

REIA #17/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco Javier López Rivera

Universidad de Sevilla / Escuela Técnica Superior de Arquitectura /
lrivera@us.es

El *Guernica*: museografía, arquitectura y fotografía / *Guernica*: museography, architecture and photograph

Es amplísima la literatura sobre el *Guernica*, su significado, su proceso de gestación, los lugares que visitó, así como el largo proceso que concluyó con su regreso a España. Menos abundantes son los trabajos que relacionan el cuadro con los arquitectos que guardaron algún tipo de contacto con él. Y podríamos calificar de rarezas los ensayos que relacionan la obra maestra de Picasso con la fotografía. Este artículo pretende poner en relación estas tres disciplinas en torno al *Guernica*, planteando un recorrido físico por los espacios que lo acogieron; aportando los nombres de los arquitectos que se cruzaron con el cuadro; para acabar concluyendo con la extensísima lista de profesionales que lo inmortalizaron en circunstancias diversas. No hay que olvidar que nos encontramos, probablemente, ante el cuadro y el artista más fotografiados de la historia.

It's very large the literature about *Guernica*, its meaning, its gestation process, the places it visited, as well as the long process that concluded with his return to Spain. Less abundant are the works that relate the picture with the architects who kept some kind of relationship with it. And we could describe as odd the essays that relate Picasso's masterpiece to photography. This article tries to relate these three disciplines around *Guernica*, proposing a physical journey through the spaces that welcomed him; providing the names of the architects who came across the painting; to conclude with the extensive list of photographers who immortalized it in different circumstances. Do not forget that we are, probably, in front of the most photographed picture and artist in history.

Guernica, fotografía, arquitectura, museografía /// Guernica, photography, architecture, museography

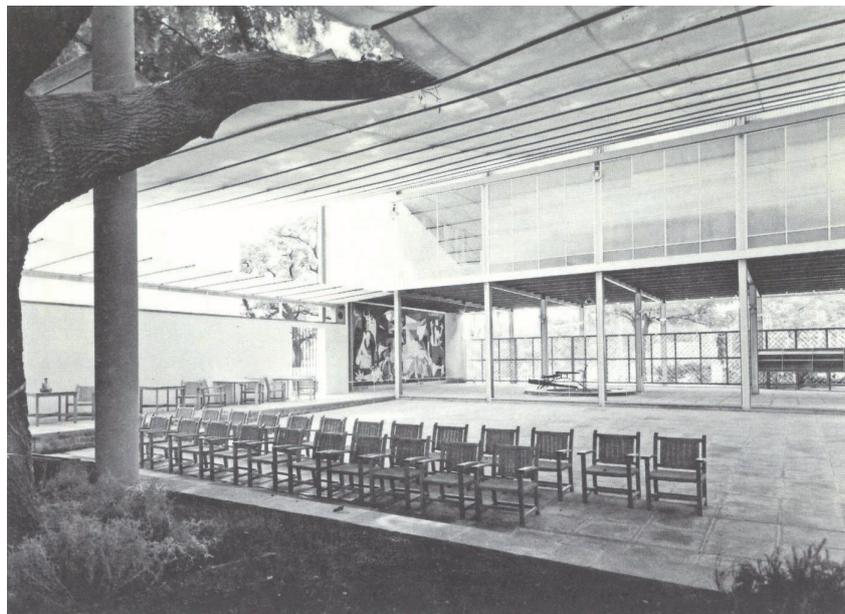
Fecha de envío: 18/08/2020 | Fecha de aceptación: 09/11/2020

“Dumas, yo no quiero que el Guernica entre en España mientras Franco viva. Es la obra maestra de mi vida. Yo la considero más que todo. El resto no me importa”¹

La importancia del *Guernica* va mucho allá más de la que pudiera corresponderle por ser una obra de arte. Algunos historiadores han llegado a fijar como fecha final de la transición española, que comienza obviamente con la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975,² el día en que el cuadro aterrizó por vez primera en territorio español, un lejano 10 de septiembre de 1981, tras no pocas peripecias. De hecho, el diario *ABC* no dudó en calificarlo por entonces como “el último exiliado”.³ Su embrujo es innegable; posee una imagen poderosa que tiene una gran capacidad para impresionar al espectador. Max Aub –comisario adjunto en la embajada de España en París– predijo, justo el día de la inauguración del Pabellón: “Se hablará de él durante mucho tiempo”. El propio pabellón que lo acogió reunía, por vez primera en la historia del Movimiento Moderno, arquitectura, escultura, pintura y fotografía, aunándose en un todo con un único mensaje: reflejar la tragedia del pueblo español.⁴

1. Frase de Picasso a su abogado y albacea Roland Dumas, antes de redactar el documento -que no el testamento- donde se fijaban las condiciones del posible traslado del *Guernica* a España. (Tusell, 2017).
2. Casualmente, ese mismo día, Dumas se encontraba reunido en su despacho de París con Felipe González y Santiago Carrillo. TUSELL, 2017.
3. La cabina y una de las turbinas del *jumbo* de Iberia, de nombre *Lope de Vega*, pueden observarse en la sala Iberia del MUNCYT de La Coruña, tras ser desmontado y trasladado pieza a pieza hasta la sede gallega en 2012.
4. Sobre el Pabellón ver (MARTÍN, 1982) y (PÉREZ, LLEÓ, GONZÁLEZ y MARTÍN, 1974). Se escogió uno de los últimos solares que quedaban libres, pequeño, irregular y con árboles que no podían tocarse. Con un presupuesto muy restringido, se inauguró tarde y no figuraba ni en los planos ni en la publicidad oficial de la Exposición. Fue casi ignorado por la prensa. En 1992 se construyó una réplica en Barcelona, obra de Miquel Espinet, Antoni Ubach y Juan Miguel Hernández de León.

Fig. 01: Françoise Kollar. El Guernica en el pabellón español de la Exposición Internacional de París, 1937. Fuente: Archivo fotográfico del archivo histórico del COAC.



Picasso quiso, desde que fue conocedor del encargo, que el resultado fuese una *obra maestra*, un género –por otro lado– muy poco utilizado por las vanguardias, más proclives a la seriación (como ocurre con la fotografía) que a la unicidad y al carácter irrepetible de una obra. Casualidades o no, en el ático del N° 7 de la Rue des Grands Agustins alquilado por Dora Maar⁵ para la ejecución del cuadro, Balzac había situado entre sus muros la novela *La obra maestra desconocida*, que trata precisamente de la obsesión de un pintor por representar lo absoluto en un cuadro.

Museografía (Lugares)

El *Guernica* es un cuadro que nace, por encargo,⁶ para ocupar un espacio físico concreto: una de las paredes de la planta baja diáfana del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, situado junto a los pabellones de la Unión Soviética y Alemania, este último obra de Albert Speer. Por consiguiente, en éste como en tantos otros casos, arquitectura y museografía nacen de la mano, pues por sus especiales características el *Guernica* va a generar un discurso museológico propio (Layuno, 1993, pág. 607). Resulta pues, cuanto menos sorprendente que, por avatares del destino, haya sido uno de los cuadros que ha ocupado un número mayor de salas, ciudades y países, en un deambular constante en el que –casi siempre– estuvo acompañado por el objetivo de algún fotógrafo, como veremos (Fig. 01).

Pero no olvidemos que el primer espacio arquitectónico –*strictu sensu*–

5. Sobre el personaje de Dora Maar (1907-1997), ver (COMBALÍA, 2013) y (DUJOVNE, 2013). “Después de Picasso, sólo Dios”, le dijo al psicoanalista en sus últimos años de vida. Moriría 24 años más tarde que el malagueño, en la casa de Ménerbes que él le había regalado, rodeada de una fabulosa colección de más de un centenar de *Picassos* que nunca llegó a vender en vida y que fueron subastados en París un año más tarde.

6. Para su realización se postuló Salvador Dalí y el muralista vasco Aurelio Arteta. MARTÍN, 1982, pág. 125.

ocupado por el cuadro es el ático junto al Sena,⁷ elegido en base a las dimensiones del mismo que cumplían los parámetros del lugar que ocuparía en el Pabellón. Las dimensiones del ático marcarán, en cierta medida, las propias dimensiones del lienzo, de unos 3,50 m. x 7,77 m.⁸ Estamos pues, ante un caso de una pintura (*Guernica*) pensada para una arquitectura determinada (Pabellón), y que a su vez necesita de un tipo de arquitectura concreta (ático de París), para su realización.

El cuadro comenzará pronto sus viajes.⁹ Tras finalizar la Exposición y ser devuelto al taller de Picasso –que sorprende a Sert comunicando su deseo de que vaya a Madrid-, pone rumbo a Escandinavia como primera escala. En su primer viaje a EE.UU., para una gira promovida por el *Spanish Refugee Relief Campaign* entre mayo y octubre de 1939, recalca en el MoMA, donde se encontraba tras el estallido la Segunda Guerra Mundial. Se decide que allí debe quedarse hasta esperar acontecimientos. Por tanto, la estancia del *Guernica* en el MoMA, que se prolongaría durante casi 42 años, comenzó por pura casualidad. De común acuerdo con Picasso, se acordó no mover el lienzo desde el inicio de 1958, tras culminar la gira de la exposición *Picasso: 75th Anniversary*.

Las peripecias del traslado a España han sido perfectamente relatadas en el libro de Genoveva Tusell, hija de Javier Tusell uno de los artífices del mismo, por lo que no me extenderé sobre ellas (Tusell, 2017 y Gómez y García, 1994).¹⁰ Paralelamente a las gestiones, nos interesa más indagar en las posibles sedes en las que se pensó o que se fueron postulando para la vuelta del cuadro. Y así, en un principio se piensa en la nueva sede del MEAC, obra de Ángel Díaz y Jaime López de Asiaín, en construcción en 1968. Más adelante, en 1979, el *Guernica* será reclamado por México y por las ciudades de Barcelona, Málaga, Guernica y Madrid, alegando –respectivamente– motivos como la existencia del Museo Picasso, el lugar de nacimiento del artista, el lugar de los bombardeos que refleja el cuadro y la capitalidad. Llegados los años 80, el MoMA pretende ampliar su sede en Nueva York y no contempla en sus planes sitio para el *Guernica*. Si bien en el Museo del Prado no existía una sala con las dimensiones y seguridad suficientes para acoger el cuadro, en 1979 el diario *ABC*

7. En muchas de las imágenes –que fueron publicadas en los *Cahiers d'Art*- pueden verse las características vigas de madera del techo del espacioso ático del Barrio Latino, que fue testigo de las reyertas amorosas entre Dora y dos de las anteriores parejas del pintor, Marie-Thérèse Walter madre de su hija, y su mujer legal Olga Kokhlova, de las que salió airosa la primera.

8. Sobre las dimensiones del cuadro en relación con las del ático y la pared del pabellón donde se colocó (4 x 11 m.), ver la interesante aportación de (MÉNDEZ y MONTERO, 2014). Según (MARTÍN, 1982), las dimensiones del cuadro son 3,51 x 7,82 m. y según el Reina Sofía 3,493 x 7,766 m., idénticas dimensiones que las recogidas por (LAYUNO, 1993).

9. Precisamente, *Picasso. El viaje del Guernica* es el título de una exposición organizada por la Obra Social de la Caixa y el MNCARS. De carácter itinerante, viajó entre 2018 y 2019 por un sinnúmero de capitales españolas, utilizando un espacio expositivo exclusivo e innovador, como es el tráiler de un camión en el que se habilita un espacio de 100 m² y 5,5 m. de altura que puede ampliarse hasta 200 m² y que refuerza la idea del cuadro viajero.

10. El primer intento –infructuoso- se produce en 1968, por mediación de Florentino Pérez-Embod, entonces Director General de Bellas Artes siendo Carrero Blanco vicepresidente del gobierno y estando Franco perfectamente al tanto.

Fig. 02: Autor desconocido. El Guernica en las New Burlington Galleries, Londres, 1937. Fuente: Tejeda, 2009: 57.



anuncia que el *Guernica* se instalará en el Casón del Buen Retiro en octubre de 1981. En primera instancia, Roland rechaza el Casón por las pinturas de sus bóvedas. La dimisión de Suarez en enero y el intento de golpe de estado de Tejero en febrero de 1981, a punto estuvieron de tirar por la borda el traslado.

El último traslado –hasta la fecha, y probablemente no habrá más por el mal estado del cuadro– es el que se produjo, esta vez sin enrollar, desde el Casón del Buen Retiro al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992. Allí reposa desde hace ya más de un cuarto de siglo, sin urna protectora desde 1995. Hubo aún un último intento de llevar el cuadro al Pabellón del 37, reconstruido en Barcelona e inaugurado por los Reyes exactamente el mismo día –19 de junio de 1992– en que se mostró en el Casón. Siempre quedará la incógnita de un posible futuro traslado al Museo del Prado, junto a Goya y Velázquez, algo que el propio Picasso vio con buenos ojos, al igual que directores de la pinacoteca como Miguel Zugaza o arquitectos como Norman Foster. (Fig. 02)

En todos estos lugares han sido muy diversas las maneras en que ha sido mostrada la obra (Tejeda, 2009). En el Pabellón de París, el cuadro estaba a la entrada, recibía al espectador de forma lateral y frontal y formaba parte de un recorrido museográfico ascendente cargado de reivindicación política colectiva. En Londres, se despoja de lo colectivo y se hace acompañar de bocetos, obras y grabados contemporáneos de Picasso, poniendo un grano en la construcción del mito del genio. Y en el MoMA se presenta en la 2ª planta, al final de una larga sala longitudinal, libre de las distracciones del Pabellón de París. Ya no es un símbolo, sino un cuadro despojado de connotaciones políticas.

Pero esas connotaciones resurgen en su presentación en el Casón, en el contexto politizado de la Transición Española, donde vuelve a ser un símbolo y donde los dispositivos de presentación se hacen casi más patentes que la obra misma. Por último, en su estancia en el MNCARS,

Fig. 03: Autor desconocido. Desembalaje del Guernica en su llegada al MNCARS, Madrid, 1992. Fuente: Diario El País, 19 de noviembre de 2011.



atraviesa varias etapas: una primera, aún con vitrina; una segunda, tras retirar el cristal, donde se despoja de atributos políticos y ocupa un lugar nuclear en el proyecto museológico, con una discreta colección hasta entonces. Más tarde, se contextualiza con la obra de artistas de la Exposición del 37, aun subrayando su individualidad y genialidad. Por último, en sus últimas presentaciones, se ha subrayado la frontalidad del cuadro –que ya tuvo en el Casón– frente a los acercamientos laterales, aunque también se permiten éstos en la actualidad.¹¹ (Fig. 03)

Arquitectura (Arquitectos)

Obviamente, debemos empezar este apartado señalando a los arquitectos del Pabellón, y debemos hacerlo en el orden en el que entraron a participar, no tanto en su grado de implicación, algo bastante complicado de discernir en casos de co-autoría.¹² Al parecer, Luis Lacasa es elegido como arquitecto del Pabellón por el embajador español en Francia, Luis de Ariquistain. Lacasa llama a su amigo José Luis Sert que se encontraba en París -y que conocía a Picasso desde 1926-, que se carteará con Torres Clavé sobre los contenidos de la sección catalana. Posteriormente colaborarán en el proyecto un joven Antonio Bonet y el francés Abella. Le Corbusier escribió entonces que el *Guernica* “solo vio las espaldas de los visitantes, pues les producía rechazo” (Chipp, 1991, pág.152). (Fig. 04)

Sorprendentes fueron las declaraciones de José Antonio Coderch, comisario del pabellón español de la IX Trienal de Milán de 1951, por lo que significaban en plena definición de la política cultural franquista de cara al exterior: “Bastaron unos dibujos panfletarios de un Picasso ampliamente reproducidos en revistas de arte, políticamente neutras pero de gran circulación, para que la *carnicería* de Guernica pasara a ser un dogma en grandes sectores artísticos de Europa y América”.¹³

11. Borja-Villel defendía: “Es una obra que tiene que verse como un fotograma, de frente”, en contraste con su situación original en el Pabellón del 37 en el que, una primera lectura lateral acompañaba el movimiento de las figuras.

12. Según Oriol Bohigas, Lacasa participó de forma más teórica que real. Sin embargo, el propio Sert afirmó: “hicimos el proyecto del pabellón Luis Lacasa y yo, con José Antonio Bonet”. Entrevista a José L. Sert en (VICENT, 1981).

13. “Informe B del arquitecto J.A. Coderch de Sentmenat sobre la participación española.” Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Legajo R 4838, Expte. 5.

Fig. 04: Autor desconocido. José L. Sert y Picasso durante el montaje del pabellón español de la Exposición Internacional de París, 1937. Fuente: Arnús, 2019: 68.



Otros arquitectos también adoptaron un perfil político para intentar un acercamiento del régimen a Picasso, como el entonces director del MEAC José L. Fernández del Amo, en 1956, o su sucesor en el cargo Fernando Chueca, en 1961. Este último, alineado con la arquitectura más clásica, sorprendió a todos ensalzando la figura de Picasso: “Es el español más significativo del momento actual”.

Las obras de adaptación del Casón para acoger el cuadro y exponerlo convenientemente, les fueron encargadas a José M^a García de Paredes y José L. Picardo, siendo éste su primer cometido al frente del equipo técnico del Museo del Prado. El Presupuesto ascendió a 130.000.000 ptas., siendo el coste de la urna de 9.000.000 ptas.¹⁴ La principal peculiaridad proviene de las dimensiones del cuadro (7,77 x 3,50 m.), pues en esas fechas la dimensión máxima de un triple cristal blindado de 18 mm. era de 7,50 x 2,45 m., por lo que se optó por la solución de colocarlo inclinado 10° respecto a la vertical, formando un visor poliédrico que evitase reflejos indeseados, en vez de unir dos vidrios y con ello dificultar la visión del cuadro en la línea de sutura. Tanto esta obra como la Sala Villanueva, demolida tras las obras de ampliación del Prado llevadas a cabo por Rafael Moneo, alcanzaron con el paso de los años la categoría de arquitecturas efímeras, sin perder por ello ni un ápice de su calidad arquitectónica.¹⁵ (Fig. 05)

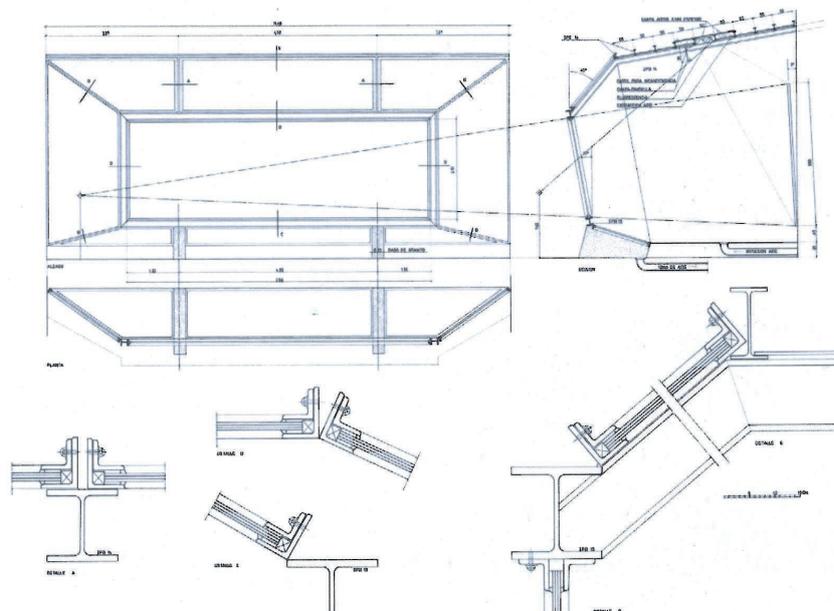
El planteamiento del proyecto fue el de “construir un ámbito propio para el cuadro, casi mágico, que no interfiriera con el espacio de la sala Giordano, como un tiempo transparente, poliédrico y congelado al que se asomaba el espectador desde otro espacio y otro tiempo [...] Las dos pinturas de distintos tiempos, una junto a la otra, no se tocaban ni se restaban protagonismo en un interior amplio y neutro. Las obras de esta instalación han sido estudiadas de manera que incidan mínimamente sobre la arquitectura interior del Casón, cumpliendo la elemental premisa de que las intervenciones sobre edificios monumentales deben ser reversibles en cuanto se desee”.¹⁶

14. Los propios arquitectos publicaron un artículo en el Boletín del Museo explicando los detalles de la obra. GARCÍA DE PAREDES y PICARDO, 1981.

15. (PÉREZ, 2019) las califica de “luminosas y fugaces”.

16. Comentarios de su hija Ángela y extracto de la memoria del proyecto. GARCÍA DE PAREDES, 2015, pág. 100-102.

Fig. 05: José M^a García de Paredes.
Planos de estructura y detalles de la urna protectora del Guernica en el Casón del Buen Retiro. Madrid, 1981. Fuente: García de Paredes, 2015: 99.



La obra se abrió al público el 25 de octubre de 1981, coincidiendo con el centenario de Picasso, acogiendo la exposición *Guernica. Legado Picasso*¹⁷ y levantó algunas críticas, aunque sin embargo los halagos llegaron desde las voces más cualificadas. Y así, Sert la calificó de “magnífica”, al igual que los técnicos del MoMA, como Douglas Cooper, que añadió que el cuadro disponía de más espacio para su contemplación en el Casón y que “jamás en su historia el *Guernica* se había mostrado tan bello y plenamente favorecido” (Pérez, 2019). Paloma Picasso y Josep Renau se sumaron a las voces que aplaudieron la nueva ubicación y disposición. Sert, que había declinado una invitación de Alvaro Martínez Novillo para estar presente en el desmontaje del MoMA, sí acudió en cambio a Madrid por el aprecio que le profesaba a García de Paredes que optó por un respeto máximo por el contenedor y una mínima presencia de la arquitectura, quizás consciente de la provisionalidad de aquella instalación. Tras la apertura del Casón, se montó una exposición antológica de Picasso en el MEAC, comisariada por la arquitecta Rosa M^a Subirana¹⁸ y con museografía de Antonio Fernández Alba y Juan D. Fullaondo, dos nuevos destacados arquitectos que se suman a la lista de los que, de una u otra manera, cruzaron sus vidas con el *Guernica*.

Es notable el estímulo que la obra ha ejercido de cara a la elaboración de propuestas arquitectónicas. En Bilbao se convocó en 1980 un concurso internacional de ideas para su ubicación en un museo propio en la villa de Guernica. Como miembros del jurado figuraban Oriol Bohigas, Peña Ganchegui, Eduardo Chillida y Caro Baroja. Se presentaron 59 propuestas, algunas de arquitectos de la talla de Botta, Campo Baeza, Linazasoro o Iñiguez-Ustárrroz. El primer premio –no exento de polémica– fue para Antón Pagola y Montserrat Fabrè, de la 1^a promoción

17. (AA. VV., 1981), con textos de José L. Sert, J. Miró, J. Renau, J. Tusell y H. B. Chipp.

18. Antigua directora del Museo Picasso Barcelona e hija del arquitecto Joan B. Subirana.



Fig. 06: Autor desconocido. El Guernica en su primera instalación en el MNCARS, Madrid, 1992. Fuente: Roberto Luna.

de egresados de la Escuela de San Sebastián.¹⁹ En 1983, con el cuadro ya en el Casón, la revista *Panorámica* convocó un concurso de museo monográfico sobre el tema para proyectos fines de carrera en el Parque del Oeste. En 1992, Álvaro Siza presenta una propuesta teórica de “galería para dos Picassos” también en el mismo Parque, con motivo de la invitación formulada a arquitectos extranjeros a raíz de la capitalidad cultural de Madrid. Y, por último, Roberto Luna realizó ese mismo año el proyecto de acondicionamiento de la 2ª planta del MNCARS para acoger la colección permanente que contenía el dispositivo museográfico y el montaje del cuadro (Layuno, 1993, pág. 641). Hoy día, el cuadro aún permanece en esa planta, en la sala 206, custodiado por dos empleadas del museo. (Fig. 06)

Fotografía (Fotógrafos)

Antes de detenernos en las innumerables y variadísimas sesiones fotográficas a las que ha sido sometido el cuadro, conviene exponer el interés que su autor mostró desde muy joven por la fotografía. Basten algunos datos para corroborarlo: Picasso llegó a conservar más de 5.000 fotografías y entabló, a lo largo de su ajetreada vida intensas relaciones con muchos e importantes fotógrafos, entre los que cabe citar a Man Ray, Dora Maar, Lee Miller, Brassai o René Burri. Solo en la publicación *Conmigo, yo mismo, yo*, se recogen retratos del pintor malagueño realizados por 35 profesionales distintos (Stremmel, 2011).²⁰ Muchas son las frases y citas en las que el artista declara su interés por el medio fotográfico, como: “He conocido la fotografía. Ahora ya puedo morirme”. Pese a ello, la fotografía no era un arte para él; le parecía un fascinante medio testimonial y de control y así la utilizó con su persona y con su obra.

Los fotógrafos que han desfilado frente al cuadro han sido innumerables. Comenzaremos la lista por alguien muy especial en la vida de Picasso como fue Dora Maar, su amante durante siete tortuosos años.²¹ Ella no solo fue la primera fotógrafa que dirigió el objetivo sobre el lienzo, sino que su reportaje sobre el proceso de ejecución del cuadro sirvió para documentar los numerosos tanteos, escarceos y cambios constantes del pintor, de forma que el proceso pudiera ser reversible, dado el caso.²² Gracias a él, conocemos partes del cuadro que sufrieron cambios frente a

19. LAYUNO, 1993, pág. 617-631. Completísimo artículo en el que se desgranar, gráfica y textualmente, todos los avatares y propuestas de dicho concurso.

20. Según el texto del catálogo, “En su conjunto, las imágenes permiten componer lo que podría denominarse una “foto-biografía”, no tanto de la vida del personaje, sino de la creación icónica del artista moderno, devolviendo al espectador una nueva y coherente perspectiva del artista”. Sobre Picasso y la fotografía ver además (BALDASARRI, 1997) y (OLIVIER, 1959).

21. Fotógrafa surrealista, judía e hija de un arquitecto croata, pasó su infancia en Argentina, donde aprendió castellano. Sobre la relación entre Picasso y Dora Maar versa la obra de teatro titulada *Picasso adora la Maar*, de Carlos Martín y Alfonso Plou, estrenada en 2002. CUETO, 2017, pág. 448.

22. José L. Sert cuenta: “Cada visita al cuadro era una nueva sorpresa: cambios radicales en la composición, posiciones de los personajes y elementos del trazado general, eliminación de los collages y el color hasta reducir a blancos, grises y negros. Un día nos dijo: si no me la quitan y vienen a llevársela no la acabaré nunca”. AA. VV., 1981.



Fig. 07. René Burri. El Guernica en el Palazzo Reale, Milán, 1953.

Fig. 08 (arriba): Manel Armengol. Felipe González visita el Guernica en el MoMA, Nueva York, 1977. Fuente: Tusell, 2017:159.



otras muy definidas desde el principio. El propio Picasso había afirmado dos años antes que sería interesante preservar fotográficamente, no las etapas, sino las metamorfosis de un cuadro.²³ Por tanto, la relación entre el arte fotográfico y el *Guernica* comienza incluso antes de su nacimiento, en pleno proceso de gestación. Una parte de ese reportaje obra en poder del mismo museo donde se guarda el cuadro (MNCARS, Madrid).

Los primeros reportajes fotográficos en el que aparece el cuadro terminado son los realizados al Pabellón Español, tanto en obras como terminado, firmados por François Kollar y Roness-Ruan, que nos delatan un dato importante relatado por el propio arquitecto: Sert tuvo que suprimir un pilar próximo al cuadro (que aparece en las plantas) y que interfería con su visión frontal (AA. VV., 1981, pág. 26). Pronto se suceden los primeros posados delante del cuadro –algo que será bastante frecuente en los primeros años de la transición democrática, cuando el cuadro estaba en el MoMA-, como aquel en el que observamos a los representantes del gobierno vasco, con Uzelai y Gaos, el día de la inauguración del pabellón. De sus itinerancias, destacaré la imagen tomada por René Burri en el Palazzo Reale de Milán, en 1953, por la posición oblicua del cuadro en la sala, algo poco habitual, y por el contraste estilístico con la Sala de las Cariátides. (Fig. 07)

Los primeros años de la transición democrática fueron muy prolíficos en cuanto a imágenes del *Guernica* en los medios. Así, todo político que viajaba a Nueva York se hacía la instantánea de rigor delante del cuadro, como Felipe González o Santiago Carrillo en noviembre de 1977, en ambos casos obra de Manel Armengol. Bueno, no todos, pues Adolfo Suárez y Marcelino Oreja –aconsejados por sus asesores- no lo hicieron pese a haber viajado antes a la ciudad de los rascacielos. El primer ministro que optó por fotografiarse junto a él fue el titular de Hacienda Francisco

23. “Posiblemente, así se podría descubrir el camino seguido por el cerebro para materializar un sueño. Pero hay algo muy extraño, y es observar que un cuadro básicamente no cambia, que la primera visión permanece casi intacta pese a las apariencias”. CASTRO, 2012.

Fig. 09: Autor desconocido. Los conservadores del MOMA enrollan el lienzo del Guernica, Nueva York, 1981. Fuente: ©Archivo Histórico Nacional. FC M Cultura, caja 8, carpeta 16. Tusell, 2017: 267.



Fernández Ordoñez, en marzo de 1978. (Fig. 08)

El conjunto de fotografías que conocemos del desmontaje y traslado a España del cuadro pudiera haber sido más extenso si W. Rubin, director y conservador de pintura y escultura del MoMA, hubiese llegado a un acuerdo con la revista alemana *Stern*, muy interesada en fotografiar el traslado de la obra. No obstante, el equipo de conservación y restauración del propio museo documentó el proceso de desmontaje con más de 50 fotografías. Sobre el tema de los derechos, el MoMA quiso que antes de entregar la obra se firmara una cesión de derechos para que el Museo siguiera haciendo uso de las reproducciones fotográficas de las obras que se iban a ceder, lo cual no fue posible pues dichos derechos pertenecían a los herederos. En el documento de cesión, se constata, al final del mismo, que los desperfectos y manchas del cuadro quedan perfectamente reflejadas en las fotografías que acompañan al escrito. De nuevo, la fotografía actuando como notario de la realidad, como ya hizo el fotógrafo Melich en 1970 con motivo de la donación de las obras de juventud al Museo Picasso de Barcelona. El reportaje fotográfico del proceso de traslado a España del cuadro, que comienza con el viaje de la delegación española a Nueva York el 6 de septiembre de 1981, abarca casi todos los momentos y circunstancias vividas por el grupo durante esos cuatro días, a través del objetivo del “aficionado” Javier Tusell: posado delante del cuadro una vez el museo cerró sus puertas e instantes antes de comenzar su descuelgue; todo el proceso de descuelgue, desmontaje del bastidor, enrollamiento e introducción en la caja; momento de la firma del documento de entrega; salida de la caja del MoMA y, por último, traslado en camión al aeropuerto JFK.

En Madrid esperaba al avión, cámara en ristre, Jesús González Ramírez, contratado para la ocasión, que documentará de forma exhaustiva el aterrizaje del avión, el montaje de la caja en el camión, así como la llegada al Casón. También es obra suya el reportaje del proceso de colocación de la urna protectora de cristal blindado, culminado con un aplauso y la foto final de los protagonistas delante del cuadro. Completaron las fotografías de tan histórico momento Daniel Ortiz y José Cuadrado.



Fig. 10 (arriba) Autor desconocido. Copia fotográfica del Guernica en el Casón del Buen Retiro, Madrid, 1981. Fuente: ©Archivo Histórico Nacional. FC M Cultura, caja 8, carpeta 16. Tusell, 2017: 241.

Fig. 11: El Guernica custodiado en la urna del Casón del Buen Retiro, Madrid, 1981. Manuel P. Barriopedro. Agencia EFE. Fuente: Tusell, 2017: 307.



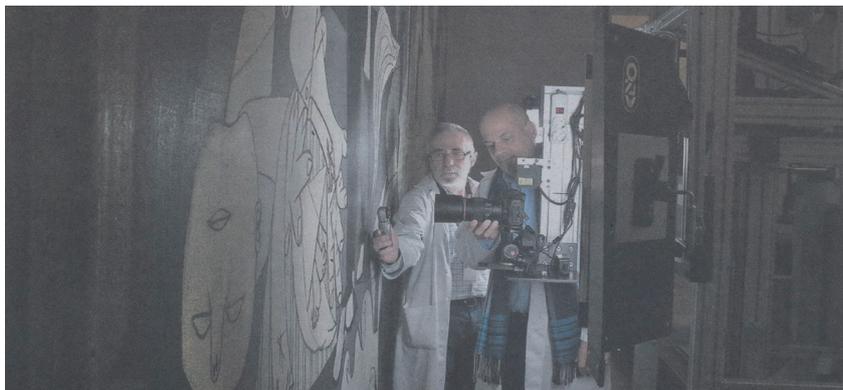
Pero la fotografía había estado presente en el Casón antes incluso que el propio cuadro. Tanto los aspectos museográficos de la sala como el montaje de la urna y su visibilidad, se testaron con una inmensa copia fotográfica a escala real del *Guernica*. De hecho, en la inauguración oficial aún estaba la fotografía en el lugar que ocuparía más tarde el gran cuadro. (Fig. 10)

Pero, sin duda, si hay alguna imagen del *Guernica* que perdura en nuestra retina, y que representa el fin de la transición, es la tomada por Manuel P. Barriopedro en la que observamos el cuadro tras la urna de cristal, un guardia civil custodiándolo con tricornio y metralleta en mano, y la bandera española preconstitucional completando la escena. Fernando Castro Flórez dijo sobre la misma: “De todas las imágenes testimoniales que atesoro de este cuadro canónico, ninguna supera al delirio escenográfico-político de la pecera blindada en el Casón del Buen Retiro con las banderas y la custodia armada de la Guardia Civil.”²⁴ (Fig. 11)

El último gran reportaje de la era analógica lo realizó José Loren en 1998, especialista en fotografía de restauración, que durante tres semanas realizó 3.000 diapositivas del cuadro subido en un andamio, que había que poner y quitar cada día, con una cámara de 35 mm. Las conclusiones fueron rotundas: el cuadro no se podía mover más; ni la más sofisticada tecnología evitaría daños si se movía. La era de la fotografía digital tampoco ha pasado de largo por el *Guernica* y así, en 2012 el robot *Pablito* realizó un completo barrido digital de la superficie del cuadro, efectuando unas 24.000 imágenes, tomadas en jornadas nocturnas, a razón de 1.000 imágenes por sesión, como fruto del proyecto de investigación denominado *Viaje al interior del Guernica*, con el apoyo de la Fundación Telefónica. Con todas ellas, se ha conformado la foto total del *Guernica*, que nunca envejecerá gracias a la tecnología digital.

24. CASTRO, 2012. Del mismo fotógrafo son también otras imágenes iconográficas de la transición, como la de Tejero subido al estrado de las Cortes pistola en mano; el socavón de la calle Claudio Coello tras el atentado a Carrero Blanco, o el brindis tras la legalización del PCE.

Fig. 12: Carlos Rosillo, Humberto Durán y José Loren con el robot que fotografió el Guernica en el MNCARS, Madrid, 2012. Fuente: Diario El País, 8 de febrero de 2012.



Sin duda, este último reportaje supera en número a todos los demás que hemos relatado juntos, algo propio de la cultura de la sobreabundancia de imágenes que nos rodea.²⁵

Coda

El director de cine Luis García Berlanga, amigo de Alvaro Martínez Novillo, no dió crédito cuando, tras haberse encontrado con él de forma casual en unos grandes almacenes neoyorkinos, se enteró días más tarde por la prensa de la misión por la que Novillo había viajado a EE. UU. El secreto de Estado con el que fue llevada a cabo la operación *Cuadro Grande* que, tras casi trece años de trabajos y labor diplomática consiguió traer el cuadro a España, impidió que hoy podamos contemplar en formato 16 mm. las operaciones de desmontaje y viaje a España del cuadro.²⁶

Por el contrario, si pudo rodarse frente al lienzo la película-documental *Morente. El Barbero de Picasso*, del director Emilio R. Barrachina, en la que el cantaor granadino Enrique Morente pasó una noche entera, con el museo cerrado, frente al cuadro, tumbado y sentado, cantando y gritando, con sus palmas como único acompañamiento. Sería su última actuación, pues tres días más tarde ingresó en una clínica madrileña en la que fallecería de forma sorpresiva.²⁷

A modo de conclusión

Lo relatado hasta el momento nos lleva a una serie de conclusiones. La primera de ellas es la gran importancia que la fotografía ha tenido a lo largo de la vida del *Guernica*. Estuvo presente en su génesis,²⁸ apareciendo antes incluso de la finalización del cuadro, adelantándose con ello a los procesos de *time-lapse* actuales. Ejerció de notaria de todos los que, debido al significado político del cuadro, no dudaron en posar delante

25. Las conclusiones de dicho trabajo pueden consultarse -y visionarse- desde 2017 en Gigapixel, dentro del proyecto de investigación digital Repensar *Guernica*, en la web del MNCARS. (<https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/#3/63.11/-120.59>)

26. RODRÍGUEZ, Javier: *Operación cuadro grande: 30 años ya*, en Diario *El País*, 19 de noviembre de 2011, pág. 48.

27. La película fue estrenada en el festival de cine de Málaga el 8 de abril de 2011, aniversario de la muerte de Picasso.

28. Sobre los procesos de documentación de las obras de arte y arquitectura, ver (LÓPEZ, 2017)

del mismo y dejar constancia de ello a través de la imagen (*yo estuve allí*). Fue testigo de sus múltiples itinerancias y del complejo proceso de su traslado a España. E incluso, sirvió para constatar el estado del cuadro antes del traslado, chequear el funcionamiento de su primera instalación en España y realizar una completa radiografía del mismo. A todo ello contribuyeron profesionales de todo tipo: desde fotoperiodistas a fotógrafos generalistas, pasando por surrealistas, especialistas en restauración y hasta aficionados.

Asimismo, observamos como arquitectos españoles de toda condición y posicionamiento se cruzaron con el *Guernica*: desde los más conservadores -política y arquitectónicamente hablando-, hasta los más comprometidos con la vanguardia. Incluso aquellos empeñados en ser lo que por cuna no les correspondía. El cuadro provocó intervenciones arquitectónicas relacionadas directamente con él, concursos de arquitectura vinculados al mismo, e incluso hasta proyectos fines de carrera para estudiantes.

Han sido también numerosas y variadas las arquitecturas que lo han acogido o se han postulado para hacerlo. Ello nos lleva a la conclusión de que más que el *Guernica*, lo que nos atrae en realidad son los *Guernicas*, esto es, las distintas versiones de la obra en las que se suman los distintos espacios, contextos y lugares en los que estuvo, del modo en que Duchamp -con *El Gran Vidrio*- nos había enseñado cómo la obra incorpora el lugar a su percepción y, con ello, al sentido que cobra en el espectador.

Fotografía y arquitectura, por tanto, dos artes reunidas en torno al *Guernica* y unidas indisolublemente a él, desde el instante mismo de su gestación (ático de Paris-Pabellón del 37), hasta nuestros días.

“Si en el Café de Flore, en París, en plena guerra, nos hubieran dicho que el Guernica volvería a España con una monarquía, con un presidente del gobierno que se llamaría Calvo-Sotelo, con un cura como director del Museo del Prado, con la Guardia Civil custodiando el cuadro y con Dolores Ibárruri, Pasionaria, presente en los actos de inauguración, hubiéramos creído que se trataba de otra broma surrealista de Luis Buñuel”²⁹

Bibliografía

- AA. VV.: *Guernica. Legado Picasso*, cat. de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
- AA. VV.: *Los viajes de Guernica*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2019.
- ARNÚS, M. Mar: *Ser(t) arquitecto*, Anagrama, Barcelona, 2019.
- BALDASARRI, Anne: *Picasso und die Photographie. Der schwarze Spiegel*, Schimmer/Mosel, Munich, 1997.
- CASTRO, Fernando: “Reactivar el *Guernica*”, en *ABC Cultural*, 28 de abril de 2012, Madrid, 2012.

29. Entrevista a José L. Sert (VICENT, 1981). Cita recogida en (ARNÚS, 2019)

- CHIPP, Herschel B.: *El Guernica de Picasso. Historia. Transformaciones. Significado*, Polígrafa, Barcelona, 1991.
- COMBALÍA, Victoria: *Dora Maar: más allá de Picasso*, Circe Ediciones, Barcelona, 2013.
- CUETO, Elena: *Guernica en la escena, la página y la pantalla: evento, memoria y patrimonio*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2017.
- DUJOVNE, Alicia: *Dora Maar. Prisionera de la mirada*, Vaso Roto Ediciones, Madrid-Méjico, 2013.
- GARCÍA DE PAREDES, Ángela: *La arquitectura de José M. García de Paredes. Ideario de una obra*, tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015.
- GARCÍA DE PAREDES, José M^a y PICARDO, José L.: “Notas sobre la instalación del *Guernica* y sus bocetos en el Casón del Buen Retiro”, en *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 2, 6, pág. 157-158, Madrid, 1981.
- GÓMEZ, M^a Victoria y GARCÍA, Fernando: “Hemerografía del regreso del *Guernica* de Picasso en la prensa española: II, año 1980”, en *Documentación de las ciencias de la información*, Vol. 17, pág. 131-214, Madrid, 1994.
- LAYUNO, M^a Angeles: “*Guernica*: Museos e instalaciones”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H^a del Arte, t. 6, pág. 607-646, Madrid, 1993.
- LÓPEZ, F. Javier: “Dora Maar y Margaret Michaelis. Dos fotografías frente al arte y la arquitectura”, en *Revista EGA* N^o 31, pág. 262-269, Valencia, 2017.
- MARTÍN, Fernando: *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982.
- MÉNDEZ, Maite y MONTERO, Francisco: “Lugares sin forma: de París, 1937 a Nueva York, 1939”, en AA. VV. *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, T6 ediciones, pág. 467-474, Pamplona, 2014.
- MENDELSON, Jordana: “Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París de 1937”, en *Documentar España. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*, Museo Reina Sofía-Ediciones de La Central, pág. 172-233, Madrid-Barcelona, 2012.
- OLIVIER, Fernande: *Neun Jahre mit Picasso. Erinnerungen aus den Jahren 1905-1913*, Paul List Verlag, Munich, 1959.
- PÉREZ, Víctor: “Luminosas y fugaces. Microhistoria arquitectónica de la transición”, en García de Paredes, Ángela (ed.): *José M^a García de Paredes 1924-1990*, col. arquia/temas N^o 43, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2019.
- PÉREZ, Víctor, LLEÓ, Vicente, GONZÁLEZ, Antonio y MARTÍN, Fernando: “El Pabellón de la República Española en la exposición internacional de París de 1937”, en *España vanguardia artística y realidad social: 1936*, Gustavo Gili, pág. 26-45, Barcelona, 1974.
- ROBLES, Rocío: *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2019.
- STREMMEL, Kerstin (ed.): *Conmigo, yo mismo, yo. Retratos fotográficos de Picasso*, cat. de la exposición, Museo Ludwig y Museo Picasso Málaga, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011.
- TEJEDA, Isabel: “*Guernica* re-expuesto (1937-2009)”, en *g + c Revista internacional de gestión y cultura contemporánea* N^o cero, pág. 54-60, Granada, 2009.
- TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Cátedra, Madrid, 2017.
- VICENT, Manuel: “Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón”, en *Diario El País*, 31 de octubre de 1981, Madrid, 1981.