

# ***Guernica* de Pablo Picasso.**

## **Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional**

ISABEL TEJEDA MARTÍN  
Universidad de Murcia

En plena Guerra Civil y por encargo del gobierno republicano, Pablo Picasso pintó para el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937 *Guernica*. Junto a piezas de Julio González, Alberto, Renau, Miró y Calder, el pabellón se formuló como un instrumento de propaganda que diera a conocer la resistencia de un país que hacía poco no había sino iniciado su despertar. Picasso visitó el pabellón durante su construcción, eligió el emplazamiento y, según nuestra hipótesis de trabajo, creó una obra para un espacio específico, lo que incluía generar una determinada relación con la arquitectura, así como organizaba la circulación del espectador.

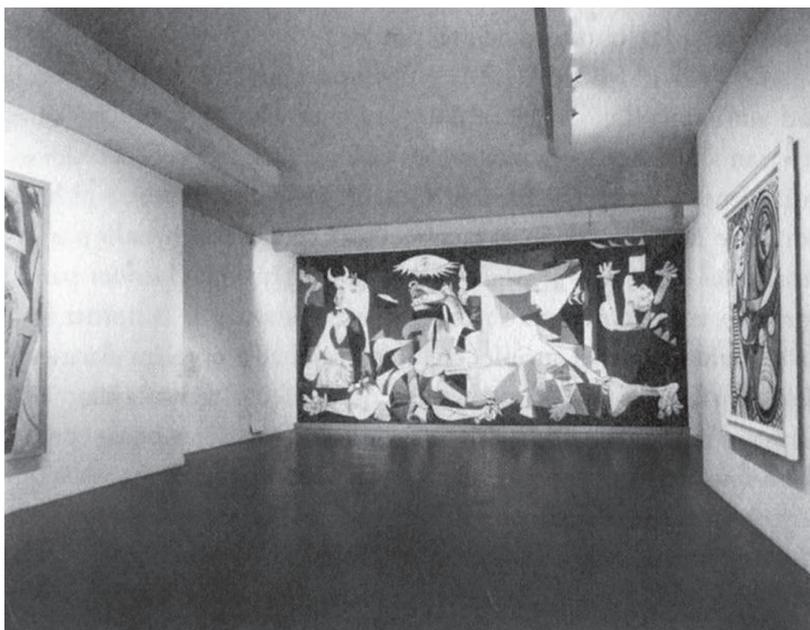
Esta comunicación hace un seguimiento de las consecutivas re-exposiciones de esta obra, analizando cómo los dispositivos de presentación de museos y salas de exposiciones, así como el contexto arquitectónico e ideológico en el que la obra se mostró, fueron transformando su significado nacido como obra de cariz político hasta su cosificación como una pieza clave de la modernidad. Esta situación, si bien creemos que se inició en la muestra de Roland Penrose en las New Burlington Galleries de Londres, se normalizó debido a las estrategias museográficas de la MoMA de Nueva York, convirtiéndose en un cuadro con el que escribir la versión oficial de la historia del arte contemporáneo.

### **1. El pabellón de España en la Exposición Universal de 1937**

En julio de 1936, parte del ejército español se sublevó contra el legítimo gobierno republicano iniciándose en España una guerra que duró casi tres años. Prólogo y ensayo de lo que sería la Segunda Guerra Mundial, las potencias nazi y fascista, Alemania e Italia, se aliaron con los rebeldes, mientras el gobierno republicano intentaba desesperadamente conseguir apoyos en los países de su entorno más inmediato. Las potencias democráticas con mayor peso específico en la órbita europea hicieron oídos sordos a las llamadas de socorro del presidente Manuel Azaña en una política de no intervención que poco después les saldría cara.



Pabellón de España, Exposición Universal de París, 1937. Fotografía de la planta baja desde el patio interior en el momento del montaje. En primer término se aprecia la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder. Al fondo está *Guernica*. La celosía cerraba la puerta de entrada al pabellón desde la avenida principal del recinto ferial.  
Fotografía cedida por el MNCARS.



*Guernica* en el MoMA, junto a *Muchacha ante el espejo* (1932) y *Les demoiselles d'Avignon* (1907) en 1947.  
Fotógrafo anónimo.

Antes de la guerra, el gobierno español preparaba un pabellón de arquitectura regionalista para la Exposición Universal parisina de 1937<sup>1</sup>. La guerra cambió esos planes y bajo las directrices del embajador español en París, Luis Araquistain, se pensó un pabellón que desempeñara un papel propagandístico de las consecuciones de la República en materia de educación, cultura, economía, servicios sociales, etc. Su meta era proclamar la situación dramática que estaba viviendo España y conseguir adeptos y alianzas internacionales para la causa republicana<sup>2</sup>. Se contó para ello con un gran equipo de intelectuales y creativos que funcionó de manera colegiada y con una libertad sólo menguada por las complicaciones tanto económicas como de gestión e intendencia que provocaba una España sitiada.

Entre otros debemos citar a Josep Renau: artista de los talleres de propaganda y Director General de Bellas Artes, participó en las decisiones ideológicas del proyecto y diseñó los foto-collages de la fachada del pabellón o los que jalonaban sus distintas secciones. El filósofo José Gaos era comisario general del pabellón y José Bergamín vice-comisario. Max Aub participó como agregado cultural de la embajada española, así como Juan Larrea, encargado de su agencia de noticias. Luis Lacasa y Josep Lluís Sert fueron los arquitectos que, desde distintas perspectivas arquitectónicas, supieron fundir sus conocimientos en aras de un interés común en lo que Josefina Álix ha denominado “edificio-exposición”<sup>3</sup>. Si Luis Lacasa aunaba sus enseñanzas en la Bauhaus de Weimar con un conocimiento profundo de la arquitectura popular mediterránea, Josep Lluís Sert, alumno de Le Corbusier, militaba en la arquitectura racionalista.

El pabellón español tendría un marcado acento creativo que ligaba vanguardia y progreso social, dedicándole más del 60% del espacio expositivo a las artes plásticas y populares. Por estrategia política se pensó que participaran desde los creadores más involucrados en la causa republicana hasta aquellos autores españoles cuya repercusión internacional podía dar eco a la situación que vivía nuestro país<sup>4</sup>. Entre los primeros se contó con Alberto Sánchez, escultor poco conocido fuera que, sin embargo, era un importante representante de la vanguardia en España. Entre los segundos, con Julio González, Joan Miró y Pablo Picasso. Picasso realizó para el pabellón uno de los cuadros de mayor presencia mítica del siglo XX, *Guernica*. Obra que con un lenguaje que sintetizaba los distintos logros del malagueño ilustraba el bombardeo de la población vasca de Gernika por la aviación alemana a finales de abril.

1 ALIX TRUEBA, Josefina: “Le pavillon espagnol de l’Exposition Universelle, Paris 1937”, en AA. VV.: *L’art de l’exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du Xxe siècle*, París, Éditions du regard, 1998, p. 163.

2 Vid. MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El pabellón español en la exposición Universal en París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983, p. 41.

3 Sobre la paternidad colectiva de la obra, vid. ALIX TRUEBA, Josefina: *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 36–47.

4 *Ibidem*.

## 2. *Guernica* de Picasso, un cuadro realizado para un contexto y lugar específicos

La obra, cuyas connotaciones políticas y grandes dimensiones (3'5 x 7 m) la relacionaban con el muralismo, estaba realizada sobre una gran tela montada en un bastidor ya que no se deseaba que desapareciera tras acabar el evento. Según documentos gráficos, el muro sobre el que se expuso medía prácticamente lo mismo que el cuadro, quedando éste encajado en altura mientras que le sobraba a cada lado poco más de un metro. Existen fuentes que documentan las visitas de Picasso en varias de las etapas constructivas del edificio lo que atestigua el hecho de que conocía el lugar en el que se colgaría su cuadro, la relación que éste establecería con la arquitectura y la circulación del público<sup>5</sup>. Josep Renau recordaba años después cómo Picasso había tenido prioridad para elegir el espacio concreto en el que iba a intervenir,

El tío se olvido (sic) de Dora Maar y se olvidó de todo y trabajo (sic) con una furia y empezo (sic) a hacer dibujos. Tuvo una reacción tremenda y entonces pensamos a ver qué sale de aquí. Yo fui de los pocos con Luis Sert y Luis Lacasa que vi (sic) como empezaba a pintarlo... El lienzo en realidad es una pintura mural que coincide con el tamaño del muro que él escogió en realidad ya que se había (sic) convevindo (sic) que no lo pintara sobre un muro exterior —y eso esta (sic) muy relacionado con cosas que estan (sic) pasando ahora— aunque todo protegido por una marquesina.

Se convino que no fuera así porque el Pabellon (sic) tenía que ser destruido todo. De la primera solo quedo (sic) la torre eiffel (sic) y todo lo demás se deshizo. Y para conservar esto se hizo en forma de cuadro en el interior. Se le dio un juro (sic, muro) a escoger, él tuvo preferencia<sup>6</sup>.

El pabellón carecía de protocolos de conservación preventiva. La obra se encontraba prácticamente en la calle, abierto como estaba el lado derecho del edificio a la avenida principal del recinto ferial, y la parte izquierda a un patio entoldado que hacía las veces de teatro, cine y cafetería. El pabellón no sufrió ningún tipo de ataque ni parece que se temieran. Sólo una discreta catenaria blanca mantenía alejado al público del cuadro. El mismo tipo de barrera que protegía el mural de Picasso, rodeaba el móvil-fuente que Calder realizó con el mercurio de las minas de Almadén situado enfrente. El mercurio denunciaba una de las razones para la colaboración alemana en la contienda: la promesa de la concesión de las minas españolas de mercurio si los franquistas ganaban. La relación causa-efecto (bombardeo alemán/concesión de las minas), tenía un viaje de ida y vuelta entre *Guernica* y el *calder*. El discurso expositivo continuaba en una vitrina dedicada a Federico García Lorca, asesinado meses

5 Cfr. ÁLIX, TRUEBA, Josefina: *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, op. cit., p. 103.

6 RENAU, Josep: s/t, documento escrito a máquina, s/f, Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

antes por los franquistas, y en el *Payés catalán en rebeldía* de Joan Miró, mural situado en el descansillo de la escalera que subía al segundo piso.

Nos parece imprescindible reseñar que el valor y significado de este cuadro están ligados no sólo al doloroso contexto histórico que atravesaba España, sino también a las decisiones expositivas tomadas por los arquitectos, diseñadores y comisario del pabellón español, así como a sus subsiguientes re-exposiciones. Los modos de presentación y su contexto convirtieron al cuadro en el principio o el final de una visita —dependiendo si el espectador comenzaba por las escaleras que accedían al primer piso en la fachada principal o lo hacía a pie de calle— a partir de la cual se atravesaban salas que relataban con *collages* los logros de la II República. Su presentación, y en la que se desconoce la intervención de Picasso más allá de la elección del espacio, no era la de un cuadro de caballete y su comportamiento en el espacio tampoco. Funcionaba como un mural que era parte de la arquitectura manteniendo un continuum argumental en el *calder*, el *miró*, los foto-montajes de Renau, los textos, las cerámicas populares, la fotografía del poeta granadino y un gran mapa que relataba la evolución de la contienda. Su monumental formato y su relación con la arquitectura y las otras obras del pabellón obligaban al espectador, primero a recorrerlo, en principio de derecha a izquierda, y en segundo lugar a seguir su camino hacia los otros mensajes republicanos contenidos en el resto de las obras.

En este sentido nos gustaría reparar en un aspecto de *Guernica* que tiene que ver con la elección por parte del pintor del espacio en el que se colgaría el mural y el hecho de que sabía cómo sería la circulación del público por el pabellón, lo cual es una rareza en su trayectoria. Sabemos del profundo conocimiento de Picasso de la historia de la pintura, cuestión enarbolada en multitud de ocasiones por la literatura crítica para avalar las diversas hipótesis sobre la genealogía iconográfica de *Guernica*. Sin embargo, nada se ha analizado sobre cómo le pudieron influir estrategias compositivas provocadas por la localización de la obra en el espacio arquitectónico. Nos referimos a lo que en historia del arte se denomina “un lateral”. En este sentido podemos citar la composición de los cuadros de batallas en los grandes pasillos palaciegos o la doble perspectiva del *Lavatorio* de Tintoretto del Museo del Prado, obra que fue diseñada como lateral al hallarse destinada a la pared más larga de un refectorio longitudinal. Nosotros defendemos la hipótesis de que *Guernica* es una obra lateral. Una obra que en su proceso de producción tuvo en cuenta su disposición en el espacio por lo que sus elementos retóricos, estructuras, y movimiento parten de una primera lectura que empezaba por la derecha auspiciada por su situación respecto a la entrada y por un monumental tamaño que obligaba al espectador a recorrerla, a acompañar a los personajes en su huída hacia la izquierda hasta toparse con el toro que funciona como punto final<sup>7</sup>. Frente al resto de obras de Picasso, con dimensiones

7 El profesor Calvo Serraller ha analizado igualmente el dinamismo de las figuras del cuadro de derecha a izquierda, señalando que es una lectura contraria a “como se escribe —se ocupa el espacio— en nuestra cultura occidental”. *Vid.* CALVO SERRALER, Francisco: *El Guernica de Picasso*, Madrid, TF Editores, 1999, p. 24.

ligadas a la obra de caballete y que propiciaban una lectura frontal, *Guernica* es un cuadro que pide ser “acompañado”. Es cierto que la lectura frontal es la que regula la práctica totalidad de la obra picassiana, obra que partiendo de la invención del lenguaje cubista subraya la bidimensionalidad del medio, su planitud. Sin embargo *Guernica* es un hito en la obra del malagueño por múltiples motivos. El cuadro se colgó muy bajo, en el espacio del espectador, lo que, por cierto, dentro de las prácticas de presentación expográfica propiciadas por el modernismo militante de Alfred Barr en el MoMA de Nueva York, prácticas que se convirtieron en normativas, incitaba a mantener una relación íntima. Sin embargo, a diferencia del tamaño mediano de los trabajos que comúnmente se realizaban por esos años, *Guernica* es una obra de grandes dimensiones, mural, unas condiciones de escala que, junto al movimiento de las figuras y su específica exposición en 1937, provocaba el citado recorrido.

### 3. *Guernica* comienza su peregrinar: su construcción como símbolo

Terminada la exposición, el cuadro inició su peregrinar por salas de exposiciones y museos de Europa y América transformando tras cada muestra su significado simbólico gracias a los diferentes contextos en los que se mostró y a sus condiciones expositivas. A medida que el cuadro pasaba de ser la representación de una masacre en la Guerra Civil española a convertirse en un símbolo genérico de la paz ganaba peso como obra autónoma y huérfana de contexto. Esto culminó con su museificación en el MoMA de Nueva York, proceso que comenzó con las primeras decisiones sobre la re-exposición de la obra. Desde la exposición comercial organizada por el marchante Paul Rosenberg, en 1938 por los países escandinavos junto a obras de Matisse, Braque o Leger, a las proyectadas por Roland Penrose en Gran Bretaña para recabar dinero para el frente republicano, pasando por las fórmulas expositivas del MoMA hasta las itinerancias que durante casi veinte años se realizaron por todo el mundo. Picasso no participó en el diseño expográfico de ninguna de estas muestras<sup>8</sup>. *Guernica* se desligó primero del sentido discursivo del pabellón, si bien no aún de su componente ideológico, para asumir un argumento auto-referencial. Roland Penrose, en la itinerancia británica del cuadro, contribuyó con sus decisiones a que *Guernica* empezara a convertirse en un mito; aunque viajaba descontextualizado sin las obras con las que había convivido en el pabellón de 1937, no estaba solo: lo acompañaban gran cantidad de bocetos preparatorios y postscriptum que indicaban la potencia creadora de un pintor-genio<sup>9</sup>. En la primera exposición *Guernica* pasó

8 VAN HENSBERGEN, Gijis: *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, Debate, 2005, p. 106.

9 La relación epistolar entre Picasso y Penrose está publicada en COWLING, Elisabeth: *Visiting Picasso. The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, London, Tames & Hudson, 2006, pp. 37-47.

desapercibido. Tuvo lugar en las New Burlington Galleries de Londres en 1938, sala con reputación vanguardista que había acogido la Exposición Surrealista Internacional en 1936<sup>10</sup>. En las fotografías que publicó la revista *Cahiers D'Art* se aprecia la espaciosa galería con luz natural cenital y la disposición en dos hileras superpuestas de los dibujos y óleos preparatorios colgados en sendas guías a 1'50 y 2 m. de altura envolviendo al cuadro. Colgado en uno de los muros longitudinales, como la entrada se encontraba a la derecha, el cuadro se leía primero de derecha a izquierda, para, más tarde, pasar a una contemplación frontal respetándose la posición de lectura del espectador en el pabellón español. Por la altura en la sala, el mural se colgó a unos 20 cm. del suelo llegando hasta el arranque de la bóveda<sup>11</sup>.

En 1939, en la Whitechapel Art Gallery de Londres se volvieron a exponer los dibujos junto a *Guernica*. En un barrio eminentemente obrero, la exposición tuvo un gran éxito y volvía a tener en su presentación una fuerte carga política proyectándose por las tardes películas sobre la Guerra Civil<sup>12</sup>.

#### 4. *Guernica* llega al MoMA e inicia su legitimación dentro del discurso modernista

En 1939 *Guernica* viajó a EEUU junto a los bocetos y postscriptum con la intención de recabar fondos para los refugiados republicanos. En el Museo de Arte de San Francisco *Guernica* se mostró junto a *Sueño y mentira de Franco* y obras de Goya, Daumier, Dix, Grosz, Orozco, etc., en una exposición antibelicista inaugurada tres días antes de que Alemania invadiera Polonia. En el Fogg Art Museum de Cambridge, Massachussets, (1941) se colgó a más de dos metros del suelo, como si fuera una pantalla de cine; de esta manera, además de propiciar su lectura frontal y neutralizar su lateralidad, la perspectiva picada impedía que el espectador tuviera una experiencia íntima de la obra y participara de su espacio recorriéndolo.

A finales de 1939 *Guernica* recaló en el MoMA para formar parte de la retrospectiva *Picasso: Forty Years of his Art*<sup>13</sup>. El MoMA fijaría su fórmula general de presentación durante los siguientes cuarenta años: *Guernica* se colgó casi a ras del suelo y encajado en un cubo blanco, una lectura íntima que el museo había insuflado como marca de la casa en la presentación de su colección permanente. Alfred H. Barr, a la sazón director del MoMA, presentó *Guernica* en la segunda planta del museo al final de una sala de planta longitudinal franqueado por dos obras que ya nada tenían que

10 MARTÍN MARTÍN, Fernando: *op. cit.*, p. 34.

11 "Exposition du *Guernica* et de 67 esquisses ou dessins préparatoires au New Burlington Galleries de Londres", París, *Cahiers d'art*, N° 1-4, 1939, p. 80.

12 VAN HENSBERGEN, Gijs: *op. cit.*, p. 119.

13 Sobre la gira del cuadro por EEUU desde 1939 a 1941, *Vid.* ESTEBAN LEAL, Paloma et alii: "Documentación científica", en *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, p. 27.

ver con las dramáticas pinturas realizadas por Picasso en 1937: a la derecha estaba *Muchacha ante el espejo* (1932), y a la izquierda *Las señoritas de Avignon* (1907). Existe una fotografía de 1947 que muestra la presentación frontal de la obra, encajonada en el muro final de una galería que medía, tanto en altura como en anchura, lo mismo que la obra, e iluminado con unos potentes focos enmascarados en una mampara blanca<sup>14</sup>. Como ha planteado Gijs Van Hensbergen, en estas presentaciones los espectadores tenían ocasión de contemplar el cuadro “libre de las distracciones del pabellón español, con el tintineo y el chapoteo de las ondulantes lágrimas del mercurio de Calder, la emotiva fotografía de García Lorca y los ruidos del bar” y “centrar más su atención en *Guernica*<sup>15</sup>.”

A partir del bombardeo de Pearl Harbor, *Guernica* se convirtió en una obra que representaba la repulsa ante cualquier guerra. Sin embargo, tras el final de la guerra, algunas exposiciones presentaron el cuadro ya no como un testimonio, sino como un objeto artístico. Fue perdiendo sus conexiones políticas labradas gracias al recuerdo, a la inclusión de elementos textuales específicos y la realización de actividades militantes como la recogida de fondos para los republicanos en el exilio, acercándose a una presentación neutra que arrojaba el mural con obras de Picasso ajenas a las vicisitudes de 1937. En numerosas ocasiones, sin embargo, *Guernica* volvía a acompañarse de los bocetos y postscriptum.

La presentación neutra de *Guernica* en EEUU se acentuó con la persecución por parte del senador conservador Joseph McCarthy a principios de los años 50 de todo aquello que oliera a comunista<sup>16</sup>. En este sentido, el MoMA eliminó toda referencia histórica y política en la cartela del cuadro; como ha indicado Van Hensbergen:

...todas las referencias a Franco o a la Guerra Civil española se eliminaron discretamente del texto explicativo que acompañaba al cuadro. En lo que constituía un primer paso hacia la universalidad, simplemente se indicaba al espectador interesado e inocente que *el mural expresa el aborrecimiento a la guerra y la brutalidad...* Sobre las paredes blancas del templo modernista, el *Guernica* se convertía ahora antes que nada en un cuadro...<sup>17</sup>

Aunque el MoMA estaba espoleado por las presiones políticas para diseñar una presentación a–historica y a–contextualizada, en realidad se trataba de una practica que había iniciado Alfred Barr en la exposición *Cubism and Abstract Art* (1936). Los textos de dicha exposición carecían de referencias a la censura que sufrían estos lenguajes por los regímenes totalitarios alemán y soviético. Barr ponía los

14 Estas condiciones de autonomía de la obra respecto a la arquitectura, al contexto e incluso a la luz artificial fija eran idóneas para el tipo de obra que defendía el modernismo norteamericano, cuyo paradigma era la pintura de Jackson Pollock.

15 VAN HENBERGEN, Gijs: *op. cit.*, p. 147.

16 Vid. GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, MACBA, Tirant lo Blanch, 1990.

17 Vid. VAN HENBERGEN, Gijs: *op. cit.*, p. 222.

acentos en los aspectos formales y lingüísticos de las obras<sup>18</sup>. Y así, en un contexto pretendidamente neutro, *Guernica* permaneció durante años.

Las connotaciones políticas de la obra continuaban sin embargo subrayándose en Europa, como atestigua la inclusión de recortes de prensa e imágenes sobre el bombardeo de Gernika en el catálogo que el Moderna Museet de Estocolmo editó cuando expuso *Guernica* y sus bocetos en 1956<sup>19</sup>. Por su parte Willem Sandberg, en la presentación de *Guernica* ese mismo año en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, eligió un espacio de planta longitudinal —similar al del pabellón del 1937— colocando la obra al final de uno de sus lados cortos; con una lectura frontal, sin embargo, el montaje dejaba un par de metros a izquierda y derecha del cuadro permitiendo que el visitante lo recorriera con más holgura de la que tenía en el MoMA. Además, *Guernica* estaba iluminado por los grandes ventanales laterales de la planta última del museo, situación que, aunque inconveniente para la conservación de la pieza, recordaba a la luz natural del pabellón republicano.

Pero había una circunstancia en la recepción del cuadro que no había sido totalmente eliminada: su tendencia a ser recorrido, a no ser sólo observado contemplativamente de frente. Manolo Valdés narró para *Documentos* de Radio Nacional de España cómo la escala del cuadro le había impresionado en su primera visita al MoMA “ya que el lugar donde se encontraba no era tan grande, parecería que necesitaba el espacio que tuvo después en el Casón. El MoMA es un museo más pequeño de escala y tenía casi andarlo para recorrerlo, para verlo”<sup>20</sup>.

## 5. La llegada a España: de símbolo político a obra clave de la Historia del Arte

Con la muerte de Francisco Franco en 1975 *Guernica* realizaría su último viaje: España. El proceso fue polémico, lento y no carente de percances<sup>21</sup>. “Lo del Guernica es un tema político y muy vivo... El Guernica tiene que volver a España en su momento... tiene que venir cuanto antes porque el hecho de que venga o viniera el Guernica es una revolución”, comentaba Josep Renau<sup>22</sup>. Bergamín, declaraba según *Documentos* de RNE, sus dudas ante el viaje de *Guernica*, comparándolo con la vuelta de los cadáveres momificados de Azaña o Juan Ramón Jiménez<sup>23</sup>. Su presencia en España, como señaló el Ministro de Cultura Íñigo Cavero, suponía el final de la transición y el cierre de las heridas abiertas por la Guerra Civil, un ejemplo de la

18 STANISZEWSKI, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001, p. 81.

19 SKÖLD, Otte (Dir.): *Guernica*, Estocolmo, Moderna Museet, 1956.

20 VAN HENSBERGEN, Gijs: *op. cit.*, p. 359.

21 Para las vicisitudes que sufrió su proceso de tramitación hasta llegar a España. *Vid.* MARTÍN MARTÍN, Fernando: *op. cit.* y VAN HENSBERGEN, Gijs: *op. cit.*

22 RENAU, Josep: *op. cit.*, anverso p. 2.

23 *El Guernica de Picasso, 52' 55"*. *Documentos* de Radio Nacional de España, *op. cit.*

reconciliación<sup>24</sup>. En España el cuadro recuperaba su sentido político original diluido por las estrategias a-contextuales del MoMA: *Guernica* no era sólo un cuadro de la historia del arte, era un símbolo de la Guerra Civil<sup>25</sup>.

En 1981 el cuadro recaló en Madrid. Su nueva morada fue el Casón del Buen Retiro —un edificio del Museo del Prado dedicado a las colecciones del siglo XIX—, concretamente el Salón Lucas Jordán con pinturas en la bóveda. Los arquitectos que acondicionaron el espacio, J. L. Picardo y J. M. García Paredes, diseñaron unos dispositivos de presentación muy visibles primando la seguridad por encima de la experiencia del espectador en el espacio de la obra<sup>26</sup>. A esto se aunaba el intentar que las pinturas de Jordán y el *Guernica* se molestaran lo menos posible.

La vitrina blindada elevaba el cuadro cerca de medio metro y separaba al público en más de cinco<sup>27</sup>. Si comparamos esta presentación con las descritas anteriormente que lo encajaban en el muro, *Guernica* parecía flotar; de esta manera se acentuaba su estatus como cuadro de caballete, desaparecían sus connotaciones muralistas y la visión se limitaba a una lectura frontal impidiéndose su recorrido. Por otra parte, se ofrecía una percepción sublimada, como había ocurrido en el Fogg Museum en 1941.

Custodiado por guardias civiles con metralletas y amparado por una bandera de España, se trazaba la idea de que llegaba un republicano en el exilio que debía ser protegido de actos terroristas y que, a su vez, merecía ser tratado con todos los honores —recordemos que la obra nunca había estado antes en España<sup>28</sup>—. Ponía en evidencia que la situación política tras el cambio de una dictadura a una democracia aún era frágil —unos meses antes hubo un intento de golpe de estado, el 23 de febrero—. El espectador debía mirar la obra como una reliquia, lo que se extendía a todo aquello que el cuadro hubiera tocado. Cuenta Van Hensbergen una anécdota al respecto: en la retrospectiva sobre Picasso que realizó el Museo de Arte Contemporáneo en (Madrid) se exhibió “cuidadosamente... la caja de madera utilizada para traer el *Guernica* a través del Atlántico desde el MoMA a España”<sup>29</sup>.

24 VAN HENSBERGEN, Gijs: *op. cit.*, p. 351.

25 LAYUNO ROSAS, María Ángeles, “Guernica: museos e instalaciones” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 6, 1993, pp. 607–646. Analiza las opciones arquitectónicas barajadas en un concurso convocado por las Juntas Generales y la Diputación de Vizcaya si el cuadro acababa en la población de Gernika.

26 Sobre este tema, *vid.* GARRIDO, Carmen: “El descanso del guerrero. Algunas consideraciones y recuerdos de la llegada del Guernica a España”, en SEDANO, Pilar (Dir.): *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte*, Santander, Fundación Marcelino Botín, MNCARS, 2002, p. 305–309.

27 Sobre las condiciones técnicas de la urna, *vid.* LAYUNO ROSAS, María Ángeles: *op. cit.*, p. 635.

28 Así era tratado de hecho por parte de la prensa de aquel momento. El diario *ABC* titulaba “El regreso del último exiliado” (Madrid, 10 de septiembre de 1981); Diario 16 abrió con el titular “Hoy llega a Madrid el último exiliado”, el mismo día.

29 VAN HENSBERGEN, Gijs: *op. cit.*, p. 359.

Por otra parte, la lectura que Roland Penrose le dio al cuadro en la presentación de las New Burlington Galleries y que trazaba la idea de una obra extraordinaria y de un pintor colosal, volvía a repetirse al ser donada por los herederos del pintor al estado español la totalidad de los bocetos. A partir de ese momento su exposición siempre ha sido conjunta.

Cuando el cuadro se traslada al MNCARS en 1992, vuelve a presentarse tras una gran vitrina con un cerramiento abocinado que intentaba “evitar la sensación de encajonamiento de la obra”. Y lo hace en una sala de 10x11 m. llamada el “grano” que se abre en el centro de la galería sur. Sin embargo no estará mucho tiempo en ese espacio ni en estas condiciones<sup>30</sup>. En 1995, la ministra Carmen Alborch, decide retirar el cristal: será la primera vez que, en España, *Guernica* se vea exclusivamente como pintura. Para el Reina Sofía, con una colección discreta, la presencia del famoso cuadro era imprescindible, produciéndose uno de los casos más claros en los que una obra hace un museo<sup>31</sup>.

## 6. Conclusiones

*Guernica* y su situación respecto al espacio y al espectador, acentuada por las decisiones museográficas y los dispositivos de presentación, ha cambiado pues de forma radical en los últimos setenta años. A fin de cuentas, ha sufrido un desplazamiento semántico. *Guernica* en 1937 no era una obra autónoma, era una pieza contextual que de forma *instalativa* y dentro de un discurso general de cariz político y reivindicativo del que participan otras obras del Pabellón Español, creaba un recorrido y conformaba un espacio dentro del cual se encontraba el espectador, un espacio que empezaba en la calle con la arquitectura de Sert y Lacasa, la escultura de Alberto Sánchez y los murales de Renau, y continuaba, atravesando *Guernica*, en el *calder*, la fotografía de García Lorca o el *miró*. Fueron sus diversas presentaciones desde que el cuadro abandonó París y las estrategias discursivas de sus re-exposiciones posteriores apoyadas por los bocetos y postscriptum, las que construyen un sentido onanista en el que *Guernica* se ha encontrado con su reflejo, un reflejo de constante ida y vuelta que siempre moría en el cuadro y que de re-enviar a un discurso, era al de la evolución formal de los lenguajes artísticos de las vanguardias históricas.

En 1937 el espectador se movía por la España republicana simbolizada en el pabellón y en cada una de las obras expuestas; sin embargo, en las presentaciones posteriores este espacio desapareció. Sólo existía el espacio de la obra. Y esto ocurrió

30 LAYUNO ROSAS, María Ángeles, *op. cit.*, p. 641. Esta autora publica los planos de la segunda planta del Reina Sofía así como los diseños en planta y alzado de la vitrina abocinada que cerraba el “grano”.

31 No pudimos acceder a las fotografías de las presentaciones que el cuadro ha tenido en el museo desde 1992. El departamento que conserva esta documentación adujo que se trataba de un material “sensible”.

fundamentalmente cuando *Guernica*, pasó de ser un símbolo político a ser un referente artístico y cuando las presentaciones empezaron a silenciar sus referencias políticas para subrayar sus cualidades formales. Este proceso se inició con la llegada del cuadro al MoMA de Nueva York y se normalizó en la época negra del mcarthysmo estadounidense. Han sido presentaciones en las que todos los dispositivos expográficos estaban diseñados para provocar la contemplación y no la empatía o la experiencia política. Pensamos, por tanto, que es un cuadro que ha ido ganando autonomía en paralelo a su conversión de obra dentro de la historia del arte. La re-politización que sufrió tras su llegada a España en 1981 fue paulatinamente diluyéndose en sus subsiguientes re-exposiciones, aunque la diseñada en 2008 y 2009 por Manuel Borja-Villel y por Lynne Cooke le ha devuelto en parte su contexto histórico y político primigenio.