

El mirall de la guerra.

Un estudi iconogràfic i mitològic de “Les conseqüències de la guerra” de Rubens en comparació amb el “Guernica” de Picasso.

Nom:	Xavier Luengo Filgueiras
Tutor del TFC:	Josep Antoni Clua Serena
Consultora metodològica:	Teresa Ferriz Roure

Desembre de 2005

©Francisco Javier Luengo Filgueiras

Reservats tots els drets. Està prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compresos la impressió, la reprografia, el microfilm, el tractament informàtic o qualsevol altre sistema, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, sense l'autorització escrita de l'autor o dels límits que autoritzi la Llei de Propietat Intel·lectual.

Índex

1. Introducció.....	5
1.1. El tema de recerca.....	5
1.2. Objectius.....	7
1.3. Situació actual.....	8
1.4. Els mètodes d'aproximació als mites clàssics.....	9
2. Contextualització.....	11
2.1. El segle XVII i les guerres de religió.....	11
2.2. Rubens humanista, pintor i diplomàtic.....	11
2.3. La gènesi del <i>Guernica</i> de Picasso.....	13
2.4. Picasso i l'art del segle XVII.....	16
3. Raons del canvi d'orientació del <i>Guernica</i> de Picasso.....	18
4. Anàlisi iconogràfica.....	22
4.1. L'origen de la guerra.....	22
4.1.1. El temple de Janus a l'antiga Roma.....	24
4.1.2. El temple de Janus a l'obra de Rubens.....	26
4.1.3. El caduceu i altres elements simbòlics.....	27
4.2. L'eix central.....	30
4.2.1. Ares.....	30
4.2.1.1. Introducció.....	30
4.2.1.2. El déu de la guerra a l'antiguitat clàssica.....	30
4.2.1.3. Les característiques de la representació d'Ares i Mart.....	32
4.2.1.4. La representació de Mart a l'obra de Rubens.....	34
4.2.1.5. Mart i el <i>Guernica</i>	35
4.2.1.5.1. El guerrer caigut.....	36
4.2.1.5.2. L'escut.....	37
4.2.1.5.3. La mirada que mata.....	40
4.2.2. Afrodita.....	46
4.2.2.1. Introducció.....	46
4.2.2.2. La deessa de l'amor en els textos clàssics.....	46
4.2.2.3. La deessa de l'amor en el Renaixement i el Barroc.....	48
4.2.2.4. La representació de Venus a <i>Les conseqüències de la guerra</i>	50
4.2.2.5. Venus i el <i>Guernica</i>	51
4.2.3. Al·lecto.....	56
4.2.3.1. Introducció.....	56
4.2.3.2. Les representacions de les erínies i les fúries.....	58
4.2.3.3. Les erínies i les fúries en el món clàssic.....	59
4.2.3.4. Al·lecto en <i>les conseqüències de la guerra</i> i el <i>Guernica</i>	60
4.2.4. La Fam i la Pesta.....	62

4.3. Les víctimes.....	64
4.3.1. Harmonia.....	64
4.3.2. La mare amb el fill mort.....	66
4.3.3. L'arquitecte.....	67
5. Més enllà del <i>Guernica</i> : els murals de Vallauris.....	69
6. Conclusions.....	71
7. Bibliografia.....	74

1. Introducció

1.1 El tema de recerca

Entre els anys 1637 i 1638 Rubens va pintar un quadre anomenat "*Les conseqüències de la guerra*" que va enviar poc després a Itàlia, on es conserva encara avui al Palau Pitti de Florència. En aquells moments Rubens es trobava al final de la seva vida i, retirat d'altres activitats, es dedicava únicament a la pintura. Pocs anys abans havia desenvolupat durant molt de temps activitats diplomàtiques adreçades a aconseguir la pau. Al llarg de tota la seva vida i la seva obra es poden trobar elements que permeten pensar que sempre va tenir un sincer desig de pau, probablement fruit del patiment viscut pel seu país per les guerres de religió europees dels segles XVI i XVII.

Les conseqüències de la guerra mostra aquest sentiment de Rubens. Amb una iconografia clàssica ens expressa la sensació produïda per les guerres. Aquesta obra, típicament barroca, utilitza el recurs dels mites clàssics i ens presenta tot un seguit de personatges que es poden reconèixer fàcilment: Mart, Venus, Al·lecto, el temple de Janus i Europa, entre d'altres.



Tres segles després Europa tornava a estar en guerra. Aquesta vegada la guerra civil espanyola va ser el preludi de la Segona Guerra Mundial. En aquest context un altre pintor, Pablo Picasso, es torna a enfrontar al repte de reflectir l'experiència de la guerra. L'any 1937 crea una obra d'art que es va convertir en un símbol per tota la resta del segle: el *Guernica*.



El tema de recerca serà l'estudi iconogràfic comparat d'aquestes dues obres, considerant la sorprenent similitud del *Guernica* amb la imatge del quadre de Rubens reflectida en un mirall, com es pot veure en la imatge següent.

Comentario: invertida



1.2 Objectius i hipòtesis.

L'objectiu principal d'aquest treball és fer una anàlisi iconogràfica acurada del quadre de Rubens esmentat. Es tracta de distingir els diferents elements mitològics i comparar amb el seu referent clàssic. Posteriorment es tracta de mostrar la relació amb el *Guernica* de Picasso i treure les conclusions adients.

Paral·lelament, i sense perdre de vista l'objectiu principal, es presenten altres objectius secundaris:

- Mostrar un exemple poc conegut de la pervivència dels mites clàssics en l'art del segle XX.
- Reflectir la visió del paper dels mites clàssics a l'obra de Picasso.
- Mostrar l'actitud envers la guerra de Rubens i Picasso i fer una comparació de les seves actituds polítiques i socials.

Es diu sovint que el mite clàssic ha inspirat la literatura i el pensament europeus des de la Grècia clàssica fins als nostres dies i, fins i tot, que ha esdevingut la representació o imatge de l'esperit que impregna l'ànima occidental. La mitologia clàssica és, probablement, l'aspecte més significatiu del llegat antic, i ha estat reelaborat al llarg de tota la història occidental per diferents corrents literaris i artístics. El mite clàssic planteja les qüestions més bàsiques de l'existència humana, les estructures fonamentals de la seva existència, el seu origen i el seu destí.

Aquest treball estudiarà com utilitza Rubens aquests mites clàssics per exposar la seva visió de la guerra i posteriorment analitzarà com Picasso recull, no només el tema, sinó també la mateixa estructura iconogràfica.

Concretant tot el que hem expressat fins aquí la primera pregunta de recerca que planteja el projecte és: **quins són els elements iconogràfics de *Les conseqüències de la guerra de Rubens***? Immediatament després apareix la segona pregunta: **existeix una relació entre la iconografia del *Guernica* de Picasso i *Les conseqüències de la guerra de Rubens***?

En conseqüència la principal hipòtesi de treball és que la mitologia clàssica continua sent un referent imprescindible per a l'estudi de l'art del segle XX utilitzant l'anàlisi del *Guernica* de Picasso i la seva inspiració en *Les conseqüències de la guerra de Rubens* com una imatge reflectida en un mirall.

1.3 La situació actual

El *Guernica* de Picasso és, molt probablement, una de les obres d'art més comentades del segle XX. Existeixen centenars de publicacions que elaboren tota mena de teories explicatives del significat del quadre. Sorprenentment les referències a la similitud amb *Les conseqüències de la guerra* de Rubens són esquifides.

L'única referència bibliogràfica explícita clara és l'autora americana Alice Tankard¹. Aquesta autora fa una aproximació basada en la psicoanàlisi freudiana. El seu estudi està dividit en tres parts. En la primera part fa un breu estudi dels diferents components del quadre de Rubens i comprova la seva correlació amb el quadre de Picasso. Pren cadascun dels protagonistes i objectes mencionats per Rubens i mostra, no només que cadascun té la seva contrapartida en el *Guernica*, sinó que aquests protagonistes i objectes estan agrupats d'una forma similar. Després, en la segona part fa una anàlisi de l'estil de les dues obres i segueix els Principis d'Història de l'Art de Wölfflin per distingir entre les característiques d'una obra barroca i una obra d'estructura clàssica.

Finalment intenta demostrar que Picasso vol explicar una història en una espècie de còmic format per diferents imatges que comencen pel quadre de Rubens, recullen els diferents estudis provisionals del *Guernica* i acaben en la versió final del mateix quadre. Segons Tankard aquesta història respon fidelment al complex d'Edip segons les teories freudianes.

El present treball presenta un punt de vista molt diferent. Partirem del significat mitològic de la iconografia utilitzada per Rubens per plantejar la pervivència de la mitologia clàssica en l'art del segle XX. Aquest objectiu i la via d'estudi que comporta queda allunyat de la metodologia d'Alice Tankard.

D'altra banda també cal fer esment d'alguna referència a internet respecte la relació entre les dues obres, com la de Jesús Maria González de Zárate² o la de Patricia Failing³.

¹ Tankard, Alice Doumanian (1984). *Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of war: a comparative study in three parts-iconographic and compositional, stylistic, and psychoanalytic*. Philadelphia : Art Alliance Press.

²Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura Turismo y Deporte. Recurs en línia. <http://www.culturadecantabria.com/noticias.asp?id_noticia=54&id_seccion=7> [Data de consulta 17/12/2005]

1.4 Els mètodes d'aproximació als mites clàssics

Existeix un ampli ventall de mètodes d'aproximació a la problemàtica dels mites. Així, es parla sovint del mètode diacrònic, l'estructural, el semàntic, el psicoanalític, el semiòtic, el sociològic o l'antropològic. Alguns estudiosos com Leach i Vernant fan una divisió de tots aquests moderns mètodes en tres orientacions fonamentals: simbolisme, funcionalisme i estructuralisme.

Els simbolistes entenen el mite com una forma distinta de la representació lògica per expressar, comprendre i sentir el món i la vida. Segons aquest punt de vista els mites tracten d'un altre tipus de llenguatge molt més emotiu i col·lectiu, amb imatges i símbols que no es poden traduir als signes arbitraris del llenguatge comú.

Des d'una posició diferent el funcionalisme no intenta cercar significació espiritual o intel·lectual dels relats tradicionals d'una cultura sinó que insisteix en la funció social que els mites tenen en la vida comunitària. Entén que el sentit del mite és fonamentar els usos tradicionals i les normes de convivència, presentant una justificació narrativa avalada per la tradició.

Finalment l'estructuralisme és la aportació de Claude Lévi-Strauss i ha esdevingut un punt de referència clau en diferents aspectes de la cultura de finals del segle XX. Des del seu punt de vista el mite és un sistema semiològic, on els elements es defineixen per oposicions i relacions mútues. El mite té una estructura narrativa que es pot estudiar sintagmàticament i paradigmàtica, descomponent el relat en les seves seqüències mínimes (els mitemes). La combinació d'aquests mitemes revela no tan sols un sentit explícit sinó també un sentit en un nivell més profund, que es pot deduir de l'anàlisi dels mitemes del codi mític.

La metodologia per aquest estudi és eclèctica i intenta recollir les diferents aportacions que acabem de comentar. De fet la investigació actual sobre mitologia es caracteritza, en general, per un cert eclecticisme i una atenció als textos. La influència de Lévi-Strauss és indiscutible mentre que el positivisme funcionalista es recupera i combina amb una atenció a la forma simbòlica de significar el relat mític.

³ Corporation for Public Broadcasting. Recurs en línia.
<http://www.pbs.org/treasuresoftheworld/guernica/glevel_1/2_process.html> [Data de consulta 17/12/2005]

Però especialment vull tenir en compte les línies metodològiques que s'han obert a partir de la lectura de l'obra de Claude Lévi-Strauss des de la perspectiva dels estudis clàssics. Entre d'altres autors cal destacar J.P. Vernant i M. Detienne que han continuat amb l'exègesi i l'hermeneutica basades en un mètode estructuralista.

En concret l'estudi mitològic s'abordarà des d'aquells referents dels textos clàssics que recullen cada mite, amb el suport de la bibliografia especialitzada en cada cas. Per tal de poder comprendre bé el sentit de l'obra caldrà analitzar primer per separat cadascun dels mites representats i parlar atenció després al conjunt format pels diferents elements.

D'altra banda, en el camp de la història de l'art tenim molts referents metodològics que sovint es troben en una xarxa d'influències mútues en ocasions directament enfrontades. Es poden destacar autors com Alois Riegl, Erwin Panofski o la pròpia escola de Frankfurt com les principals aportacions a la metodologia contemporània, però en aquest estudi he tingut en compte especialment els escrits de Ernst Gombrich i les teories de Heinrich Wölfflin. Alice Tankard, a l'obra comentada abans, fa precisament una aplicació dels principis de Wölfflin a la comparació entre aquestes dues obres i analitza els canvis entre una obra barroca i una altra d'estructura clàssica.

2. Contextualització

2.1 El segle XVII i les guerres de religió

La guerra és una realitat colpidora que es repeteix sense treva pràcticament en tots els moments històrics. Europa va viure entre els segles XVI i XVII un moment especialment complicat en aquest sentit. En el territori històric del Països Baixos l'avanç de les creences protestants va comportar violentes pugnes polítiques, socials i econòmiques. El rei espanyol Felip II va voler imposar l'ortodòxia catòlica a tot l'Imperi incloent, evidentment, els Països Baixos. Aquesta política va acabar amb la tolerància sostinguda fins aleshores pel seu pare, Carles I.

En una espiral de destrucció l'any 1566 es va desencadenar una violenta onada iconoclasta que va destruir moltes obres d'art d'esglésies i monestirs. Aquesta onada va tenir la seva contrapartida en la cruenta repressió de les tropes espanyoles capitanejades pel duc d'Alba.

Després d'això, Guillem I d'Orange Nassau es va aixecar en nom de les províncies protestants del nord l'any 1568 i va començar una guerra que havia de durar gairebé un segle. Finalment la Pau de Munster de 1648 va establir la divisió entre les protestants Províncies Unides del nord i els Països Baixos del sud, sota domini espanyol i de religió catòlica.

Anys abans la ciutat d'Anvers va caure sota domini espanyol pel setge d'Alejandro Farnesi, duc de Parma, el 1585. Aquest fet va reafirmar el domini catòlic i va forçar els protestants a prendre el camí de l'exili. En aquest context va néixer Rubens i la seva vida va quedar decisivament influenciada per tots aquests esdeveniments.

2.2 Rubens humanista, pintor i diplomàtic

El pare de Rubens, Jan, era fill d'un farmacèutic i havia estudiat dret civil i canònic a Lovaina i Itàlia. Les seves simpaties pel protestantisme el van portar a abandonar Anvers l'any 1568 pels esdeveniments que hem comentat abans. Es va traslladar a Colònia i va esdevenir conseller jurídic i amant d'Anna de Sajonia, esposa de Guillem I. El descobriment d'aquest adulteri el va portar a la presó i només es va salvar de la

pena capital per la intercessió de la seva esposa, Marie. Va ser expulsat a perpetuïtat a la ciutat de Siegen, on van néixer els seus fills Philip (1574) i el mateix pintor, Pieter Paul (1577). Pocs anys després va obtenir la gràcia reial per retornar a Colònia on va morir l'any 1587. Dos anys després la seva vídua va decidir tornar a Anvers i es va tornar a instal·lar en aquesta ciutat el 1589.

En conjunt, veiem que Rubens a l'edat de dotze anys ja havia conegut les conseqüències de la guerra i l'exili.

Durant la seva joventut va rebre una formació humanista que també va influir de forma decisiva en la seva vida i la seva obra. Otto van Veen (Vaenius segons la moda de l'època de llatinitzar els noms), com a mestre del jove Rubens entre els anys 1594 i 1598, va ser decisiu en aquesta formació. Era un home de gran cultura i, probablement, el millor pintor acadèmic de la ciutat. També li va encomanar la passió per la literatura i la tradició, així com el desig de viatjar per conèixer les obres dels grans mestres del Renaixement.

Aquest desig es va fer realitat entre 1600 i 1608. Aquest període va fer que Itàlia, amb el seu immens potencial humanista, esdevingués la segona pàtria de Rubens. El viatge a Itàlia, perllongat durant anys, és un aspecte decisiu per entendre la seva visió del món.

En aquest període va iniciar també les seves activitats diplomàtiques, que serien una part important de tota la seva vida posterior. Rubens va esdevenir un cavaller elegant i refinat, capaç de tractar amb ministres i sobirans. Parlava i escrivia llatí, italià, castellà, flamenc i alemany. De fet, quan va retornar a Anvers l'any 1609, va ser nomenat pintor de la cort dels arxiducs Alberto i Isabel. Un any després es va casar amb Isabella Brandt, filla d'un famós jurista i culte humanista.

En els anys següents va desenvolupar una brillant i reeixida carrera com a pintor. Simultàniament va desenvolupar diferents activitats diplomàtiques adreçades a la recerca de la pau.

Al final de la seva vida, retirat d'altres activitats, torna a abocar-se únicament a la pintura. Poc abans s'havia casat per segona vegada amb la jove Hélène Fourment, que va ser molt sovint la seva model. Un d'aquests casos és precisament el quadre que estem estudiant on representa la figura de Venus.

En aquesta situació, al final d'una vida que ha conegut l'èxit però també els desastres de la guerra, Rubens pinta el quadre que ens ocupa. Sovint s'ha fet una lectura de Rubens com defensor de la ideologia de la Contrareforma malgrat l'expressiva sensualitat de moltes de les seves obres. D'altra banda, en base al que hem comentat fins ara, crec que podem dirigir una mirada a aquest artista des d'un punt de vista diferent. Rubens és, abans que res, un humanista de gran formació clàssica profundament motivat per un desig de pau. Des d'aquest punt de vista la seva figura entronca amb la sensibilitat social de començament del segle XXI.

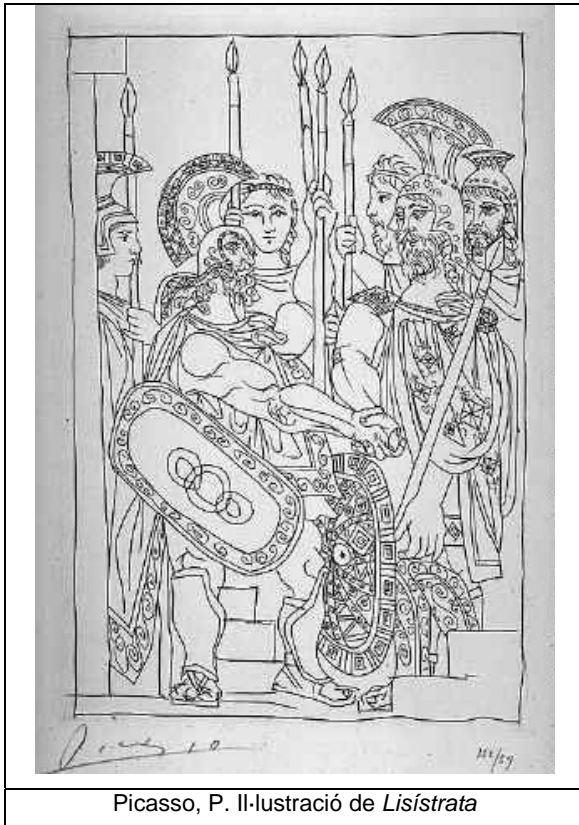
2.3 La gènesi del *Guernica* de Picasso

L'any 1937 Europa vivia, novament, a l'ombra de la guerra. La guerra civil espanyola era el preludi de la segona Guerra Mundial i la brutalitat del nazisme i el feixisme era ja una realitat.

En aquest moment Picasso era ja un pintor consagrat, que havia mantingut una posició allunyada de la política. Però en aquelles circumstàncies era pràcticament impossible mantenir-se allunyat de la colpidora realitat. A començament de l'any 1937 va rebre l'encàrrec del govern de la República, que l'any anterior ja l'havia nomenat director del Museu del Prado, per crear una obra destinada a l'Exposició Internacional de París.

Malgrat el poc temps disponible, Picasso no es va posar a treballar immediatament. El mes de gener va preparar l'obra *Somni i mentida de Franco* però a finals del mes d'abril encara no havia començat el mural que s'havia d'inaugurar al juny.

Mentrestant la guerra a Espanya continuava. El dilluns 26 d'abril era un dia de mercat a *Guernica*. Aquell dia els avions de la Legió Còndor, amb pilots alemanys, van bombardejar la ciutat fins anorrear-la. Durant els dies posteriors es van comptabilitzar més de 1600 morts. Picasso va conèixer l'esdeveniment al periòdic *Ce Soir* del 30 d'abril en un reportatge titulat "*Visions de Guernica en flames*". L'endemà va elaborar el primer esbós del quadre que tenia encarregat.



Picasso, P. Il·lustració de *Lisístrata*

En el seu moment la crítica va ser favorable, malgrat la perplexitat del gran públic. Seguint l'eix fonamental d'aquest treball cal destacar la sorprenent reacció de Jean-Paul Sartre: "*és un bell quadre clàssic i mitològic que ens recorda certs fets...*"⁴.

Pocs anys abans Picasso havia elaborat la il·lustració d'una edició de *Lisístrata* d'Aristòfanes. Moltes obres d'aquest autor grec expressen al·legats en favor de la pau. Fins i tot en ocasions esdevé el tema central de les seves comèdies, com és el cas d'*Els acarnesos* i de *La pau*. És significatiu, en la línia d'estudi que

estem desenvolupant aquí, que Picasso hagi elaborat aquesta il·lustració d'una obra escrita el 411 a.C. poc abans de pintar el *Guernica*. Suposa un precedent en la línia que estem estudiant: la representació de la guerra i la vinculació amb el món clàssic, des d'un punt de vista contrari al bel·licisme.

Les imatges que configuren el *Guernica* formen part de l'imaginari de Picasso abans i després de l'any 1937. Aquest imaginari queda reflectit no només en la pintura, sinó també en un aspecte poc conegut de l'artista. Picasso va fer també una aproximació al món del teatre i l'any 1931 va escriure una obra de marcat to surrealista⁵. Aquesta peça conclou de la següent manera:

"PEU GROS: (...) Encenguem totes les llanternes. Llancem amb tota la força el vol dels coloms contra les bales i tanquem amb doble pany les cases destruïdes per les bombes.

⁴ Ferrier, J.L. (1985). *De Picasso à Guernica*. Paris: Denoël, pàg.11.

⁵ Picasso, P. (1989). *El desig agafat per la cua i les quatre nenes*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 43 i 44.

(Tots els personatges s'immobilitzen a un costat i l'altre de l'escenari. Per la finestra del fons, obrint-la de cop, entra una bola d'or de la grandària d'un home que il·lumina l'habitació i enlluerna els personatges, que es treuen un mocador de la butxaca i es tapen els ulls i, estirant el braç dret, s'assenyalen els uns als altres, cridant repetidament tots alhora.)

TOTS: Tu! Tu! Tu!

(A la bola d'or apareixen les lletres de la paraula: NINGÚ.)

(Teló.)

Després de llegir aquest text convé tornar a observar detingudament el *Guernica*. Aquí l'ull representat en el centre del quadre és la bola d'or que ocupa el centre de l'escenari a l'obra teatral. Sembla que en aquest final d'obra es descriu una estructura comparable al *Guernica*. Picasso ens parla de la culpa de la destrucció i de la manca de la voluntat d'acceptar la responsabilitat. Però aquest joc de paraules amb el mot "*ningú*" també pot recordar l'enfrontament entre Ulisses i Polifem a l'*Odissea*. En aquest text clàssic l'heroi grec planteja una astuta estratagema basada en la utilització d'aquest nom⁶:

"Ciclop, em preguntes el meu nom gloriós? Jo te'l diré. Tu, però, dóna'm el present d'hospitalitat que m'has promès. Ningú és el meu nom i Ningú m'anomenen la mare i el pare i tots els altres companys".

Després, quan Polifem sol·licita ajut dels seus companys contra l'atac d'Ulisses i els seus amics l'astúcia resulta efectiva:

"...el robust Polifem els va contestar des de la cova:

«Companys, Ningú em mata amb enganys i violència».

Ells li respongueren i li digueren aquestes paraules alades:

«Doncs si ningú no t'ataca i estàs tot sol, es tracta de la malaltia vinguda de Zeus, que no és possible d'evitar; però prega al teu pare, el sobirà Posidó»

⁶ Homer (1998). *L'Odissea*. Barcelona: La Magrana, pp 226-228. Traducció a càrrec de Joan Alberich.

En qualsevol cas queda ben palesa una preocupació omnipresent en la ment de Picasso: la guerra, les seves causes i les seves conseqüències.

2.4 Picasso i l'art del segle XVII

És molt conegut el fet que Picasso va cercar sovint la seva inspiració en l'obra d'altres pintors. El cas més conegut és la sèrie dedicada a les *Menines* de Velázquez que es conserva en el Museu Picasso de Barcelona.



També tenim un altre exemple d'aquesta tendència de Picasso a inspirar-se en altres obres de la tradició que, a més, apropa Picasso al segle XVII. És tracta de la inspiració en *La bacanal* de Poussin. En aquest cas la inspiració és evident i reconeguda.

Veiem, doncs, que Picasso ha dedicat la seva atenció a Velázquez i Poussin, dos autors importants del segle XVII. Cal recordar el debat produït entre poussinistes i rubenistes per una diferent concepció de la pintura. Aquest debat va marcar l'orientació de l'art durant el segle XVII i va ocupar el pensament de tota una generació d'artistes i crítics. El debat sobre l'art es desenvolupava sobre obres concretes de la seva època que es consideraven, no pels seus mèrits individuals, sinó com a exemples de models teòrics determinats. Les obres d'art es prenien com a models que s'exposaven als joves artistes, als que s'animava a imitar els procediments emprats. És en aquest ambient de confrontació entre dos artistes "modèlics" on va tenir lloc la

confrontació entre Poussin i Rubens. Durant la primera generació de l'Acadèmia es considerava l'obra de Poussin com la materialització exemplar de l'art. Es considerava que les regles de l'art estaven totalment presents a la seva obra. Poc després l'alternativa va aparèixer en l'obra del propi Rubens.

Picasso va ser clarament un estudiós amatent de la història de l'art i va mostrar, com hem vist, una preocupació molt especial pel segle XVII, que es també el període històric de Rubens.

Sabem que algunes de les obres de Picasso són recreacions d'obres d'aquest període i tenim motius per creure que també el *Guernica* és una d'aquestes recreacions. Desconeixem els motius pels quals aquesta influència no va ser reconeguda. Sí sabem, per contra, que Picasso va visitar Itàlia l'any 1917. Des de mitjans de febrer fins a finals d'abril va estar a Roma, Nàpols, Pompeia i Florència amb motiu de la preparació del ballet *Parade* amb els Ballets russos. De fet, a Roma va conèixer Olga Koklova, amb qui es va casar l'any 1918.

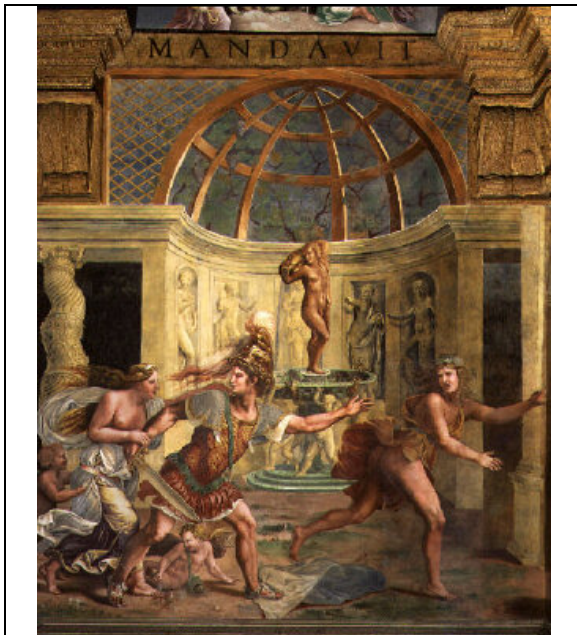
D'aquesta manera està ben documentat que Picasso, en plena Primera Guerra Mundial, va estar a Florència i, amb tota probabilitat, va visitar el Palazzo Pitti. Hem de creure que en aquell moment es va trobar davant d'aquest quadre de Rubens i, sens dubte, el va llegir acuradament amb la mirada atenta que el caracteritzava.

Vint anys després, amb una nova guerra a Europa, Picasso recorda aquell quadre i el situa davant d'un mirall, cercant una imatge reflectida. Quin sentit té aquest canvi d'orientació? En el proper capítol intentarem trobar la resposta a aquesta qüestió.

3. Raons del canvi d'orientació del *Guernica* de Picasso

La primera sensació que produeix *Les conseqüències de la guerra* és el moviment. Alguna cosa de l'estructura del quadre encomana a l'espectador el sentiment de rapidesa i l'obliga a reconstruir mentalment el passat immediat i a imaginar l'esdevenidor. Aquest moviment és una de les característiques bàsiques del barroc. De fet, sovint es considera Rubens com un mestre en la utilització d'unes tècniques que omplen de vida i moviment les seves pintures. En el cas concret que ens ocupa Rubens expressa de forma clara el moviment del personatge central (Ares) i indica el seu origen (el temple de Janus) i el seu objectiu (les víctimes).

L'espectador occidental, habituat a llegir un text d'esquerra a dreta, llegeix també el quadre en aquest sentit. Així els ulls recorren la pintura seguint l'orientació en que es produeix l'esdeveniment que s'està explicant. D'aquesta manera la sensació de dinamisme es multiplica.



Romano, Giulio (1499-1546) *Venus evitant que Mart mati Adonis*.
Palazzo del Te', Mantua (Itàlia)

Podem comparar el quadre que estem estudiant amb una altra obra de Giulio Romano, també de tema mitològic. Aquí veiem novament Ares amb la intenció de matar mentre Afrodita intenta evitar el crim⁷. En aquest cas la motivació d'Ares és la gelosia envers Adonis. Aquest mite, que ha estat analitzat magistralment per Marcel Detienne, es mostra en aquest quadre en l'aspecte de la gelosia de Mart i el desig de venjança.

La imatge en el seu conjunt encomana també la sensació de moviment i rapidesa. Igual que a *Les conseqüències de la guerra* tot

⁷ Curiosament en el rerefons d'aquest quadre trobem una *Venus Anadiomene* que habitualment es considera, a través d'Ingres, com a font d'inspiració, en una nova dimensió ideològica, de *Les senyoretetes d'Avinyó*.

sembla indicar que quelcom greu està a punt de succeir i situa la tensió en el futur immediat.



Rubens, P.P. *Venus i Adonis*. Sant Petesburg, Ermitage.

Encara podem veure un altre exemple en la representació que fa Rubens d'aquest mateix mite. En aquest cas, malgrat el mínim moviment de les figures, l'obra transmet el dinamisme que hem comentat abans. Amb aquests exemples, a més, trobem un precedent de la representació de Venus apaivagant la violència, que analitzarem després en un altre apartat d'aquest treball.

Fem ara un salt i analitzem aquest quadre de Picasso, pintat l'any 1922. També en aquest cas els ulls passen pel quadre en la mateixa direcció en que les dues dones corren per la platja. El resultat és un dinamisme insuperable. Queda clar que aquest recurs és habitual en diferents artistes i en diferents períodes històrics.



Picasso, P. (1922) *Dues dones a la platja*. Dinard.

Picasso modifica aquesta orientació en el *Guernica*. D'entrada no coneixem les motivacions però podem analitzar les conseqüències d'aquesta decisió. És un fet acceptat que el *Guernica* s'ha de llegir de dreta a esquerra, com dóna a entendre el fet que pràcticament tots els personatges del quadre miren en aquest sentit. D'aquesta manera desapareix la sensació de moviment. La conseqüència és que allò que Rubens situava en el futur, Picasso ho col·loca en el present. La destrucció ja s'ha esdevingut i assistim a un paisatge després de la batalla. La mort ja és un fet i contemplem les seves conseqüències ja realitzades. Així desapareix aquell objectiu del barroc que era l'expressió del moviment i Picasso recupera un ideal d'equilibri estètic clàssic. Com diu Javier Tusell⁸:

"La seva estructura formal recorda la d'un frontó grec, com el de Zeus a Olímpia, i l'acumulació de protagonistes, en un aparent garbuix però també en un col·locació ordenada, porta a la memòria visual no només la Crucifixió sinó també els grans quadres històrics i romàntics com Matança de Quíos, El rai de la Medusa o La llibertat guiant el poble de Delacroix. La bombeta té alguna cosa de la representació medieval de l'Esperit Sant o del Pantocràtor. Si l'autor hagués estat un altre, així i tot s'hauria hagut d'haver fet al·lusió a aquesta realitat, però, en ser Picasso un permanent recreador de temes clàssics, és obligat."



El frontó que comenta aquest text representa una centaumàquia, que és un dels temes habituals del període arcaic per a glorificar el triomf del cosmos grec i la seva cultura sobre la barbàrie. És una escena de gran força i dinamisme amb un eix central de tranquil·litat amb la figura majestuosa del déu

Apol·lo. La seva estructura triangular és, com diu l'autor citat, fàcilment comparable al *Guernica*.

⁸Javier Tusell Picasso. *Guernica i els anys de la Guerra Civil espanyola*. VV.AA. (2004) *Picasso: Guerra i Pau*. Barcelona: El Cep i la Nansa, pàg. 29.

Queda clar que la vinculació de Picasso al món clàssic no és una novetat, però ara hem de començar el desenvolupament de l'anàlisi iconogràfica comparada que ens farà aprofundir aquest sensació comentada per Javier Tusell.

4. Anàlisi iconogràfica

4.1 L'origen de la guerra

Quan contempen *Les conseqüències de la guerra* i fem la comparació amb el *Guernica* resulta molt significatiu el contingut de la part esquerra del quadre de Rubens enfrontat a la part dreta del quadre de Picasso. En ambdós casos tenim una dona que aixeca els braços, patint per la destrucció de la guerra i amb una porta oberta a la seva esquena. En aquest capítol intentarem esbrinar qui és aquesta dona i, molt especialment, quin sentit té la porta oberta de l'edifici.



Les conseqüències de la guerra (detall)



Guernica (detall)

Podrem veure que en aquesta part del quadre trobem l'origen de la guerra en un doble sentit. D'una banda l'acció dibuixada per Rubens comença aquí; és fàcil imaginar que Mart acaba d'obrir aquesta porta i es dirigeix cap a la dreta de l'espectador. De l'altra banda veurem que una representació del temple de Janus realitzada pocs anys abans

és un precedent clar del quadre. Començarem per les paraules del propi Rubens respecte a la dona amb els braços alçats⁹:

"La dona que pateix vestida de negre, amb un vel estripat i a la que han robat totes les seves joies i els altres ornaments és la desafortunada Europa que, des d'ara fa tants anys, ha patit saqueig, ultratge i misèria, que són tan evidents per qualsevol que és innecessari entrar en detalls. L'atribut d'Europa és el globus, sostingut per un petit àngel o geni, i rematat per la creu, per a simbolitzar el món cristià."

Rubens vol expressar així l'espai on es desenvolupa l'acció; per la seva banda, Picasso manté la mateixa imatge. Ernst Gombrich qüestiona si ens enfrontem aquí a la representació d'una divinitat o d'una personificació¹⁰:



Metopa del temple de Selinunte, segle VI a.C.

"Quin és el seu status ontològic? Diem que és una personificació, però a l'Antiguitat ben hagués pogut passar per una divinitat. Les Tyche o encarnacions de ciutats, províncies i regnes com Roma no s'entenia certament com a meres abstraccions: se'ls hi construïen temples i s'oferien sacrificis. En la mesura en que es cregués en Mart o Al·lecto, Europa també podia ser acreedora d'un status similar. El vigor de la tradició en que Rubens es va inspirar deriva precisament del fet que aquestes divinitats imaginades com humanes, massa humanes fins i tot, esdevenen personificacions que estan lluny

de ser anèmiques."

Tot i així és interessant recordar el paper del toro, situat per Picasso en l'extrem oposat del seu quadre, en el mite d'Europa. Segons la llegenda Zeus va prendre la forma d'aquest animal per segrestar Europa.

⁹ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.

¹⁰ Gombrich, E.H. (2000). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate.

Amb això tenim una primera aproximació al significat d'aquest personatge, però Rubens també va explicitar el sentit de la porta oberta. Tornant novament a la carta adreçada a Justus Sustermans "[Mart] *ha obert la porta del temple de Janus (que en temps de pau, d'acord al costum romà, romanía tancada).*"

Aquest últim element, que Rubens expressa de forma didàctica, serà especialment significatiu en l'estudi de la creació de *Les conseqüències de la guerra* i en la comparació dels dos quadres.

4.1.1 El temple de Janus a l'antiga Roma

El temple de Janus ens endinsa en la història de la Roma clàssica. Hem de retrocedir fins els segles VII i VI aC. Durant aquest període Roma va ser governada, segons la llegenda, per una monarquia no hereditària. Numa Pompili va ser rei de Roma entre els anys 715 i 672 aC després de succeir a Titus Taci. Alguns autors han cercat una possible simbologia dels primers reis d'aquesta dinastia.

Les teories de Dumézil han plantejat, des d'una posició estructuralista, que els pobles indoeuropeus es caracteritzen per la presència de la ideologia de les tres funcions. Segons aquesta teoria els pobles indoeuropeus tendeixen a ordenar la seva societat en tres funcions. La primera determina la religió i la justícia, la segona es refereix a la guerra i la tercera a la funció social productiva. Dumézil va voler veure a la monarquia romana primerenca un reflex d'aquest esquema trifuncional. Segons això el conjunt de relats mítics es va convertir en història de la ciutat. Numa representaria l'aspecte religiós de la primera funció. Els trets que caracteritzen el regnat de Numa els podem trobar també en la caracterització tradicional del déu Janus.

Janus és un dels déus més antics del panteó romà i les seves llegendes estan lligades als orígens de la ciutat. Segons alguns autors Janus era una divinitat indígena; segons altres era un estranger de Tessàlia exiliat a Roma. Janus va erigir una ciutat al cim de la muntanya anomenada Janiculus. Va tenir fills i un d'ells va donar nom al riu Tíber. Posteriorment mentre Janus regnava a Janiculus Saturn, expulsat de Grècia per Júpiter, regnava al cim del Capitoli. És important assenyalar la relació simbòlica entre Janus i Numa com a cercadors de la pau. Janus representa també una personalitat reflexiva, simbolitzada per la doble cara que li permet analitzar-ho tot des de tots els punts de vista.

Segons la tradició després de ser nomenat rei de Roma Numa crea el temple de Janus i estableix la tradició de mantenir la seva porta oberta en temps de guerra i tancada en temps de pau. D'aquesta manera crea una tradició que es mantindrà posteriorment al llarg de la història de Roma. Podem veure en paraules de Tit Livi l'origen d'aquest significat¹¹:

“De seguida, l'àugur, al qual va correspondre a partir d'aleshores honoríficament aquest sacerdoci públic i perpetu, el va portar cap a la ciutadella i el va fer seure en una pedra, girat cap a migdia. L'àugur va prendre seient a la seva esquerra, amb el cap cobert, portant a la mà dreta el bastó corbat sense nusos que van anomenar lítuus. A continuació, mirant a la ciutat i al camp, va fer una pregària als déus i va assenyalar una zona des d'orient fins a ponent; va dir que les regions a la dreta eren migdia les de l'esquerra eren septentrió; mentalment va marcar un senyal al seu davant, tan lluny com arribava la seva vista. Aleshores, passant el lítuus a la mà esquerra, va posar la dreta sobre el cap de Numa i va pregar així:

“Pare Júpiter, si és lícit que aquest Numa Pompili, el cap del qual jo toco, sigui rei de Roma, mostra'ns signes clars entre els límits que he assenyalat”.

Aleshores va enunciar amb paraules els auspicis que volia que li foren enviats. Després que li foren enviats, Numa, ja declarat rei, va baixar de l'espai consagrat per l'àugur.”

“Quan Numa va haver assolit així el poder en una ciutat nova, fundada per la força i amb les armes, es disposa a fundar-la de bell nou amb la justícia, amb les lleis i amb els bons costums.

Comprentent que res de tot això no es podia acomplir enmig de guerres, va pensar que aquest poble ferotge s'havia de moderar amb el desús de les armes i va fer un temple de Janus a la part baixa de l'Argiletum com a indicador de la pau i de la guerra. Quan estava obert volia dir que la ciutat estava en armes, i tancat que tots els pobles propers estaven pacificats.”

Queda aclarit així el sentit de la porta oberta en el quadre: la guerra ha començat. Però en el següent apartat veurem que no era aquesta la primera vegada que Rubens representava el temple de Janus.

¹¹ Tit Livi (1993). *Els orígens de Roma Ab Urbe Condita Liber I*. Barcelona: la Magrana, pàg. 67 i 68. Traducció a càrrec de B. Matas i Bellés.

4.1.2 El temple de Janus a l'obra de Rubens

Ara veurem que aquest mite té més importància del que podria semblar en l'origen del quadre de Rubens. Per comprendre aquesta importància hem de tenir en compte un precedent molt significatiu. Entre 1634 i 1635 va dissenyar les decoracions per a celebrar l'arribada del Cardenal Infant Fernando com a regent de la ciutat d'Anvers. Tot i que aquest treball reflectia, en gran mesura, la fidelitat a la monarquia espanyola també podem trobar reflectida una sensibilitat totalment contrària a la guerra que estava patint el seu país¹².

Veiem en aquesta reproducció d'un dels seus deixebles una imatge del temple de Janus¹³ clarament precursora de *Les conseqüències de la guerra*.



Theodor van Thulden sobre l'obra de Peter Paul Rubens *El temple de Janus*
C. Gervatius: *Pompa Introitus Ferdinandi*, Anvers 1642, Nr. 30
Museu Federal de Westfàlia d'Història i Cultura

Aquí veiem novament el temple de Janus amb un personatge armat amb espasa que obre la porta mentre està envoltat de dues forces oposades. A la seva dreta la Pau (amb un caduceu) intenta mantenir la porta tancada mentre que els personatges situats a l'esquerra col·laboren per obrir-la i afavoreixen el camí del guerrer. Així doncs, Rubens recull les tradicions clàssiques que hem vist anteriorment i expressa la mateixa idea central que poc després plasmarà a *Les conseqüències de la guerra*.

Semblantment a *Les conseqüències de la guerra* també aquí existeixen dues forces contraposades. Mentre les fúries de la guerra volen obrir la porta, la Pau (que es pot reconèixer en aquest cas pel caduceu) intenta mantenir-la tancada. D'altra banda a un

¹² Una descripció de la situació del context de Rubens en aquest període es pot consultar a Alpers, S.(2001). *La creació de Rubens*. Madrid: A. Machado Libros.

¹³ Museu de Colònia (exposició sobre la pau de 1648). Recurs en línia.

<http://www.museennrw.de/friede/1648/galerie/0_9_1_1.htm> [Data de consulta 17/12/2005]

costat i l'altre Rubens mostra la successió de la guerra i la pau. A l'esquerra uns soldats amenacen una dona davant del personatge de la mort amb una torxa i una dalla. A la dreta, per contra, hi ha dues dones que simbolitzen *Tranquilitas* (calma) i *Securitas* (seguretat).

En conjunt aquest gravat és un precedent molt clar del quadre de Rubens que estem estudiant i reforça la importància del simbolisme de la porta del temple de Janus. Paral·lelament la porta oberta del *Guernica*, que podria haver passat desapercebuda, també reforça el seu sentit i és un element que no es pot oblidar en una anàlisi completa del quadre.

4.1.3 El caduceu i altres elements simbòlics

A la part inferior del quadre veiem una sèrie d'elements de marcat simbolisme que Rubens comenta també a la carta esmentada anteriorment¹⁴: “Crec, si recordo bé, que trobareu al terra sota els peus de Mart, un llibre i un dibuix en paper, per implicar que trepitja totes les arts i les lletres. També hi hauria d'haver un feix de dards o fletxes, amb la banda per lligar-les desfeta; d'aquesta manera es delimita el símbol de la Concòrdia. A més, està el caduceu i una branca d'olivera, atribut de la Pau; també aquests estan projectats a un costat.”



Veiem que per a Rubens cada detall té la seva importància i el seu significat.

En el capítol dedicat a Mart comentarem el símbol evident del llibre trepitjat que, a més, va ser aprofitat posteriorment per Picasso a la capella de Vallauris. Per la seva banda les fletxes deslligades simbolitzen la manca de concòrdia. La branca d'olivera que menciona Rubens no existeix realment a la versió definitiva i en aquest punt sembla que la memòria traeix al pintor.

¹⁴ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.

Ara és interessant fer esment del simbolisme del caduceu que Rubens ni tan sols explica, probablement per què el considera evident. Aquest element és l'atribut del déu Hermes, divinitat grega, anomenada pels romans Mercuri, fill de Zeus i de Maia.

Aquest mite situa el naixement del déu al mont Cilè, a l'Arcàdia, on ben aviat va mostrar una precocitat extraordinària. Amb la closca d'una tortuga va construir la primera lira i va robar el ramat d'Apol·lo. Aquest va exigir el retorn, però finalment li va acceptar cedir el bestiar en canvi de la lira. D'aquesta manera Hermes va esdevenir pastor i va inventar la flauta i altres instruments que també va donar a Apol·lo. Com a contrapartida va rebre el caduceu i unes lliçons de l'art endevinatòria.



Hermes d'Eufroni, finals del segle VI a.C. NY Met Museum of Art

Posteriorment Zeus el va nomenar el seu herald i el va prendre al seu servei. Era invocat com a conductor de les ànimes dels morts a l'Hades i habitualment hom el representa calçat amb unes botes alades, amb un capell punxegut al cap i el mateix caduceu a la mà. A l'antiguitat tenia moltes estàtues on apareixia el seu bust (sovint amb els elements fàl·lics) damunt una pilastra).

En aquesta imatge del segle VI a.C. veiem clarament una representació del

caduceu com element característic del déu.

En relació al quadre que estudiem aquí el fet especialment rellevant és la seva consideració com a déu del comerç. El caduceu caigut en el quadre de Rubens simbolitza l'anorreament del comerç i de l'activitat econòmica, destruïdes per la guerra. Fins i tot en aquest petit detall aprofita Rubens per enviar un missatge aprofitant els codis encara vius de la mitologia greco-romana.

Podem retrobar aquest simbolisme en un quadre d'un deixeble de Rubens, anomenat Theodoor van Thulden (1606-1669), titulat *Al·legoria del retorn a la pau* (1657), oli sobre tela conservat a Bois-le-Duc, Noordbrabants Museum. Aquí veiem, en un sentit invers al simbolisme de *Les conseqüències de la guerra*, que la pau retorna amb el

renaixement del comerç i, per tant, de l'abundància. El caduceu en mans de la Pau implica la relació entre la pau, el comerç i la prosperitat.



En resum, podem concloure que Rubens recull en aquest petit detall un simbolisme clar que ens transmet una idea ben definida: la guerra acaba amb el comerç i la prosperitat.

Hem analitzat fins aquí la part esquerra del quadre de Rubens comparat amb la part dreta del quadre Picasso. Ara ja podem entrar en l'estudi de l'eix central dels dos quadres que, com veurem, té un significat molt proper al centre del gravat del temple de Janus que hem vist fins ara.

4.2 L'eix central

4.2.1. Ares

4.2.1.1 Introducció

L'eix central del quadre de Rubens està format per la figura de Mart envoltada per dues forces oposades, Venus i Al·lecto, que intenten arrossegar-lo. En aquest capítol ens centrarem en aquesta figura de Mart. En primer lloc analitzarem els aspectes mitològics d'aquest déu fins trobar les característiques bàsiques de la seva representació. Després cercarem aquestes característiques en el quadre de Rubens. Finalment intentarem trobar aquestes mateixes característiques en el *Guernica*.

L'objectiu del capítol és comprovar la presència de figures clàssiques de la mitologia greco-romana en el quadre de Picasso, en l'aspecte concret del possible paper d'Ares-Mart.

4.2.1.2 El déu de la guerra a l'antiguitat clàssica

El déu de la guerra, fill únic de Zeus i Hera, es caracteritza a la mitologia clàssica pel seu caràcter violent i sanguinari. Es complau amb la sang i el carnatge. Pertany al grup dels déus olímpics i té quatre *dèmons* que li fan d'escuders: Dimos i Fobos (la Por i el Terror), Eris (la Discòrdia) i Enio, un geni femení de la guerra.

Va ser un déu poc estimat a l'antiga Grècia, com podem veure en paraules que Homer atribueix al propi Zeus a *La Ilíada*¹⁵: “*Capritxós, no te m’asseguis al meu costat ni em ploriquegis. Per a mi ets el més odiós dels déus que senyoregen l’Olimp. Sempre et són agradoses la discòrdia, les guerres i les batalles*”.

En general a la mitologia i la religió gregues Ares tenia poca significació. De fet es coneixen pocs santuaris de prestigi consagrats. Tot i així se li retia un culte particular a Tebes, ciutat amb la que tenia una especial relació.

¹⁵ Homer (1999). *La Ilíada*. Barcelona: La Magrana. Cant V p. 153. Traducció a càrrec de Joan Alberich.

Tampoc les llegendes que el prenen com a figura central són nombroses a l'antiga Grècia. En canvi al món romà el déu Mart sí que estava considerat com un déu principal i fins i tot va donar el seu nom al primer mes de l'any, març. Tot i que el déu itàlic estava originàriament orientat a la defensa dels camps, que havia de defensar en temps de guerra, es va anant assimilant a la figura d'Ares. Com a pare de Romul i Rem té una especial relació amb la ciutat de Roma que és palesa al llarg de tota la seva història.

La relació amorosa més coneguda d'Ares és amb Afrodita. Aquesta relació va tenir com a fruit Harmonia que, com veurem després, també està representada en aquest quadre de Rubens. Analitzarem amb més profunditat aquesta relació en el capítol dedicat a Venus-Afrodita.

La representació d'Ares a l'antiguitat experimenta una clara evolució, tal com passa amb altres déus. Des de l'art arcaic fins al clàssic i hel·lenístic el personatge passa de ser un home vestit i barbat a ser representat com un jove nu i imberbe, com en el cas del conegut Ares Borghese. Quan analitzem el quadre de Rubens utilitzarem aquest fet. Abans, però, anem a la recerca de les característiques del déu.

Per conèixer la imatge d'Ares a l'antiga Grècia és interessant analitzar l'himne homèric a Ares que comença dient¹⁶:

“Fortíssim Ares, d'elm d'or, que els carros doblegues, de bronze cobert i escut, de cor gosat, que empare les viles, de braç potent, inlassable, puixant per la llança, muralla de l'Olimp, pare de guerres guanyades, puntal de Justícia, que domes l'enemic i els més rectes guies, tu, ceptre d'ardiment: l'arc de foc fas rodar a les set vies de l'èter, constel·lades, per lla on, part dessorre del cercle tercer, et menen tothora, segurs, els poltres de flama.”

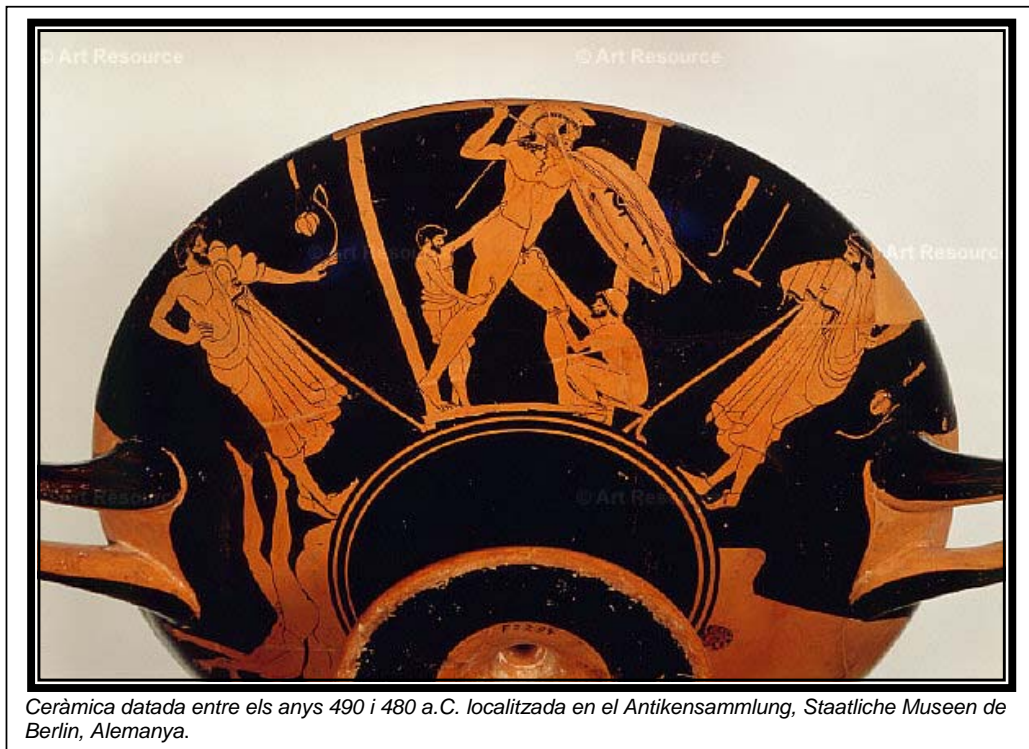
Podem extreure d'aquí algunes idees sobre la representació d'aquest déu. En el primer vers, amb la menció a la força, tenim la referència a l'elm. En el segon ens parla de l'escut i finalment en el tercer vers es menciona la imatge de la llança.

¹⁶ Balasch, M. (1974). *Himnes Homèrics*. Barcelona: Curial. Himne VIIIè pàg. 71.

Veiem, doncs, tres atributs característics: el casc de guerra, l'escut i la llança o l'espasa. Aquests són els tres elements que després seguirem a les obres de Rubens i Picasso. Però abans intentarem trobar aquestes característiques de les que parlem en algunes obres artístiques concretes.

4.2.1.3 Les característiques de la representació d'Ares i Mart

Utilitzarem tres exemples concrets de la representació del déu de la guerra a la Grècia clàssica, la cultura etrusca i el món romà amb la intenció de confirmar les principals característiques iconogràfiques d'Ares i Mart. Analtzem, en primer lloc, aquesta obra del segle V que representa dos homes treballant en una estàtua d'Ares.



Ceràmica datada entre els anys 490 i 480 a.C. localitzada en el Antikensammlung, Staatliche Museen de Berlin, Alemanya.

Podem constatar la presència dels tres elements que hem comentat abans: el casc, l'escut i la llança. Aquesta imatge corrobora el que diu l'himne homèric.

Veiem ara dos exemples procedents de la cultura etrusca i el món romà. En primer lloc hem d'assenyalar que en tots els casos destaca un gran casc de guerra. En el cas del denari romà, es considera fins i tot suficient per distingir el déu. En resum podem dir que la Grècia clàssica, l'art etrusc i el món romà coincideixen en aquesta simbologia.



Escultura etrusca en bronze. Museo Archeologico, de Florència, Itàlia.



Anvers d'un denari republicà datat l'any 103 a.C. localitzat en el Muenzkabinett, Staatliche Museen de Berlin, Alemanya.

El gran escut de l'escultura etrusca coincideix també amb l'exemple grec i el text comentat.

En conjunt aquestes obres ratifiquen allò que hem comentat en el primer apartat i ens dona una base per continuar avançant. A partir d'aquí, tenint ben localitzades les característiques de la representació del déu a l'antiguitat, fem un pas més i analitzem l'obra de Rubens.

4.2.1.4 La representació de Mart a l'obra de Rubens



A la carta dirigida a Justus Sustermans Rubens dóna molta importància a la representació d'aquest déu a *Les conseqüències de la guerra* i diu que “la figura principal és Mart, que ha obert la porta del temple de Janus (que en temps de pau, d'acord al costum romà, romanía tancada) s'apressa amb escut i sanguinolenta espasa, amenaçant el poble amb grans desastres”¹⁷.

Sabem, doncs, que Mart és el personatge central del quadre i forma l'eix sobre el que s'estructura l'organització de la resta del quadre.

En aquesta representació veiem un home adult, barbat i vestit. Segons hem comentat abans això seria norma a l'etapa més primerenca de l'antiguitat grega. Utilitza també una cap vermella, en un recurs artístic habitual en Rubens.

Aquesta mateixa imatge es repeteix amb poques diferències en altres quadres de Rubens com *Minerva defensa la Pau davant Mart* (1629-1630) o *El campió de la virtut (Mart) coronat per la deessa de la victòria* (1615-1616).

Però quan hem analitzat l'antiguitat clàssica hem destacat tres característiques: el casc, l'escut i les armes. Totes són presents en el quadre de Rubens. En *Les conseqüències de la guerra* Mart du un casc i un gran escut, recollint els elements significatius tradicionals. Va armat amb una espasa sanguinolenta i així recull els elements distintius del déu a l'antiguitat clàssica, tot i que en un home de més edat del que era habitual a l'època clàssica.

¹⁷ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.

El seu peu esquerra trepitja un llibre obert en una imatge amb un simbolisme clar. Aquesta imatge, temps després, va ser recollida per Picasso al mural de la Guerra a Vallauris.



Les conseqüències de la guerra de Rubens (fragment)



El mural de la guerra de Vallauris de Picasso (fragment)

Sembla clar que Picasso va conèixer aquest aspecte de la representació de Mart i no el va fer servir en el *Guernica*. Però uns anys més tard, en el moment de pintar els murals de Vallauris, aquest detall de *Les conseqüències de la guerra* que no havia utilitzat apareix sorprenentment en la representació de la guerra. Però tot això ens fa entrar en l'últim aspecte d'aquest capítol.

4.2.1.5 Mart i el Guernica

Quan comparem les dues obres objecte d'aquest treball ràpidament podem copsar molts paral·lelismes evidents. Tothom pot apreciar amb facilitat els personatges de Venus, Europa o l'arquitecte. Però quan intentem situar el personatge de Mart tot sembla més confús. On és el déu de la guerra en el quadre de Picasso? El seu espai central sembla ocupat pel cavall ferit. Sobre la figura del cavall s'han fet molts estudis i existeixen opinions contradictòries. Hi ha qui pensa que és la imatge del poble, com Picasso va afirmar en una ocasió. Però també hi ha qui pensa, com Juan Larrea, que representa el franquisme¹⁸. Aquesta idea es podria reafirmar amb la imatge de la calavera que es pot entreveure en el nas del cavall. En qualsevol cas, i més enllà del simbolisme del cavall, no seria raonable que el déu de la guerra de Rubens fos eliminat quan Picasso pretenia representar precisament els horrors de la guerra.

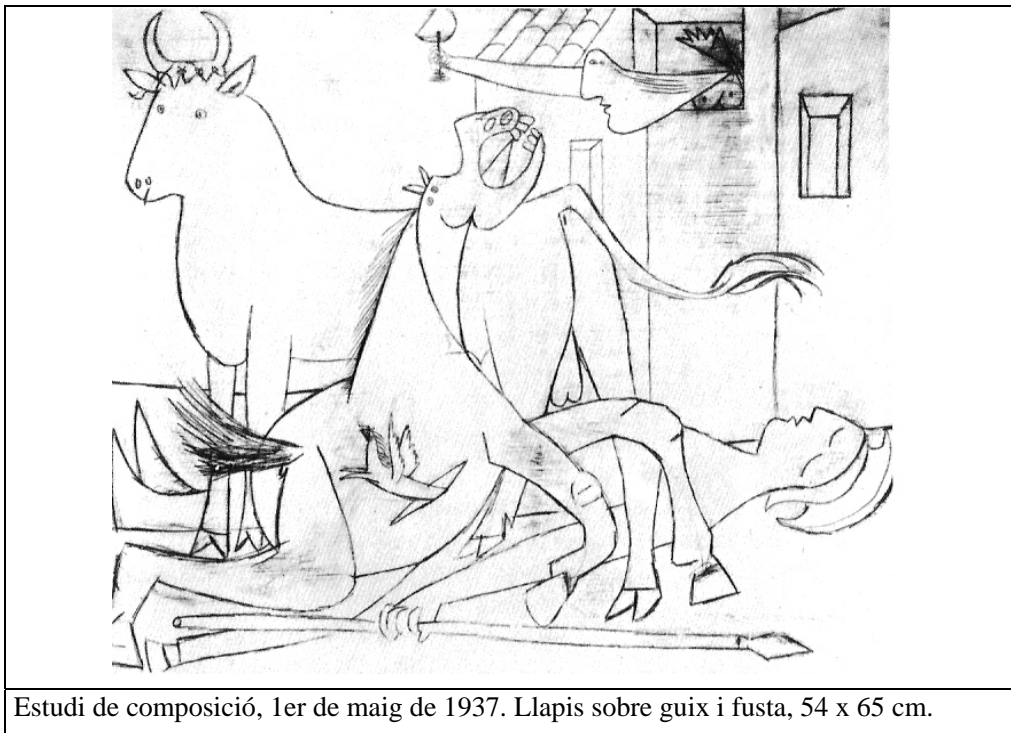
¹⁸ Larrea, Juan (1977). *Guernica*. Cuadernos para el Diálogo: Madrid.

Crec que aprofundint una mica podem trobar alguna possible hipòtesi que palesa la relació i evidència que Picasso no va oblidar aquesta peça fonamental del quadre de Rubens. Les analitzarem per separat, tenint en compte els símbols propis d'aquest déu a l'antiguitat clàssica: el casc de guerra, la llança i l'escut.

4.2.1.5.1 El guerrer caigut

Picasso va començar a pintar el *Guernica* l'1 de maig de 1937. Aquest mateix dia, en un dels primers dibuixos que Picasso va realitzar com a esbós preparatori veiem, caigut a terra, un guerrer amb casc i llança que podria ser perfectament una representació de Mart. Segons Josep Palau i Fabré¹⁹ es pot trobar aquest mateix personatge en una sèrie de dibuixos de l'any 1903 referents a la mort de Casagemas.

Tenim a la vista la primera intenció de Picasso amb quatre personatges ben definits: la dona amb la torxa, el toro, el cavall (del que neix un altre cavall alat) i el guerrer caigut, que aquí identifiquem amb Ares.



¹⁹ Palau i Fabré, Josep (1979). *El Guernika de Picasso*. Barcelona: Blume.

Després, en els següents esbossos i en la versió final del *Guernica* desapareix el casc però sempre roman la figura d'un home armat caigut al terra. Sembla, doncs, que podem mantenir la hipòtesi que aquest home caigut té el seu origen simbòlic en la figura mitològica que estem estudiant.

Però això modificaria la nostra visió d'un element important del quadre. Aquest esbós ens fa pensar que la figura de l'home caigut s'hauria de comparar amb Ares i no amb l'arquitecte de Rubens. Això suposaria la voluntat de donar a aquest aspecte del quadre un sentit molt diferent.

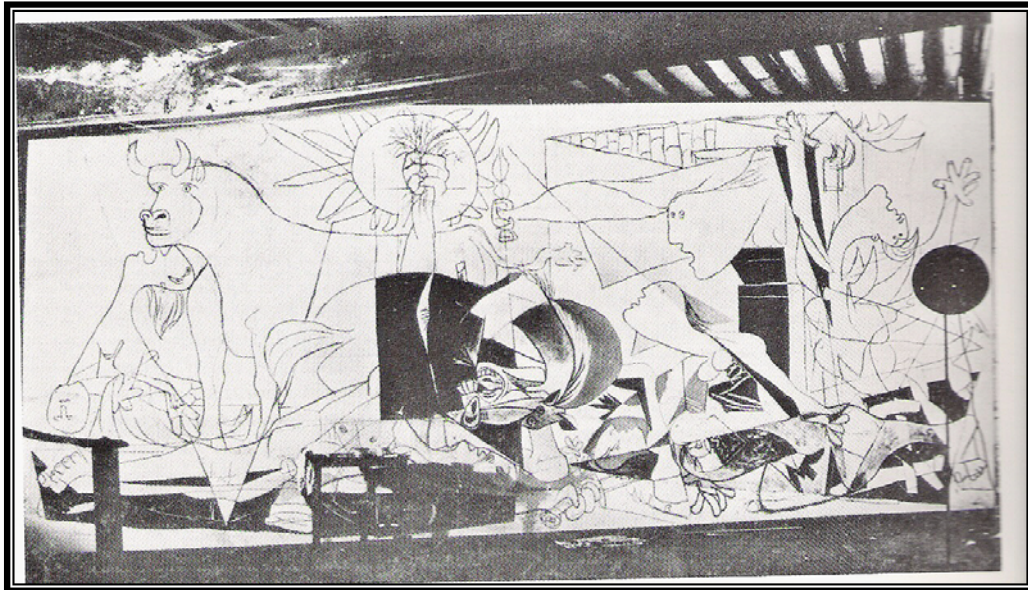
Què vol dir que Mart hagi caigut? En la versió definitiva del *Guernica* aquesta figura d'un guerrer al terra s'interpreta habitualment com un guerrer defensor. Però si acceptem que Picasso havia de ser conscient del significat del quadre que l'inspirava i sabem que va utilitzar uns elements tan evidents, només podem concloure que Picasso volia expressar la destrucció del déu de la guerra. En tot cas aquest esbós ens obra també nous interrogants, especialment respecte a la figura de Pegaso que neix de la ferida del cavall agonitzant.

Aquí cal retenir només aquest fet: en el moment de començar a treballar en el *Guernica* Picasso té a la seva ment la imatge clàssica d'un guerrer, que probablement podem identificar amb Ares caigut al terra i derrotat.

Però trobem a faltar una de les característiques de la representació clàssica. On és l'escut d'Ares? En el següent apartat intentarem donar resposta a aquesta qüestió.

4.2.1.5.2 L'escut

Com hem dit abans, l'escut és un dels símbols de Mart. Queda clar que és un element important al que Rubens dóna rellevància conscient. Aquest símbol té un espai central a *Les conseqüències de la guerra* i ocupa la part superior de l'eix central. A la versió final del *Guernica* no apareix cap forma similar però si ens apropem als estats intermedis de la creació del *Guernica* trobem aquesta imatge en una de les fotografies de Dora Maar:



Sorprenentment trobem un cercle amb un puny tancat exactament en el mateix espai on Rubens situa l'escut. Sembla que Picasso vol dibuixar l'escut de Mart en aquesta posició prominent. Després, a la versió definitiva, el cercle esdevé una espècie d'ull que habitualment s'associa a la bomba que esclata i que genera la destrucció. Podem dir que en el segle xx l'escut de Mart dibuixat per Rubens esdevé la bomba, l'artefacte que esmerça destrucció arreu. A la versió definitiva la tecnologia que destrueix substitueix l'escut del déu de la guerra.

Una imatge similar la trobem en una obra posterior de Picasso, que ja hem comentat abans: el mural de la Pau a Vallauris. Aquí també trobem un gran sol que sembla donar un sentit generador de vida. És, per tant, un símbol repetitiu a l'obra de Picasso.

<p>Fragment de <i>Les conseqüències de la guerra</i>.</p>	<p>Fragment d'una de les fotografies de Dora Maar d'un estat de la preparació del <i>Guernica</i>.</p>	<p>Fragment del mural de la pau de Vallauris</p>



Encara podem trobar novament una imatge similar en aquesta obra que Picasso va donar al Museu de l'Abadia de Montserrat. El sol, les flors i el colom són aquí un cant a l'alegria de viure.

Tot i així cal plantejar alguns interrogants que aquesta hipòtesi deixa oberts. El cercle amb un puny sembla un sol amb espigues de blat. Què pot significar això? Des d'una comparació amb la mitologia clàssica podríem parlar del mite de Persèfone. És interessant parlar atenció al fet que una espècie de torxa està al costat d'aquesta imatge en la

versió definitiva del *Guernica*. Cal recordar que els rituals anyals que se celebraven cada tardor en honor d'aquesta deessa consistien en una processó amb torxes, una purificació en el mar i recitacions, facècies obscenes i rituals que culminaven en una revelació d'un objecte, que probablement era una espiga de blat.

En conjunt hem trobat tres característiques relacionades amb aquest mite: l'espiga de blat, les torxes i el blat. Aquest mite ens aboca a la reflexió sobre la vida i la mort i també ens parla de la resurrecció i d'una nova vida després de la mort.

També es podrien desenvolupar altres possibles hipòtesis. D'una banda la imatge del blat ens recorda com la guerra anorrea els conreus. En un exemple tret de l'antiguitat podem recordar com els espartans cremaven els camps de blat dels atenesos durant la guerra del Peloponès.

D'altra banda cal considerar que el puny tancat es pot relacionar amb el símbol habitual del comunisme i això havia de ser evident pel propi Picasso en el moment de pintar el seu quadre.

Tot això són hipòtesis sobre una situació provisional que finalment Picasso va modificar substancialment en la versió definitiva del quadre. En conseqüència hem de fer un altre pas i tornar a analitzar la versió definitiva del *Guernica*.

4.2.1.5.3 La mirada que mata

La versió definitiva del *Guernica* ofereix una imatge en la que l'element distintiu de Mart ha perdut la forma arrodonida de l'escut o del sol i ha esdevingut un ull amb capacitat de matar. Resumim aquesta versió definitiva: tenim un quadre que és la imatge reflectida en un mirall d'un quadre anterior i que té en el seu centre un ull que mata situat a sobre d'un cavall. D'aquesta imatge es poden fer múltiples interpretacions, però aquí adoptarem un punt de vista inspirat en la mitologia clàssica.

De fet existeix una mirada que mata ben coneguda a la mitologia clàssica. El mite de la Gòrgona Medusa respon perfectament a aquesta característica i, per aquest motiu, recollirem els principals elements definitoris d'aquest mite amb la intenció de fer després una comparació amb aquest fragment del *Guernica*.

Les gòrgones eren tres monstres de la mitologia grega, filles de *Phórcys* i *Keto*. Habitualment es representen en figura femenina amb serps al cap (en lloc de cabells) i amb ales. Sembla que procedien de Líbia. A la *Ilíada*, Homer parla d'una sola Gòrgona, que figurava a l'escut de Zeus però Hesíode dóna el nom de totes tres: *Sthénos*, *Euryále* i *Medusa*. Aquesta darrera, la Gòrgona pròpiament dita, era perillosa per la seva mirada, que deixava petrificat. Tingué amors amb Posidó i fou morta per Perseu amb l'ajut d'Atena. Aquesta deessa va fixar el cap enmig de l'ègida o de l'escut que portava.

És en versions posteriors al segle v quan es subratlla el recurs del mirall en el que Perseu mira el reflex de Gorgo sense creuar-se amb la seva mirada petrificadora. Aquesta mirada esdevé un símbol de la mort. Com diu Vernant²⁰ "*Gorgo i les seves dues germanes duen la mort en els ulls. La seva mirada mata*".

D'altra banda també Jean-Pierre Vernant²¹ ens diu amb rotunditat que "*veure la Gòrgona és mirar-la als ulls i, amb aquest creuament de mirades, deixar de ser un mateix, un ésser viu, per esdevenir, com ella, Potència de mort*".

²⁰ Vernant, J.P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós. Pàg.117.

²¹ Vernant, J.P. (1986). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa. Pàg. 104



Museu del Louvre Gòrgona
Segona meitat del segle VI a.C.

El model de representació de la Gòrgona va aparèixer a començaments del segle VII a.C. i aproximadament en el segon quart d'aquest segle es van establir les principals característiques del tipus canònic.

Seguint el mateix autor hem de considerar que la imatge de la Gòrgona té aspectes bèl·lics i infernals. A la *Ilíada* es presenten algunes d'aquestes imatges de tipus bèl·lic. Gorgo apareix a l'ègida d'Atena i l'escut d'Agamenon. També quan Héctor fa girar els seus cavalls en totes direccions per sembrar la mort entre la multitud es diu que "els seus ulls tenen la mirada de la Gòrgona".

L'aspecte infernal queda reflectit a l'*Odissea*, quan Ulisses visita el reialme dels morts, i apareix aquest personatge que encomana la por en l'heroi grec²²: "Em va agafar una por que feia empal·ladir, perquè temia que la noble Persèfone no m'enviés de l'Hades el cap de la Gòrgona, el monstre terrible. Per això m'en vaig tornar de pressa a la nau i vaig ordenar als companys que pugessin immediatament a bord i que deslliguessin les amarres". Com veurem aquest terror que força Ulisses a fugir ens ajuda a relacionar els estats provisionals del *Guernica* amb la seva versió definitiva. L'espiga de blat, símbol de Persèfone, deixa pas a la mirada de Medusa, tal com Ulisses temia.

Podem establir dues característiques fonamentals del mite de Medusa: la frontalitat i la monstruositat. La primera implica que la Gòrgona s'enfronta sempre a qui la contempla. Com ja sabem l'ull del *Guernica* és un de les poques imatges del quadre que es representen frontalment mentre que la seva presència en el centre del quadre sembla ser el centre i la causa de la destrucció.

Respecte a altres característiques, i en relació a la seva monstruositat, els ulls estan habitualment desorbitats, la cabellera recorda un animal o està eriçada de serps, les

²² Homer (1998). *L'Odissea*. Barcelona: La Magrana, pàg. 282. Traducció a càrrec de Joan Alberich.

orelles són grans i deformes, el front té habitualment banyes, la boca oberta mostra les dents i la llengua es projecta sortint de la boca. Aquest últim aspecte recorda directament tres personatges del quadre de Picasso. La llengua surt com disparada del cavall, el toro i la mare. Hesíode també utilitza aquesta imatge quan diu²³: "*els monstres projectaven les seves llengües, feien cruixir las dents amb fúria llançant mirades salvatges*".

Aquest ull que mata està en el *Guernica* acompanyat d'un cavall. Precisament respecte el cavall Jean-Pierre Vernant²⁴ ens diu que "*en les representacions figuratives el cavall (...) s'associa a la Gòrgona, sigui com a part, perllongació o emanació d'ella mateixa, sigui com el nen que ella alimenta i protegeix, sigui com el fill parit i alhora muntat per ella, sigui –en el mite de Perseu- com el corser Pegaso que surt del seu coll tallat quan ella mor.*"

En un altre context fa també una descripció que es podria aplicar perfectament al cavall del *Guernica*²⁵:

"Per la seva conducta i per les sonoritats que li són pròpies, també el cavall pot expressar la presència inquietant d'una Potència dels Inferns que es manifesta en forma d'animal. El seu nerviosisme, la seva tendència a sobresaltar-se sota l'efecte d'un terror sobtat com el que provoca la potència demoníaca Taraxippos, el Terror dels cavalls (to tón hippon deîma), a esdevenir frenètic i salvatge fins el punt de devorar carn humana, a agitar-se, a bavejar, a transpirar una escuma blanca, s'afegeixen els renills, el martellejar dels cascs sobre la terra, el cruixir de dents (brugmós) i el soroll sinistre del fre a la seva boca que sembla el terror en cridar la mort."

²³ Hesíode (1999). *Teogonia. Els treballs i els dies*. Barcelona: La Magrana. 235. Traducció a càrrec de Joan Castellanos.

²⁴ Vernant, J.P. (1986). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa. Pàg. 50.

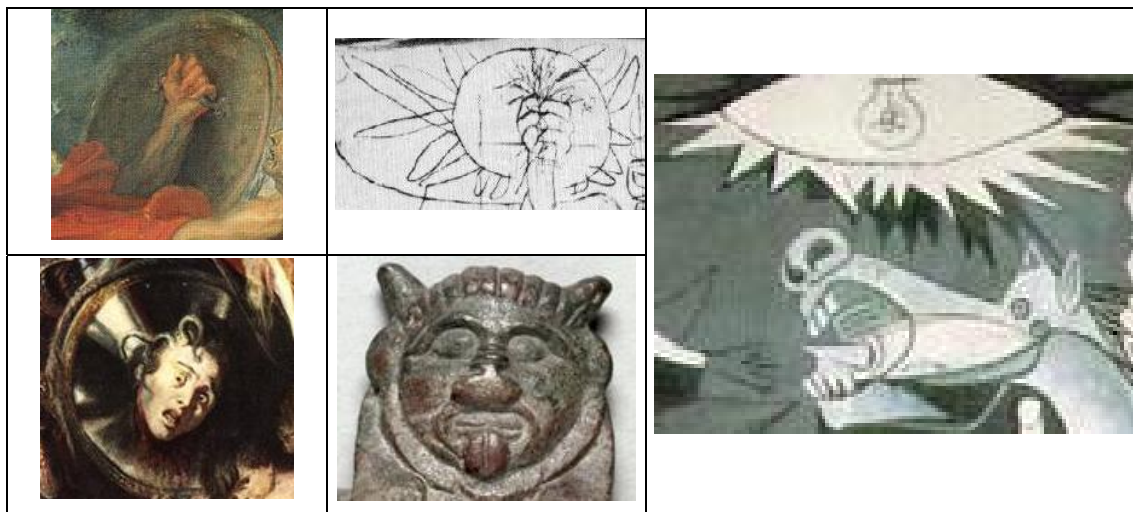
²⁵ Vernant, J.P. (1986). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa. Pàg. 70.

Veiem ara com el propi Rubens recull aquest mite en aquesta representació de Perseu amb l'escut i el reflex mortal de Medusa.



Rubens, P.P. (1622) Perseu i Andròmeda. Museu Hermitage.

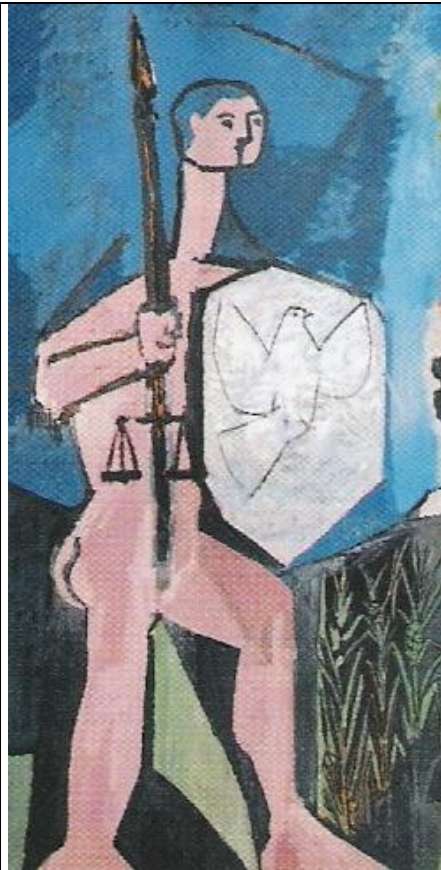
Veiem ara juntes totes les imatges que hem estat comentant per veure com l'escut d'Ares, símbol clàssic de la guerra, esdevé l'ull en el que Picasso resumeix l'explosió destructora de la guerra del segle xx.



Les orelles del cavall són punxegudes com les banyes de Medusa; la seva llengua es dispara de la mateixa manera; el seu nas es pot contemplar, sense dificultat, com una

calavera. Per sobre de tot un immens ull vist frontalment esmerça la destrucció entre tots els altres personatges del quadre. Hem de concloure una inspiració en el mite de Medusa?

Abans de donar una resposta convindria tornar novament als murals de Vallauris. Ja hem vist anteriorment un detall significatiu que el relacionava amb *Les conseqüències de la guerra*. Aquest mural torna a visitar els temes que donen forma al *Guernica* i les preocupacions de l'artista queden ben paleses.



El mural de la guerra de Vallauris de Picasso (fragment)

Ara dirigim la nostra mirada cap al guerrer situat a l'extrem esquerra del mural. Alice Tankard²⁶ ja ha remarcat que si ens fixem bé en l'escut d'aquest personatge podrem veure, sota el colom, el dibuix del rostre d'una dona.

Aquest dibuix, de traç clàssic i realista contrasta obertament amb la resta del quadre i obre interrogants sobre el seu sentit. Tenim una dona reflectida en l'escut del guerrer sobre el qual s'imposa finalment el colom, com a símbol de pau. La hipòtesi de la relació amb l'escut de Perseu apareix necessàriament, tot i que Picasso utilitza aquest mite, modificant-lo per expressar el seu punt de vista.

Fem en aquest punt, abans de continuar avançant, una breu recapitulació. Hem començat aquest capítol localitzant els elements característics d'Ares i Mart a l'antiguitat clàssica. Després hem vist com Rubens recollia aquests elements amb

algunes aportacions pròpies. Finalment hem continuat amb la recerca de les característiques bàsiques en el *Guernica*.

²⁶ Tankard, A. D. (1984). *Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of war: a comparative study in three parts-iconographic and compositional, stylistic, and psychoanalytic*. Philadelphia: Art Alliance Press. Pàg. 29.

En aquesta recerca hem vist que Picasso, el mateix dia que començava els primers esbossos del quadre, estava pensant en termes propis de la mitologia clàssica i hem vist recollits el casc, la llança i l'escut.

Finalment hem vist també que Picasso recull l'espai de l'escut amb elements gràfics molt similars (el cercle amb el puny tancat), però que introdueix aspectes que probablement mostren la intenció de modificar el sentit general. En aquest mateix sentit hem vist com l'esbós que identifiquem com Ares està representat caigut al terra i derrotat.

Però aquesta anàlisi s'ha completat introduint la relació amb els temes de l'ull i la mirada. Amb això la versió definitiva del *Guernica* ens ha portat a introduir un nou element mitològic inesperat i a plantejar la possibilitat que el mite de Medusa pugui vincular-se al quadre de Picasso.

En conjunt veiem materials iconogràfics comuns però podem sospitar una intenció que evoluciona al llarg del procés de creació del *Guernica*. En aquest procés la primera intenció de Picasso és mostrar la derrota de la guerra. Tot i així, a la versió definitiva Picasso modifica substancialment la situació d'alguns aspectes importants que podrien indicar una modificació del missatge que volia transmetre amb la seva obra.

En qualsevol cas totes aquestes conclusions han de considerar-se provisionals a falta de l'estudi dels altres aspectes que s'estudiaran en els següents capítols. Cal destacar només que, segons el que hem vist fins ara, Ares va deixar la seva petjada en el *Guernica* acompanyat, sorprenentment, per la Gòrgona Medusa.

4.2.2 Afrodita

4.2.2.1 Introducció

En aquest capítol analitzarem la figura d'Afrodita, la deessa de l'amor. Tal com hem fet en el capítol anterior amb Ares, aquí cercarem les principals característiques d'aquest mite i estudiarem el paper que desenvolupa en els dos quadres que estem comparant.

En el món clàssic Afrodita és, com ja hem dit, la deessa de l'amor. És també la personificació i l'antropomorfització de l'amor com a força ordenada de la propagació que assegura la conservació i la renovació de la espècie humana. La seva figura representa també la bellesa i la feminitat cobejables. Sovint es relaciona amb una antiga divinitat semítica, Astarte-Istar, degut a que en els textos micènics no s'esmenta una divinitat d'aquest tipus.

Alguns dels mites en que apareix aquesta deessa han tingut una importància capdal a l'antiguitat clàssica i en la història de l'art del món occidental. Així, per exemple, és molt coneguda la història segons la qual Afrodita guanya Hera i Atena en el judici de Paris i genera el motiu llegendari de l'inici de la guerra de Troia. La representació del judici de Paris és un dels mites més habituals de la pintura europea, que ha permès mostrar l'evolució de l'ideal de bellesa femenina.

4.2.2.2 La deessa de l'amor en els textos clàssics

El contacte directe amb els textos clàssics ens permetrà ara apropar-nos a algunes característiques bàsiques d'aquesta deessa. Tal com vam fer en el cas d'Ares començarem per analitzar els himnes homèrics. A l'Himne X²⁷ podem llegir:

*Jo cantaré Citera, nada a Xipre, que als homes
dóna regals emmelats; la seva faç cobejable
sempre somriu, i ens és com una flor seductora.*

També podem fixar-nos en l'Himne Vè²⁸ :

²⁷ Balasch, M. (1974). *Himnes homèrics*. Barcelona: Curial. Pàg 73.

²⁸ *Idem* pàg. 59.

*Conta'm, oh Musa, els treballs de la molt daurada Afrodita,
de Cipris, que un dolç desig en els númens desvetlla,
i senyoreja també els llinatges dels homes que moren,
els ocells nats de Zeus i totes les feres sens nombre,
ja sigui aquells que són nodrits pel mar o la terra,
que a tots atreuen els fets de Citera, de bella corona.*

Aquest text situa el naixement d'Afrodita a Xipre. Aquest naixement, d'altra banda tema recurrent en la història de l'art, està recollit també a la *Teogonia* d'Hesíode²⁹ on s'explica com Afrodita va néixer de l'emasculació d'Urà. Cronos castra el seu pare i llença els genitals al mar. De l'escuma blanca va néixer Afrodita (*afros* en grec significa escuma), que va ser portada a Citera i després a Xipre. Per això rep l'epítet de ***philommedes***, '*nascuda del semen del déu*'.

En el món clàssic Afrodita és l'esposa d'Hefest tot i que estimava Ares. Hefest els sorprèn i els tanca dins una xarxa d'or, fet que provoca la riallada dels altres déus, com comenta l'*Odissea*³⁰. Aquesta imatge es reproduceix també de forma recurrent en multitud d'obres d'art.

La relació amb Ares no es limita a aquest esdeveniment i de la seva relació, segons explica Hesíode a la *Teogonia*³¹, van néixer *Fobos* (la por), *Deimos* (el terror) i Harmonia, esposa de Cadmos, fundador de Tebes. Així es pot considerar Afrodita com mare de la raça tebana, com recorda Èsquil a *Els set contra Tebes*³².

També mereix un comentari algun aspecte relacionat amb aquest mite recollit a la *Ilíada*. En el cant XIV es comenta la funció del vel d'Afrodita³³:

²⁹ Hesíode (1999). *Teogonia. Els treballs i els dies*. Barcelona: La Magrana. 190. Traducció a càrrec de Joan Castellanos.

³⁰ Homer (1998). *L'Odissea*. Barcelona: La Magrana. 8266-366. Traducció a càrrec de Joan Alberich.

³¹ Hesíode (1999). *Teogonia. Els treballs i els dies*. Barcelona: La Magrana. 934-8. Traducció a càrrec de Joan Castellanos.

³² Èsquil (1934). *Tragèdies*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció a càrrec de Carles Riba.

³³ Homer (1999). *La Ilíada*. Barcelona: La Magrana. Cant XIV p. 318. Traducció a càrrec de Joan Alberich.

“Va parlar, i es va deslligar del pit la cinta brodada, de diversos colors, on tenia preparats tots els encisos: hi havia l'amor, el desig, el tracte íntim i la seducció, que fan prendre el senderi als qui tenen els pensaments més assenyats”.

Aquest vel acompanya sovint les representacions artístiques de la deessa i també tindrà un espai en la comparació amb el *Guernica*.

En resum, hem vist una sèrie de característiques d'aquest personatge com les circumstàncies del seu naixement i la seva relació amb alguns elements com les flors, els ocells o el vel que utilitza. També hem de considerar la complexa relació d'Afrodita amb Ares.

4.2.2.3 La deessa de l'amor en el Renaixement i el Barroc

Els mites de l'antiguitat clàssica s'han continuant llegint al llarg dels segles i en cada moment històric s'ha desenvolupat una visió diferent sobre cada relat. En aquest sentit els mites cobren vida i continuen evolucionant més enllà de la pròpia antiguitat. El Renaixement i el Barroc van obrir en aquest sentit una porta a noves interpretacions del classicisme respecte el mite d'Afrodita.

A l'Edat Mitja Afrodita va ser vista en els seus aspectes més desfavorables. Així ho podem comprovar, per exemple, en la *Psychomachia*, un text de Prudenci del segle V d.C. Aquesta obra és un tractat sobre la lluita entre la virtut i el vici i, en aquest context, Afrodita és el símbol de la pecaminositat. Fins i tot es pot considerar com una personificació de la lascívia. Aquesta visió medieval de la deessa s'ha de matisar amb la seva visió com una personificació de l'amor a partir dels temes procedents de l'Antiguitat, especialment a les novel·les i la poesia goliardesca.

La visió de la deessa de l'amor es transforma substancialment en el Renaixement i la vinculació amb el vici i la lascívia ja no és tan evident. Ocupa un espai diferent, adaptat a la nova visió del món i de l'home que s'imposa en aquell moment històric. D'altra banda la figura de Venus pot tenir diferents significats al·legòrics, sovint en representació amb Cupido o el mateix Mart.

En general existeixen molts temes de la història de l'art relacionats amb la representació d'Afrodita. Com hem comentat abans és molt habitual la representació del judici de Paris, però també es objecte de representació el lliurament de les armes a

Enees o les seves relacions amb Adonis. Alguns d'aquests temes són relats mítics amb origen en el món greco-romà, mentre d'altres són invencions del Renaixement i el Barroc. Així, per exemple, en els Països Baixos es troben moltes representacions de la màxima de Terenci: "*Sine Cerere et Libero friget Venus*" (sense menjar i vi es refreda l'amor).

Ara analitzarem la manera d'entendre la relació entre Ares i Afrodita poc abans de l'època de Rubens per entendre el seu punt de partida. Tenim un exemple molt conegut en una obra ben coneguda de Botticelli (1444-1510) conservada a la National Gallery de Londres i titulada, senzillament, *Venus i Mart*.



En aquesta imatge veiem Venus al costat de Mart amb les armes del déu de la guerra convertides en joguines ocasionals. Venus ha aconseguit, si més no temporalment, apaivagar el furor violent del seu amant que roman adormit al seu costat. Aquesta és la característica de la representació de la deessa en aquest moment històric: Venus desenvolupa un paper positiu dominant el caràcter destructiu de Mart.

Veiem un altra exemple de la mateixa idea en un quadre de Piero di Cosimo (1462-1521) titulat Venus, Mart i Amor de l'any 1505 i conservat en el Gemaeldegalerie, Staatliche Museen de Berlin



Queda clar que aquí es repeteix la mateixa idea: la força de l'amor com a contraposició a la força de la guerra. Aquest aspecte del mite juga un paper essencial en el quadre de Rubens.

4.2.2.4 La representació de Venus a Les conseqüències de la guerra

Rubens pren la imatge de Venus que acabem de veure per mostrar una idea ben concreta en el seu quadre. A la carta que ja hem comentat³⁴ ens diu que "*[Mart] para poca atenció a Venus, la seva amant, que acompanyada pels seus Amors i Cupidos intenta amb carícies i abraçades retenir-lo*". Això ens ofereix una idea ben clara del simbolisme d'aquesta figura mitològica en el conjunt del quadre. Venus intenta evitar la guerra. Amb això Rubens manté una visió de la deessa pròpia del seu moment històric i allunyada de la visió medieval i de la mateixa visió clàssica.

En aquesta representació de Venus veiem una dona jove³⁵ que intenta retenir el personatge de Mart. Pràcticament despullada, du únicament una corona i un vel. Hem de recordar ara que aquests són alguns dels elements dels que havíem fet esment abans, comentant els himnes homèrics. En aquest sentit Rubens sí que recull fidelment els textos clàssics.

³⁴ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.

³⁵ Rubens va utilitzar com a model per aquesta figura mitològica la seva segona esposa, Hélène Fourment. De fet això va ser pràctica habitual del pintor com podem observar, per exemple, en el quadre *Les tres gràcies*, conservat en el Museu del Prado de Madrid.

Tot i així cal remarcar que la Venus de Rubens sembla fracassar allà on la Venus de Botticelli havia tingut èxit. Tot indica que Mart continuarà el seu camí malgrat els intents de la deessa de l'amor.

4.2.2.5 Venus i el Guernica

Ara farem una comparació entre la figura de Venus en el quadre de Rubens i la imatge del quadre de Picasso. Començarem per la versió definitiva; després veurem un significatiu estat provisional fotografiat per Dora Maar i, finalment, farem esment d'alguna altra obra de Picasso necessària per una comprensió plena del *Guernica*. En una primera aproximació podem constatar la similitud entre la representació de les dues figures.

	
Rubens, P.P. <i>Les conseqüències de la guerra</i> (fragment)	Picasso, P. <i>Guernica</i> (fragment)

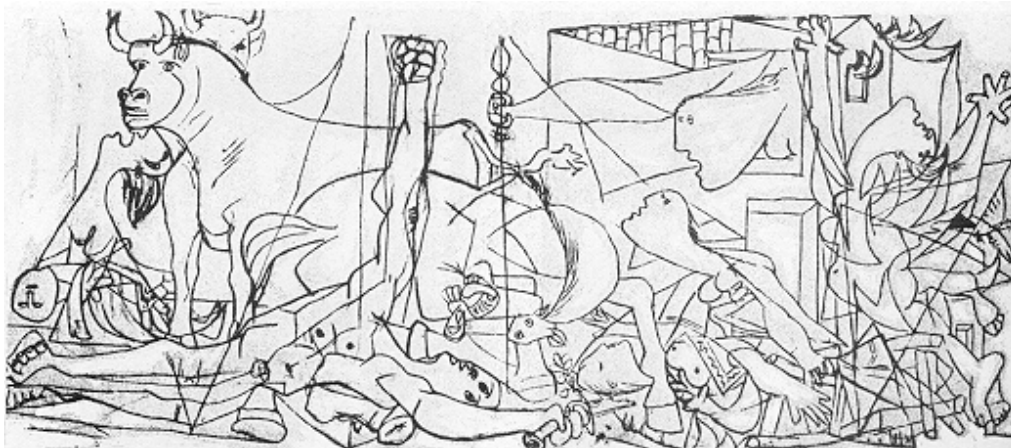
En ambdós casos veiem una dona quasi despullada que s'apressa cap al centre del quadre amb la intenció aparent d'evitar la destrucció. Abans hem fet esment del vel d'Afrodita. És important remarcar la representació del vel en la figura de Picasso i que, com ja hem vist, era una característica recollida a la *Ilíada*. Picasso també recull aquesta representació. D'altra banda la figura del *Guernica* també té el cap envoltat per un triangle que podria comparar-se a una corona i recordar, d'aquesta manera, a *Citera, de bella corona*. En conjunt podríem pensar que Picasso no només copia la

situació del personatge dins del quadre sinó també alguns dels detalls de la seva representació.

La Venus de Rubens adreça la seva mirada cap a Mart. La de Picasso mira cap a la bomba que esclata i que en el capítol anterior hem relacionat amb l'escut d'Ares. Una línia obliqua reforça el sentit d'aquesta mirada.

La Venus de Rubens intenta retenir Mart amb els braços. Per contra, els braços de la figura de Picasso cauen cap al terra. Aquesta disposició, que podria semblar una diferència, modifica el seu sentit si recordem la hipòtesi del guerrer caigut desenvolupada en el anterior capítol. Venus adreça els seus braços cap al lloc on és Mart.

Ja coneixem la importància de les fotografies dels estats provisionals del *Guernica* de Dora Maar per conèixer el sentit del *Guernica*. Analitzem ara aquesta fotografia:



A diferència de la versió definitiva aquí veiem dues dones ocupant el mateix espai. Una ha caigut i el seu cap està coronat per una flor mentre un colom estripat és al seu costat. La dona caiguda al terra du el vel que a la versió definitiva utilitza la dona aixecada. Aquestes dues dones ocupen un mateix espai i finalment es fusionen en un sol personatge en la versió definitiva. Recordant les hipòtesis del capítol anterior podem pensar que Venus derrotada jeu al terra al costat de Mart derrotat.

Aquesta imatge amb el déu de la guerra i la deessa de l'amor caiguts i derrotats té un precedent en el món clàssic. A la *Ilíada* podem veure com, després de la derrota d'Ares per Atena, quan Afrodita vol ajudar el déu de la guerra, Hera adverteix el fet i diu³⁶:

“Alerta, filla de Zeus portador de l'ègida, Infatigable, aquesta mosca de gos s'enduu un altre cop Ares, l'estrall dels mortals, de la lluita cruel entre la batussa. Així, doncs, persegueix-la. Així va parlar, i Atena s'hi va llançar al darrere, mentre se n'alegrava en el seu cor. Tot escometent-la, li va colpir el pit amb la mà robusta. Allí mateix es desferen els genolls i el cor d'Afrodita. Tots dos van quedar estesos a terra, nodridora de molts, i Atena, vantant-se'n, va dir aquestes paraules alades: 'Tant de bo ara estiguessin així tots els protectors dels tirans, quan lluiten contra els argius armats amb cuirassa, tan agosarats i temeraris com Afrodita, que ha vingut a ajudar Ares oposant-se al meu furor. D'aquesta manera nosaltres ja fa temps que hauríem posa fi a la guerra, destruint la ben bastida ciutatella d'Ílion'.”

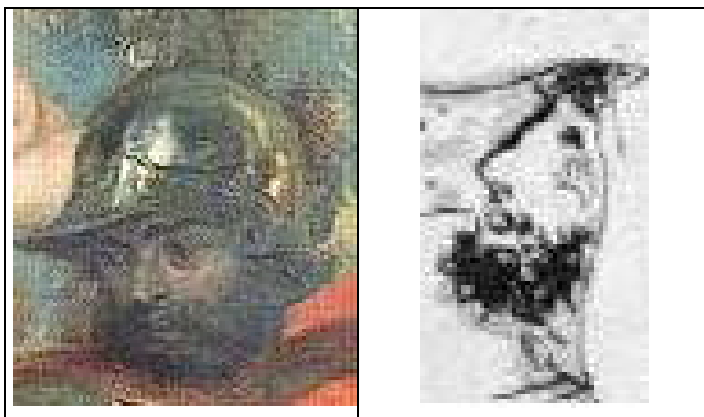
Aquesta hipòtesi també es veu reforçada si observem una altra obra de Picasso realitzada simultàniament a l'obra que ens ocupa. Pocs mesos abans d'iniciar el *Guernica*, entre el 8 i 9 de gener de 1937, Picasso va començar l'aiguafort '*Somni i mentida de Franco*'. Aquesta obra és una espècie d'història muda o "al-leluia" feta en dues parts de nou vinyetes cadascuna. Cada requadre sembla descriure al·legòricament alguns dels aspectes de la sublevació militar, amb una crítica incisiva a manera de pamflet. Va ser elaborada entre gener i juny de l'any 1937 i la seva vinculació amb el *Guernica* és molt clara.

³⁶ Homer (1999). *La Ilíada*. Barcelona: La Magrana. Cant XXI pàg. 460. Traducció a càrrec de Joan Alberich.



En la segona i tercera casella de la segona planxa veiem la imatge d'una dona estirada o caiguda i un cavall també caigut al terra. Es fa inevitable en aquest punt plantejar la hipòtesi de la inspiració en la parella Venus-Mart, sigui des del punt de vista de Botticelli o el de Rubens.

La similitud amb Venus és fàcil de veure però, en canvi resulta una mica més complicat trobar Mart en la figura del cavall. Tot i així si ens fixem bé en la zona del coll i amb un petit gir podem trobar la imatge del home barbat descrit a *Les conseqüències de la guerra*.



Malgrat la dificultat per esbrinar si això és únicament un efecte casual, a partir d'aquí podem tornar a qüestionar el simbolisme del cavall, dintre de la consideració general de que cap element del *Guernica* no

té un sentit unívoc.

En qualsevol cas el personatge de la dona caiguda va desaparèixer en la versió definitiva del *Guernica*. Novament podem pensar que el sentiment de Picasso es va transformar en les setmanes que va utilitzar per elaborar la seva obra.

Però podem concloure que Rubens i Picasso coincideixen en alguns aspectes cabdals de la representació d'aquest personatge. Hem vist una dona que s'apropa cap a l'eix central del quadre amb la intenció d'evitar la destrucció. Rubens ens diu expressament que es tracta de la deessa de l'amor. Picasso, per la seva banda, no va explicitar en cap moment les seves fonts.

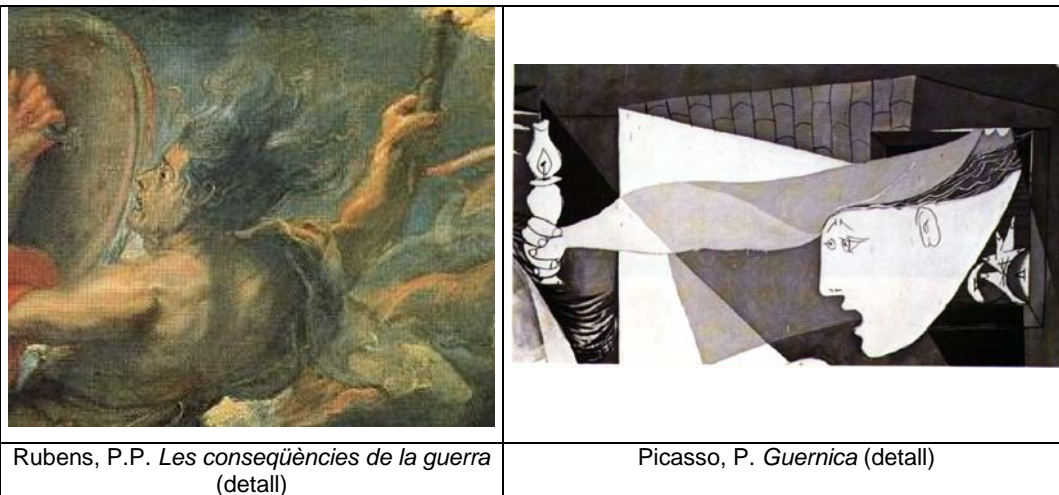
L'anàlisi dels estats provisionals del *Guernica* ens pot fer pensar que Picasso va tenir momentàniament la idea de representar aquest personatge d'una manera diferent: una dona caiguda al terra i derrotada. Podem parlar aquí d'una Venus derrotada al costat del personatge que en el capítol anterior havíem identificat com Mart derrotat.

De tot el que hem vist podem concloure que Picasso pensa en una Venus derrotada que contempla impotent la destrucció. Per contra segons Rubens Venus és una de les dues forces contraposades que envolten Mart. Vist això, el següent pas serà analitzar l'altra força.

4.2.3 Al-lecto

4.2.3.1 Introducció

Hem vist que en *Les conseqüències de la guerra* Ares està envoltat de dues forces oposades que volen arrossegar-lo. Ja hem parlat d'una d'elles en el capítol anterior. Ara analitzarem l'aspecte oposat, és a dir la força que vol portar Ares cap a la destrucció. Comencem per recollir les paraules de Rubens a la carta adreçada a Justus Sustermans³⁷ on s'explicita la identitat d'aquest personatge: "*Per l'altra banda, Mart es arrossegat per la Fúria Al-lecto, amb una torxa a la mà*". A primera vista la comparació amb el *Guernica* sembla senzilla des d'un punt de vista iconogràfic, però serà molt més complicada si pensem en el diferent paper que juga cada imatge en el conjunt del quadre.



El caràcter positiu del personatge de Picasso contrasta amb la figura d'Al-lecto en el quadre de Rubens. A què es deu aquesta transformació? Al llarg d'aquest capítol cercarem la resposta a aquesta qüestió de la mà, en aquest cas, de les Tragèdies d'Èsquil. Però abans farem esment breument d'algunes obres dels dos artistes que també podrien tenir una relació amb aquest tema.

La representació que fa Picasso d'una dona amb una torxa a la mà que il·lumina l'escena no és un personatge nou en l'imaginari d'aquest artista. Veiem també aquesta imatge de la *Minitauromaquia*:

³⁷ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn .

Aquí veiem molts dels elements que configuren el *Guernica*. Aleshores es planteja una qüestió important: quina és la font d'inspiració del personatge del *Guernica*? Podem mantenir la comparació amb Rubens i les erínies o hem de defensar la inspiració en l'imaginari personal de Picasso? Segurament la



resposta a aquesta qüestió no serà única. És evident que, a partir d'aquí, podem arribar a conclusions ben diferents. Però sempre hem d'admetre que les fonts d'inspiració poden ser diverses i simultànies.

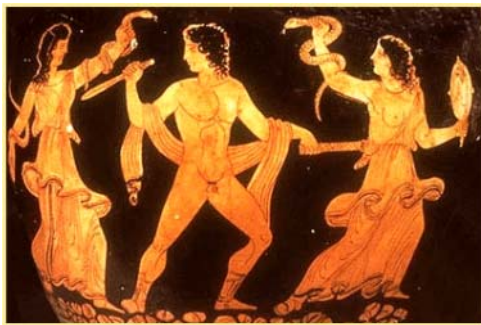


També en el cas de Rubens podem trobar altres obres amb una intenció pacifista on apareixen personatges amb torxes. Aquest és el cas d'aquesta obra que porta per títol "*Minerva defensa la Pau davant Mart*". Aquest quadre va ser un present per al rei Carles I d'Anglaterra com a mostra de bona voluntat de la missió diplomàtica

de Rubens l'any 1629. Aquí veiem un personatge amb una torxa que il·lumina l'apropament d'uns infants. Tot això mentre la Pau alleta un nen, Plutó, déu de la riquesa i un sàtir recull els fruits de la prosperitat.

Però per aconseguir una anàlisi ben estructurada haurem de començar per les fonts del propi Rubens. En aquesta línia hem de tornar a la tradició i als textos clàssics més importants respecte aquest mite, tot i que abans farem un petit parèntesi per conèixer la representació artística de les erínies.

4.2.3.2 Les representacions de les erínies i les fúries.



T40.3 The Erinyes & Orestes

Museo Archaeologico Nazionales de Napols 380 a.C.

Les fúries, que ocasionalment són representades amb ales, duen per cabells serps. A les mans porten fuets o torxes. El relat d'Orestes perseguit per les erínies després de l'assassinat de la seva mare Clitemnestra, ha estat representat amb molta freqüència. Un bon exemple són una sèrie de ceràmiques conservades en el museu del Louvre. També es

poden trobar les erínies representades adormides a Delfos, en el santuari d'Apol·lo en una cratera conservada també en el museu del Louvre datada el 380 a.C. També una ceràmica d'Argos ens mostra aquestes deesses en pau i anomenades Eumènides en la dedicatòria del relleu.

A la modernitat són figures poc representades. És freqüent que, quan es produeixen, aquestes obres modernes derivin del ressò de la Divina Comèdia. Aquest és el cas de Botticelli (1490), Flaxman (1792) i W. Blake (1824-1827)³⁸. D'altra banda, també en el quadre de Bouguereau reproduït aquí trobem la imatge de les erínies en una imatge molt propera a l'obra de Rubens: una dona mig despullada, amb una torxa a la ma, levitant sobre el terra i turmentant la seva víctima. Podem



Bouguereau, Adolphe-William *Orestes perseguit per les Fúries* (1862)

³⁸ Moormann, E.M. i Uitterhoeve, W. (1995). *De Acteón A Zeus: temas sobre la mitologia clàssica en la literatura, la música, les arts plàstiques y el teatro*. Madrid: Akal.

establir un paral·lelisme amb *Les Conseqüències de la guerra* tot i que la figura de Mart no resulta turmentada sinó recolzada en la seva tendència natural.

Al·lecto apareix al cant IX de la Divina Comèdia de Dante. Al bell mig de l'infern l'autor italià reconeix aquests personatges³⁹:

*“I veig, com bracejat dalt d’una trona,
tres Fúries infernals, que amb sang i plors
mostren uns membres i uns posats de dona.*

*Cenyeixen hidres verdes el seu cos,
I escurçons i serpents de gruix i fines,
Formen al cap la cabellera atroç.*

*I ell, coneixent les fàmules mesquines
De la reina del plany i la foscor.
‘Guaita’ em diu, ‘les feréstegues Erínies!*

*Megera és la que veus en el cantó
De l’esquerra; a la dreta Al·lecto plora;
Tisífone és al mig vessant braó’.*

*Amb les ungles al pit, totes alhora
Esgarrapant-se feien tabal,
Que d’ell em vaig posar ben a la vora.*

*‘Vine, Medusa, que el farem d’esmalt!’
Clavant els ulls a dins, cridaven elles.
‘Com no venjàrem de Teseu l’assalt?’”*

Però aquestes feréstegues erínies tenen el seu origen molt abans. Cal, una vegada més, tornar a l'antiga Grècia.

4.2.3.3 Les erínies i les fúries en el món clàssic

Les erínies a la Grècia antiga, anomenades fúries en el món romà, eren deesses de la venjança, éssers infernals que persegueixen implacablement les seves víctimes, habitualment els assassins, als que feien embogir. Els romans les anomenaven també, com eufemisme, les Terribles (*Dirae*). En el món grec, com recollia Dante, es distingien tres erínies: Al·lecto, Mégera i Tisífone. Totes van néixer de la sang d'Urà i, com ja hem vist, amb aquest naixement tenen una relació amb Afrodita com dos pols oposats amb un origen comú.

³⁹ Dante Alighieri (1986). *Divina Comèdia*. Barcelona: Edicions 62. Cant ix 37 i ss. Pàg. 54.

Sorprenentment després de satisfer el seu desig de venjança poden esdevenir deesses benefactores, les *Eumènides*. Això succeeix, per exemple, després que Apol·lo i Atena van assumir la defensa d'Orestes, assassinat de la seva mare. Aquest relat constitueix l'argument de l'*Orestíada* d'Èsquil⁴⁰. Aquesta obra és una trilogia que en la seva primera part, anomenada *Agamèmnon*, relata el retorn d'aquest heroi, després de la presa de Troia, a Argos on la seva dona Clitemnestra té un amant amb el qual comparteix el poder, Egist. Entre els dos maten Agamèmnon invocant com a justificació el crim comès anteriorment en la persona de la seva filla Ifigènia i el retorn amb una de les filles de Príam, la profetessa Cassandra, com a concubina. A la segona peça, *Les coèfores*, es relata el retorn d'Orestes que mata els assassins del seu pare. Finalment la tercera part, *Les eumènides*, planteja la purificació d'Orestes, ordenada per Apol·lo. El procés d'aquesta purificació el porta a recórrer un llarg camí des del santuari de Delfos fins al temple d'Atena. Quan arriba el moment les erínies venjatives, que el perseguien per fer-li pagar el crim, esdevenen eumènides, deesses protectores, juntament amb Atena, de la ciutat d'Atenes.

Aquesta transformació té especial importància quan comparem l'aspecte del personatge en el quadre de Rubens i el seu paral·lel en el *Guernica*. Abans d'analitzar aquesta qüestió un primer aspecte interessant és el tema, plantejat pel personatge d'Orestes, del motiu pel qual no van turmentar Clitemnestra per l'assassinat d'Agamèmnon. Les pròpies erínies responen que, en aquest cas, no era un crim de la mateixa sang i, en conseqüència, aquest crim no entra dintre de la seva consideració. Fent una extrapolació podem plantejar una guerra civil com un enfrontament de la mateixa sang que, d'aquesta manera, ofereix un espai pel desenvolupament de la funció de les erínies.

4.2.3.4 Al·lecto en Les conseqüències de la guerra i en el Guernica.

Rubens representa Al·lecto amb una torxa a la mà, igual que en el quadre de Bouguereau que hem vist abans. El fet més rellevant d'aquest personatge, tal com queda reflectit en el quadre de Rubens, és la seva contraposició al personatge d'Afrodita. Totes dues forces intenten arrossegar Mart, cadascuna en un sentit diferent.

⁴⁰ Èsquil (1934) *Tragèdies III*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció a càrrec de Carles Riba.

En aquest sentit el plantejament del *Guernica* és completament diferent. En aquest cas el personatge d'Al-lecto no queda reflectit en un mirall, com passa amb la resta de personatges. Simultàniament el seu aspecte i la seva funció dintre del quadre queda totalment modificat. Aquí sembla col·laborar amb Venus i no es produeix la contraposició dels dos personatges.

Cal recordar, però, que hem parlat abans de la imatge d'un Ares derrotat i caigut. També hem comentat la conversió de les erínies després d'aconseguir el seu objectiu. Seria possible a partir d'aquestes consideracions fer una interpretació en la línia de considerar que, després de la mort d'Ares, Al-lecto ha esdevingut una força positiva. Des d'aquest punt de vista podem fer una nova interpretació del primer esbós del dia 1 de maig. Ares ha mort, la venjança s'ha complert i una nova Espanya neix, més espiritual, a partir del cos agonitzant del vell cavall. Aquesta és una possible lectura: Picasso, des de la ràbia, conjura la venjança i confia en un futur diferent.

Però l'aspecte realment important és la modificació que Picasso va fer respecte el quadre de Rubens. Seguint els escrits clàssics aquest personatge de Picasso ens ofereix un sentit novetós que entronca, sense cap mena de dubte, en la transformació que ja va relatar Èsquil. Podríem dir que entre la representació d'Al-lecto a *Les conseqüències de la guerra* i la del *Guernica* hi ha la mateixa diferència que entre les erínies i les eumènides segons el mite clàssic.

En el tram final de la *Orestíada* la deessa Atena argumenta per aconseguir la conversió de les erínies en deesses protectores i benefactores. Després d'aconseguir aquest objectiu les deesses de la venjança, ja transformades, fins i tot arriben a fer un autèntic al·legat contra el conflicte civil⁴¹:

“Que mai la Discòrdia, insaciable de misèries, en aquesta ciutat –jo prego- no brami! Que la pols abeurada amb la negra sang dels ciutadans, en la seva ira, per fer-se pagar les matances, no s’aferra a represàlies que són la ruïna de la Ciutat!”

Després de dos mil cinc cents anys aquestes paraules continuaven plenes de sentit en el moment de pintar el *Guernica*. No podria existir un resum més reeixit del quadre de Picasso. Sembla que el pintor malagueny demana la transformació de les erínies en eumènides com si fes seu el comentari que Carles Riba feia l'any 1934 en la

⁴¹ Èsquil (1934). *Tragèdies III*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció a càrrec de Carles Riba. Pàg. 172.

introducció a les Tragèdies d'Èsquil⁴²: *“A través de la lluita i la reconciliació es progressa cap al bé: aquesta llei, el poeta la sent viva per a les divinitats i per als homes; en el seu pensament, ella presideix l'evolució incessant cap a un millor futur”*.

4.2.4 La Fam i la Pesta

L'extrem dret del quadre de Rubens està ocupat per uns personatges que es podrien relacionar per la seva disposició amb Al·lecto. Segons les seves pròpies paraules⁴³: *“Per l'altra banda, Mart es arrossegat per la Fúria Al·lecto, amb una torxa a la ma. A prop hi ha monstres personificant la Pesta i la Fam, aquells inseparables companys de la guerra”*. Malgrat estar situat a l'extrem del quadre aquests personatges estan vinculats a les forces centrals i, molt concretament, es vinculen a la força que arrossega Mart cap a la destrucció.

En un sentit general es podria considerar que són personatges relacionats amb el déu Ares. Tal com diu el mateix autor són companys inseparables de la guerra. Però en aquest cas no tenim una referència clara que estableixi una relació documentada amb la mitologia clàssica. Amb més garanties podem cercar una relació en una altra de les fonts que van conformar el pensament de Rubens: el Nou Testament.

A l'Apocalipsi de Sant Joan podem llegir⁴⁴ [Ap. 6 1-8]:

*“Després, quan l'Anyell va obrir el quart segell, vaig sentir la veu del quart vivent que cridava: Vine!
I vaig veure que hi havia un cavall de color cendrós. El seu genet s'anomenava la Mort, i anava acompanyada del seu reialme. Li van donar potestat sobre la quarta part de la terra, perquè matés amb l'espasa, la fam, la pesta i les bèsties ferotges.”*

Rubens parla de la fam i la pesta, probablement inspirat en aquest fragment del nou Testament. En la seva representació Picasso afegeix el cavall que faltava per completar l'escena.

⁴² Èsquil (1934). *Tragèdies III*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció a càrrec de Carles Riba. Introducció p. xvii.

⁴³ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.

⁴⁴ Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret i Societats Bíbliques Unides. Recurs en línia. <<http://www.abcat.org/bci/>> [Data de consulta 17/12/2005]

En relació amb el *Guernica* cal fer esment que aquest personatges monstruosos ocupen el mateix espai que el toro de Picasso, en la imatge reflectida del quadre tal com la estem estudiant.



És evident que el toro de Picasso té moltes més referències i ocupa un espai important en la iconografia personal de Picasso. En aquest cas només vull plantejar, que també en l'estudi d'aquest personatge trobem l'evidència de la similitud de la disposició iconogràfica dels dos quadres.

Així acabem l'estudi de l'eix central dels dos quadres. En el següent capítol analitzarem la representació de les víctimes, abans de passar a les conclusions definitives.

4.3 Les víctimes

4.3.1 Harmonia

Rubens en la carta adreçada a Justus Sustermans que ja hem comentat diu⁴⁵: “*Al terra, d’esquena, jeu una dona amb un llaüt trencat, representant l’Harmonia, que és incompatible amb la discòrdia de la guerra*”.

La primera qüestió consisteix en esbrinar si Rubens es refereix al personatge mític o vol reflectir una personificació, semblantment al cas d’Europa estudiat anteriorment. Aquesta reflexió ja va quedar recollida en un capítol anterior, seguint el plantejament d’E. H. Gombrich⁴⁶. En qualsevol cas es convenient conèixer les arrels d’aquest personatge mític i les característiques de la seva representació artística en època de Rubens.



Theodor van Thulden
Flemish Harmonia Matrimoni (1652)
Museu Reial de Belles Arts, Brussel·les

La llegenda tebana ens presenta Harmonia com a filla d’Ares i Afrodita i, d’aquesta manera, es relaciona amb els altres personatges del quadre.

En el segle XVII era habitual la presència del llaüt en la representació d’Harmonia. Aquest instrument és d’origen oriental, cordòfon compost i sense cordal. Va ser molt utilitzat entre els segles XV i XVII. En aquest quadre de Theodor van Thulden, el deixeble de Rubens del que ja havíem parlat en capítols anteriors, podem veure un exemple ben clar.

Aquest personatge no té un reflex clar en el *Guernica* però podem trobar una possible vinculació a partir dels elements que acabem de comentar.

⁴⁵ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.

⁴⁶ Gombrich, E.H. (2000). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate.

Com ja hem dit aquest personatge no apareix en el *Guernica* de Picasso. Tot i així, tal com assenyala Alice Tankard, es pot veure un ressò del llaüt en la falda de la mare.

	
<p>Rubens, P.P. <i>Les conseqüències de la guerra</i> (detall)</p>	<p>Picasso, P. <i>Guernica</i> (detall)</p>

D'aquesta manera el llaüt estableix un vincle simbòlic entre el *Guernica* i el quadre de Rubens i planteja novament la presència del relat mític.

4.3.2 La mare amb el fill mort

La mort dels innocents és probablement el fet més colpidor de la guerra i una mare amb el seu fill mort és una de les imatges que pot expressar amb més claredat els horrors de la guerra. Tornant una vegada més a les paraules de Rubens⁴⁷: “*També hi ha una mare amb el seu fill als braços, indicant que la fecunditat, la procreació i la caritat es frustren amb la guerra, que tot ho destrueix i corromp.*”

Aquesta imatge és un dels aspectes on la semblança dels dos quadres que estem estudiant és més evident.

	
Rubens, P.P. <i>Les conseqüències de la guerra</i> (detall)	Picasso, P. <i>Guernica</i> (detall)

Picasso va desenvolupar aquest tema en multitud d'estudis previs i esbossos, expressant de forma ben clara el caràcter atemporal d'aquesta representació. De fet Picasso continua desenvolupant el personatge de la dona que plora fins octubre del 1937. Es diu molt sovint que aquest personatge està inspirat en Dora Maar.

⁴⁷ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn

4.3.3 L'arquitecte

El quadre de Rubens queda tancat a l'extrem inferior dret per la figura d'un home mort amb els braços oberts. En la carta dirigida a Justus Sustermans podem llegir que⁴⁸: “es pot veure un arquitecte caigut d'esquena, amb els seus instruments a la mà, per mostrar que allò que es construeix en temps de pau per l'ús i l'ornamentació de la ciutat s'enfonsa per la força de les armes i cau en la ruïna”. Queda clar, doncs, el sentit que Rubens volia donar a aquesta figura.



La comparació d'aquest aspecte dels dos quadres presenta especials dificultats. En una primera aproximació trobem moltes similituds. En primer lloc, els dos personatges ocupen el mateix espai, si considerem la imatge reflectida en un mirall.

D'altra banda, els dos personatges han caigut al terra i estan derrotats. Tots dos tenen la mà esquerra oberta i la dreta amb un objecte agafat. Precisament en aquest punt és

⁴⁸ Rubens, P.P. (1991). *The letters of Peter Paul Rubens*. Evanston, Illionois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.

on comença la diferència. El personatge de Rubens sosté una eina característica dels arquitectes i dóna un sentit clar al seu personatge. Vol representar la capacitat de construcció per l'ornament i l'ús de la ciutat. Com diu Daniela Tarabra⁴⁹ Rubens va demostrar un gran interès per l'arquitectura i fins i tot va publicar l'any 1622 un llibre d'il·lustracions arquitectòniques titulat "*Palazzi moderni di Genova raccolti e designati di Pietro Paolo Rubens*". En aquest llibre volia mostrar que a Itàlia perdurava l'autèntica simetria de l'arquitectura segons els canons de l'Antiguitat grega i romana.

El personatge de Picasso té a les seves mans, en canvi, una espasa trencada i, com hem vist en un capítol anterior, tenim motius per pensar en una vinculació amb el personatge de Mart. També s'ha volgut veure sovint com el defensor mort.

En conjunt podem pensar que Picasso fusiona elements de forma lliure per expressar la seva posició davant del fenomen de la guerra.

⁴⁹ Tarabra, D. (2004). *Rubens, el inventor del barroco*. Barcelona: Electa. Pàg. 88.

5. Més enllà del *Guernica*: els murals de Vallauris

Al llarg dels capítols anteriors hem fet esment dels murals de Vallauris. En aquesta ciutat francesa l'any 1952 Picasso va acceptar el projecte de decorar una capella secularitzada. Molt aviat va decidir el tema dels murals de La Guerra i La Pau dels que ja hem fet esment. Picasso va intentar crear un "*temple de la pau*" on expressava la confrontació entre la vida i la mort treballant sempre amb un esperit laic.

Les preocupacions que Picasso havia mostrat en el *Guernica* tornaven a aflorar en aquest moment. Com va dir ell mateix parlant d'aquesta obra⁵⁰: "*hi va haver mesos, anys en que, com tothom, vaig està obsessionat amb l'amenaça de la guerra, dominat per aquesta angouxa, i de les ganes de lluitar contra l'angoixa havia nascut ja Matances a Corea. Aquest quadre ha desconcertat, no ha agradat. Però jo començo a veure'l tal com és, i sé per que ha sigut rebut amb astorament: encara no havia recomençat el *Guernica*, que era el que s'esperava de mi.*"

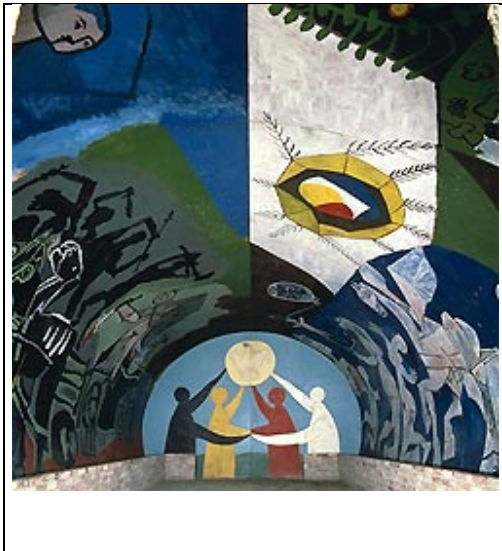
És interessant ressaltar aquí el fet de que el mural de la guerra està pintat, semblantment al *Guernica*, de dreta a esquerra. En conseqüència aquí es podrien aplicar també els comentaris que vam fer en el tercer capítol del treball.

Molt probablement tampoc la influència de Rubens a l'obra de Picasso s'acaba amb el *Guernica*. Abans ja hem estudiat alguns detalls d'aquest mural en el moment d'analitzar la figura d'Ares. Recordem ara aquesta imatge del llibre obert, símbol de la



cultura i la civilització, trepitjat pel peu de la guerra. També cal recordar com la imatge de Medusa es pot entreveure en l'escut del guerrer.

⁵⁰ Léal, B. Piot, C. i Bernadac, M.L. (2003). *Picasso Total*. Madrid: Ediciones Polígrafa. Pàg. 393.



Picasso, P. (1951-57). Capella de Vallauris.

L'any 1957 Picasso afegí als dos murals contraposats una tercera composició amb una representació dels quatre continents convivint en pau. Aquesta imatge utilitza l'element del colom de la pau, tan habitual en tota l'obra de Picasso i el conjunt és característic de l'estil del pintor malagueny en aquesta època. Vol mostrar la convivència dels quatre continents i reclama la fraternitat multiètnica, que pot considerar-se un dels valors propis de finals del segle XX.

Ara bé, aquesta obra ens deixa, com gairebé sempre, alguna pregunta oberta. En aquests quatre personatges l'artista vol reflectir les quatre parts del món i la possibilitat de la convivència pacífica. Casualment, si tornem a Rubens, trobem una obra que té el mateix títol i que, malgrat l'abisme formal que els separa, expressa exactament la



Rubens, P.P. *Els quatre continents* (1615)

Kunsthistorisches Museum, Viena.

mateixa idea. Aquí podem veure com les diferents races del món conviuen en pau i igualtat.

6. Conclusions

El primer objectiu d'aquest treball era fer una anàlisi iconogràfica acurada de *Les conseqüències de la guerra* de Rubens analitzant els diferents elements mitològics que recull aquesta obra i desenvolupant simultàniament una comparació amb el *Guernica* de Picasso. A partir d'aquí vam plantejar la hipòtesi que la mitologia clàssica continua sent un referent imprescindible per a l'estudi de l'art del segle XX. Aquest és el punt de partida que després hem desenvolupat en detall.

Al llarg d'aquest treball hem estudiat els mites que va utilitzar Rubens en el moment de pintar *Les conseqüències de la guerra*, una obra realitzada al final de la seva vida amb una intenció clara. Simultàniament hem vist la similitud amb el *Guernica* de Picasso en cada element del quadre.

Hem passat pels mites d'Ares, Afrodita, Al·lecto, Medusa, Janus i Harmonia, entre d'altres. En aquest camí hem vist com Ares, el personatge central del quadre de Rubens té una presència en els esbossos del *Guernica*. També hem plantejat la possible vinculació d'altres relats mítics com el de Persèfone o el de la Gòrgona Medusa, en la versió definitiva del *Guernica*. D'altra banda el déu de la guerra està situat entre dues forces que pugnen per atreure'l al seu costat. Aquest idea té un precedent molt clar en el disseny de les decoracions que el propi Rubens va dissenyar per l'arribada a Anvers del Cardenal Infant Fernando. Tot això ens ha portat a estudiar els mites d'Afrodita i Al·lecto. En conjunt ha resultat ben palesa una relació, directa o indirecta, entre el *Guernica* i alguns relats clàssics.

És un fet reconegut, com ja hem assenyalat, que Picasso va tenir moltes influències i que fins i tot va ser pràctica habitual al llarg de la seva obra el gust de recrear obres d'altres artistes. En aquest cas podem situar de forma preferent el casos de Velázquez i Poussin. Aquests autors coetanis de Rubens posen en evidència l'interès de Picasso pel segle XVII. Picasso era un estudiós amatent, i fins i tot obsessionat, de la història de l'art.

Cal recordar el paper decisiu de la formació humanista que va rebre Rubens i que va conformar, no només el contingut de la seva pintura, sinó la seva visió del món. Els anys viscuts a Itàlia són probablement el punt clau d'aquesta formació. Malgrat les enormes diferències en la situació dels dos artistes, també Picasso va realitzar el seu viatge a Itàlia durant l'any 1917 i va conèixer les fonts de l'art clàssic i el propi quadre

de Rubens que hem estudiat. En aquell moment, en plena primera Guerra Mundial, Picasso va tenir ocasió de veure per primera vegada aquesta obra.

Arribat aquest punt cal recordar el fet del canvi d'orientació del *Guernica* respecte a *Les conseqüències de la guerra*. Ja hem estudiat les motivacions i les conseqüències d'aquesta modificació. Picasso, com artista i com a home que viu una situació concreta i colpidora, vol reflectir en el seu art la realitat que l'envolta i que l'interpel·la. En aquest sentit el *Guernica* és com un mirall que mostra aquesta realitat immersa en la por i, pot ser, en l'esperança d'un futur millor. Però el *Guernica* no és només un mirall pel fet de reflectir la realitat sinó també per ser la imatge iconogràfica invertida del quadre de Rubens.

La sorprenent similitud iconogràfica entre les dues obres ens ha de portar a acceptar com a hipòtesi més senzilla la relació causal basada en la inspiració directa de Picasso en *Les conseqüències de la guerra*. En la situació concreta de la seva creació i amb molt poc temps per elaborar una obra que pretenia col·laborar en la defensa de la legalitat republicana, Picasso va aprofitar un esquema compositiu que probablement havia conegut vint anys abans durant la seva visita a Itàlia. D'altra banda, també cal afegir el fet de que Picasso encara va utilitzar alguns elements del quadre de Rubens en els murals de Vallauris en els anys cinquanta.

Rubens i Picasso són dos artistes que fan un ús lliure dels elements que tenen a l'abast del seu entorn cultural per construir una via per expressar una idea. Rubens té a les seves mans tots els mites i llegendes que li va aportar la seva formació humanista. Per la seva banda Picasso era també un bon coneixedor de la història de l'art i, molt particularment, de l'art del segle XVII.

Així doncs, la principal conclusió del treball és que no es possible entendre plenament el *Guernica* sense fer referència al quadre de Rubens. Però aquesta conclusió, d'altra banda ja defensada per Alice Tankard, s'ha de completar amb altres consideracions importants. Aquesta autora centra el seu estudi en una anàlisi aplicada de les teories freudianes i arriba a la conclusió que la base en la que Picasso estructura el *Guernica* és un complex d'Edip no resolt.

El camí desenvolupat pel present estudi és molt diferent. Crec que hem aportat arguments suficients per creure que, de la mateixa manera que *Les conseqüències de la guerra* és una referència necessària per entendre el quadre de Picasso, tampoc no

es podria comprendre el quadre de Rubens sense endinsar-se en els mites, relats i llegendes de l'antiguitat clàssica.

El resultat d'aquest sil·logisme sembla, aleshores, evident: per fer un estudi complet del *Guernica* cal conèixer el món clàssic. D'aquesta manera hem de concloure que la presència de la cultura clàssica en el món contemporani és un fet constatat que arriba més enllà del que podríem pensar.

7. Bibliografia

- Alpers, S.**(2001). *La creación de Rubens*. Madrid: A. Machado Libros.
- Arnheim, R.** (1981). *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aulus Gel-li** (1997). *Les nits àtiques*. Barcelona: La Magrana.
- Balash, M.** (1974). *Himnes homèrics*. Barcelona: Curial.
- Bianchi, R. i Torelli, M.** (2000). *El arte de la antigüedad clásica*. Madrid: Akal.
- Blanco Freijeiro, A.** (1975). *Arte griego*. Madrid: CSIC.
- Bodart, D.** (1981). *Rubens*. Barcelona: Carrogio.
- Bonnefoy, I.** (ed) (1996). *Diccionario de las mitologías*. Barcelona: Destino.
- Cantarella, E.** (1991). *La calamidad ambigua*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Charbonneau, J.;Martin, R.; Villard, F.** (1970). *Grecia clásica. El universo de las Formas*. Madrid: Aguilar.
- Charbonneau, J.;Martin, R.; Villard, F.** (1971). *Grecia helenística. El universo de las Formas*. Madrid: Aguilar.
- Charbonneau, J.;Martin, R.; Villard, F.** (1981). *Grecia arcaica. El universo de las Formas*. Madrid: Aguilar.
- Chipp, H. B.** (1991). *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Ciceró, M.T.** (2003). *La naturalesa dels déus*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Clua, J.A.** (1995). *La mitologia clàssica en els textos literaris*. Barcelona: Irina.
- Costa, X.** (1973). *Rubens*. Barcelona: Mundilibro.
- D'Ors, E.** (2001). *Pablo Picasso*. Barcelona: El Acantilado.
- Detienne, M.** (1985). *La invención de la mitología*. Madrid: Península.
- Detienne, M.** (1989). *L'écriture d'Orphée*. París: Gallimard.
- Detienne, M.** (1993). *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*. Madrid: Akal.
- Dionís d'Halicarnàs** (1984). *Historia antigua de Roma*. Madrid: Gredos.
- Dodds, E.R.** (1980). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- Èsquil** (1979). *La Orestía*. Barcelona: Bosch.
- Èsquil** (1934) *Tragèdies III*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Finley, M.I.** (1985). *El món d'Ulisses*. Barcelona: Empúries.

- García Gual, C.** (1997). *La Mitología*. Madrid: Montesinos.
- García López, J.** (1975). *La religión griega*. Madrid: Istmo.
- Gernet, L.** (1981). *Antropología de la Grecia antigua*. Madrid: Taurus.
- Gernet, L.; Boulanger, A.** (1960). *El genio griego en la religión*. Mèxic. Unión Tipográfica Editoria Hispano Americana.
- Gombrich, E.H.** (2000). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Editorial Debate.
- González de Zárate, J. M.** (1997). *Mitología e historia del arte*. Victoria-Gasteiz: Instituto Ephialte.
- Gregori, M.** (1983). *Rubens e Firenze*. Firenze: La Nuova Italia.
- Grimal, P.** (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Hesíode** (1999). *Teogonía. Els treballs i els dies*. Barcelona: La Magrana.
- Higini** (1987). *Fábulas : mitología clásica*. Madrid : Coloquio, DL.
- Homer** (1990). *Himnos*. Barcelona: Ediciones B (Libro Clásico 23)
- Homer** (1998). *L'Odíssea*. Barcelona: La Magrana.
- Homer** (1999). *La Ilíada*. Barcelona: Proa.
- Homer** (1999). *La Ilíada*. Barcelona: La Magrana
- Howatson, M.C.** (1996). *Diccionario de la literatura clásica*. Madrid: Alianza (Diccionarios, 39)
- Kirk, G.S.** (1985). *La naturaleza de los dioses griegos*. Madrid: Argos Vergara.
- Kirk, G.S.** (1985). *Los poemas de Homero*. Barcelona: Paidós.
- Léal, B. Piot, C. i Bernadac, M.L.** (2003). *Picasso Total*. Madrid: Ediciones Polígrafa.
- Lévi-Strauss, C.** (1972). *De la miel a las cenizas*. Mèxic: Fondo de Cultura Economica.
- Lévi-Strauss, C.** (1985). *El pensament salvatge*. Barcelona: Edicions 62.
- Lévi-Strauss, C.** (1990). *De prop i de lluny*. Palafrugell: Orion 93.
- Lévi-Strauss, C.** (1991). *El hombre desnudo*. Mèxic: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C.** (1992). *Tristos tròpics*. Barcelona: Anagrama.
- Lévi-Strauss, C.** (1994). *Antropología estructural*. Barcelona: Altaya.
- Lévi-Strauss, C.** (2002). *Mito y significado*. Madrid: Alianza 2002.
- López Férez, J.A.** (ed.). (1988). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- Lucreci** (1986). *De la natura*. Barcelona: Laia.

- Miralles, C.** (1981). *“Introducciones” a Homero. Ilíada. Odisea. Himnos.* Barcelona: Ediciones B (núm. 21, 22, 23).
- Moormann, E.M. i Uitterhoeve, W.** (1995). *De Acteón A Zeus: temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro.* Madrid: Ediciones Akal.
- Ovidi** (1966). *Tristes.* Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Ovidi** (1997). *Fastos.* Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Ovidi** (2000). *Les metamorfosis.* Barcelona: Quaderns Crema.
- Palau i Fabre, J.** (1981). *El Guernica de Picasso.* Barcelona: Blume.
- Picasso, P. (1989).** *El desig agafat per la cua i les quatre nenes.* Barcelona: Edicions 62.
- Píndar** (1991). *Píticas.* México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Richter, Gisela M.A.** (1984). *El arte griego. Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia.* Barcelona: Ediciones Destino.
- Robertson, M.** (1985). *El arte griego. Introducción a su historia.* Madrid: Alianza.
- Rubens, P.P.** (1991). *The letters of Peter Paul Rubens.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press. Edició i traducció a càrrec de Ruth Saunders Magurn.
- Russell, F. D.** (1981). *El Guernica de Picasso: el laberinto de la narrativa y de la imaginación visual.* Madrid: Editora Nacional.
- Sanz Morales, M.** (editor) (2002). *Mitógrafos griegos : Eratóstenes, Partenio, Antonino Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano.* Madrid: Akal.
- Sariol, J.; Cucurella, S.; Moncau, C.** (1994). *La mitología clásica: literatura, art, música.* Barcelona: Barcanova.
- Sebastián López, S.** (1984). *El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos.* Murcia: Universidad Departamento de Historia del Arte.
- Sissa, G.; Detienne, M.** (1994). *La vida cotidiana de los dioses griegos.* Madrid: Temas de Hoy.
- Tankard, A. D.** (1984). *Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of war: a comparative study in three parts-iconographic and compositional, stylistic, and psychoanalytic.* Philadelphia: Art Alliance Press.
- Tarabra, D.** (2004). *Rubens, el inventor del barroco.* Barcelona: Electa.
- Titus Livi** (1993). *Els orígens de Roma (Ab Urbe Condita Liber I).* Barcelona: La Magrana.
- Vernant, J.P.** (1982). *Mito y sociedad en la Grecia antigua.* Madrid: Siglo XXI.

Vernant, J.P. (1983). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel Filosofía.

Vernant, J.P. (1986). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.

Vernant, J.P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.

Vidal Naquet, P. (1983). *El cazador negro*. Madrid: Península.

Virgili (1978). *Eneida*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció a càrrec de Miquel Dolç.

Wedgwood, C.V. (1982). *El mundo de Rubens*. Amsterdam: Time-Life Biblioteca de Arte.

Wölfflin, H. (1985). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe.

Principals fonts de procedència de les imatges

The Grove Dictionary of Art Online. Recurs en línia.

<<http://www.groveart.com/>> [Data de consulta: 17 de desembre 2005]

Firenze Musei. Recurs en línia.

<http://www.firenzemusei.it/00_english/> [Data de consulta: 17 de desembre 2005]

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recurs en línia.

<<http://www.museoreinasofia.es/portada/portada.php>> [Data de consulta: 17 de desembre 2005]

Museu Picasso. Recurs en línia.

<<http://www.museupicasso.bcn.es/index.htm>> [Data de consulta 17 de desembre de 2005]

Art Resource. Recurs en línia.

<<http://www.artres.com/c/htm/Home.aspx>> [Data de consulta 17 de desembre de 2005]

The Oxford Dictionary of Art. Recurs en línia.

<<http://www.oxfordreference.com/>> [Data de consulta: 17 de desembre de 2005]

The National Gallery (London). Recurs en línia.

<<http://www.nationalgallery.org.uk/default.htm>> [Data de consulta: 17 de desembre de 2005]

Museu de Colònia (exposició sobre la pau de 1648). Recurs en línia.

<http://www.museenrw.de/friede/1648/galerie/0_9_1_1.htm> [Data de consulta: 17 de desembre de 2005]

Paintings to go. Recurs en línia.

<<http://www.paintingstogo.com/index.html>> [Data de consulta: 17 de desembre de 2005]
