

# VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

**Título:** El Guernica en las ruinas del museo

**Title:** Guernica in the Ruins of the Museum

**Autor / Author:** Jesús Carrillo

Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** El *Guernica*, pintado por Pablo Picasso para el Pabellón de la República Española de 1937, constituye uno de los emblemas más significativos del arte del siglo XX, además de erigirse en todo un símbolo contra la brutalidad y la barbarie producidas por la guerra. Sin embargo, en ocasiones este carácter icónico ha dejado a un lado algunos episodios relacionados con la obra, especialmente aquellos vinculados a su traslado desde Estados Unidos a España, destacando las claras connotaciones políticas que esta operación estatal tuvo a nivel nacional e internacional.

**Abstract:** *Guernica*, painted by Pablo Picasso for the Pavilion of the Spanish Republic in 1937, constitutes one of the most significant emblems of 20th century art, in addition to becoming a symbol against the brutality and barbarism produced by war. However, sometimes this iconic nature has put aside some episodes related to the artwork, especially those linked to its relocation from the United States to Spain, highlighting the clear political connotations that this state operation had at a national and international level.

**Palabras clave:** Pablo Picasso, Guernica, Francisco Franco, Guerra Civil Española, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Keywords:** Pablo Picasso, Guernica, Francisco Franco, Spanish Civil War, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Sección:** Obras / **Section:** Artworks

**Publicación:** 15 de diciembre de 2017

**Cita recomendada:** Carrillo, Jesús. "El Guernica en las ruinas del museo", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de diciembre de 2017, [humanidades.uprrp.edu/visiondoble](http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble)

**Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte**  
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596  
[vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)  
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>  
<https://revistas.upr.edu>



## *El Guernica en las ruinas del museo*

Jesús Carrillo

Universidad Autónoma de Madrid



Guernica expuesto en el Casón del Buen Retiro de Madrid, 1981.

Ser sede de un icono de la cultura contemporánea como es el *Guernica* de Picasso es una responsabilidad muy compleja, que pone a prueba la capacidad de una institución del arte para gestionar las contradicciones de la cultura contemporánea.

Algunos de sus significados parecen no presentar tensión alguna respecto a su presencia en un gran museo metropolitano: aquellos que se refieren a su definición como obra capital de uno de los maestros del canon del arte del siglo XX: Pablo Picasso; o, incluso, a su aspecto como denuncia de la cruel violencia de las derrotadas fuerzas fascistas sobre la población civil, que cualquier miembro que se precie de la clase culta global ha de visitar y presentar sus respetos al menos una vez en la vida, al igual que lo puede hacer ante la Mona Lisa o el Monumento a la Shoah en Berlín.

Sin embargo, existen otros significados inseparables de la obra que, a pesar de las décadas, siguen despertando el debate y la pugna sobre el significado histórico, político y moral de la obra, muy vinculados, en este caso, a la titularidad de su propiedad material. Este debate, latente desde antes de la llegada de el *Guernica* a nuestro país en 1981, ha tenido distintos episodios y distintos protagonistas, a menudo insospechados. Recordemos que el mismo Franco pretendió la recuperación de la obra con motivo de la celebración de los “25 años de paz” de su régimen. Si Picasso se negó entonces a tal operación de legitimación de la dictadura, sus herederos, ya aprobada la constitución de 1978, fueron enormemente reticentes a reconocer a la recién estrenada monarquía parlamentaria como depositaria moral del patrimonio de la República Española del que el *Guernica* era parte constituyente.

El traslado del *Guernica* a Madrid, no solo fue resultado de las maniobras políticas y diplomáticas del gobierno español y, en particular, de Javier Tusell, historiador y director general de Bellas Artes en el gobierno de UCD, hasta que Soledad Becerril prescindió de sus servicios, poco antes de la victoria del PSOE. También tuvo que ver con la voluntad del gobierno americano de deshacerse de ese incómodo “Gibraltar” que remitía a un viejo conflicto con un firme aliado político, militar y comercial, como era España. Pocos meses después de la llegada de *Guernica*, España se convertiría en el miembro 16 de la OTAN.

El proceso de la presencia de *Guernica* en España desde 1981 provee de un material inagotable para el análisis de las nociones de memoria colectiva y de monumento en las sociedades contemporáneas, así llamadas postmodernas; aquellas sociedades que, en principio, no se reconocerían ya a sí mismas dentro de marcos de pertenencia identitaria susceptibles de ser designados por hitos de naturaleza totémica como una escultura pública o un mural. Como todos sabemos, sin embargo, la idea de que la postmodernidad era refractaria a erupciones identitarias de viejo y nuevo cuño se demostró totalmente errónea.

Casi lo contrario: lo que más se erosionó fue el conjunto de principios universales, tradicionalmente garantizados por el Estado, que envolvían y legitimaban a las instituciones hegemónicas, autoproclamadas como inclusivas y no identitarias, bajo la rúbrica de los valores democráticos.

El *Guernica* fue objeto de un verdadero proceso de transubstanciación simbólica desde su llegada a España que es digno de estudio. Su traslado, perfectamente documentado, fue resultado de una negociación de varios años que estuvo a punto de ser abortada por el golpe de estado del Teniente Coronel Tejero el 23 de febrero. La prensa internacional parecía dar la razón a las inquietudes de la familia Picasso respecto a la solidez de las instituciones democráticas españolas. Finalmente, la llegada a Madrid se produjo de improviso, con toda la discreción que fue capaz la diplomacia y el ministerio. Es interesante comprobar cómo la narración de ese acontecimiento de traslado está tramada verbal e icónicamente en términos de protocolo diplomático y de acción de Estado, como el traslado de un “objeto” de titularidad que es restituido a su lugar institucionalmente designado, en este caso el Casón del Buen Retiro, perteneciente al Prado y por ende al Ministerio de Cultura. Los protagonistas del hecho son exclusivamente los agentes especiales del gobierno.

Su colocación tras la famosa urna de cristal es también un episodio enormemente significativo. El *Guernica* había dejado de ser una pieza en la historia modernista del arte del MoMA, para convertirse en una cuestión de Estado. A pesar de las contradicciones, ya que aparecía custodiado por un guardia civil con tricornio y, al menos durante unos meses, por la bandera preconstitucional, supuesta en escena correspondía a las necesidades simbólicas del recién instaurado régimen democrático. La forma de la urna de cristal recordaba inevitablemente la de las urnas de votación que se ofrecían como ritual casi exclusivo de participación democrática y el cuadro aparecía como producto del ejercicio del voto. Dicha urna se justificaba por la necesidad de proteger la integridad material de la obra de la posibilidad de un atentado de ultra-derecha –se recordaba el hecho casi anecdótico del ataque de un grupo de Cristo Rey a una galería de Madrid que exhibía la *Suite Vollard* de Picasso. Sin embargo, pueden derivarse muchas más interpretaciones de su presencia: la urna ponía en evidencia la regulación y el control del acceso a la obra por parte del Estado que la iba a mantener durante más de una década en “estado de excepción”; por extensión, ponía en evidencia la regulación por el Estado de aquello que la obra había significado desde su colocación en el Pabellón de la República de 1937: la denuncia de la violencia ilegítima del Estado sobre la población civil indefensa y la defensa de la República Española en armas ante el fascismo primero y, después, la lucha contra la dictadura franquista. Por lo tanto, la urna no solo protegía la obra de una posible agresión, sino que constreñía el contacto directo de la España postfranquista con la obra a los términos estrictos determinados por el Estado, como si se temiera que ésta pudiera ser de nuevo enarbolada como bandera de revolución social desestabilizando el entente constitucional.

Es interesante señalar que las colas que se formaron durante los primeros meses de presencia del *Guernica* para contemplar la obra, no solo recordaban a las que 5 años antes se habían producido para prestar tributo al cadáver de Franco (esta vez en un féretro y no en una urna), sino también a las que se producirían para asistir al primer gran acontecimiento cultural de la nueva democracia: la primera edición de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO. Aunque parezca algo forzada la analogía, las colas para ver el *Guernica* podían considerarse como una transición entre el ritual de Estado, orquestado en buena medida según los protocolos del antiguo régimen, y el ritual del arte contemporáneo (en formato de feria) como experiencia colectiva de las promesas de progreso y libertad del nuevo régimen.

El significado del *Guernica* en España tiene mucho que ver con lo que se ha denominado recientemente “Cultura de la Transición”. A la vez que dejó de significar denuncia y lucha para significar sutura y reconciliación bajo el marco de la constitución, el protagonismo dado al *Guernica* va a ser fundamental en la transformación del arte contemporáneo en parte fundamental de la cultura oficial del nuevo régimen, concebido como democracia occidental capitalista.

ARCO 1981, el Centro Nacional de Exposiciones 1983, el Centro de Arte Reina Sofía 1986, durante los 80 y la política de apertura de museos y centros de arte contemporáneo dentro del estado autonómico de los 90, son los peldaños de este proceso de institucionalización del arte contemporáneo que se inicia con el traslado del *Guernica* a España. La institucionalización del arte

contemporáneo iba a favorecer la identificación del ámbito del arte con el ámbito de intervención del Estado, aunque, paradójicamente, esa acción no estuviera siempre dirigida al “servicio público”, sino que a menudo llevara a enmarcar la representación del poder y a acompañar la acción de capital, tanto en procesos de reconversión económica y de gentrificación de las ciudades, como en las ambiciones de expansión de las grandes empresas.

El segundo traslado del *Guernica* en España, el que le lleva al Reina Sofía en 1992, es paradigmático del proceso de reenmarcamiento de la emblemática obra de Picasso, así como de la institucionalización del arte contemporáneo como cultura oficial. La decisión, tomada por el ministro Jordi Soler Tura, iba a escenificarse de una manera diferente a la anterior. Seguía siendo una cuestión de Estado, pero en este caso *Guernica* era tratada como “obra maestra de incalculable valor”, como pieza de museo, y no como objeto de significación política. Su destino era el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que había sido jurídicamente refundado como tal en 1988, pero que solo en 1992 abriría sus puertas en tanto museo nacional tomando el relevo del viejo MEAC. Jordi Soler Tura pretendía convertirlo en uno de los grandes museos de arte contemporáneo del mundo, en la línea del Pompidou y el MoMA, dentro de un proceso de producción de marca España alrededor de la idea de cultura, que el mismo ministro impulsaría también en el ámbito autonómico mediante la definitiva transferencia de competencias. El *Guernica* era imprescindible como seña de identidad del nuevo museo y como reclamo para el viajero global. Recordar que el Museo Thyssen-Bornemisza abriría también sus puertas en el señalado año de 1992 generándose el llamado triángulo o paseo del arte.

Del Casón del Buen Retiro al Museo Reina Sofía hay poco más de un kilómetro pero su traslado no sería sencillo. La presión mediática y política en la España de la EXPO'92, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la capitalidad europea de la cultura de Madrid, hicieron que se pusieran todas las miradas sobre él. En rueda de prensa previa, el subsecretario del Ministerio de Cultura, Santiago de Torres, puso más emoción al asunto: “La operación, con un coste de 20 millones de pesetas (un coche de categoría media rondaba los dos millones de pesetas), se hará de madrugada y estará rodeada de especiales medidas de seguridad, tanto técnicas como policiales. La fecha exacta no se sabrá hasta 24 horas antes”. Al cuadro le fue instalada una armadura de protección del cuadro, una caja metálica con sistema de blindaje interior y un doble sistema de control y sensor que controlaba todos los cambios de humedad, temperatura y vibración. Se hicieron pruebas durante varios días antes con piezas similares. Para sacarlo del Casón del Buen Retiro tuvo que derribarse una pared entera y el traslado se realizó el 26 de julio de 1992, durando poco más de media hora. El énfasis en la dimensión tecnológica del traslado y la espectacularización del mismo, en contraste con el secreto de su llegada una década antes, nos habla del nuevo rol que la cultura y el arte contemporáneo iban a tener dentro de la sociedad española del fin de siglo. Recordemos que la operación Guggenheim Bilbao empezaba a cobrar forma por esas mismas fechas.

Aunque el cristal aún permaneció unos años tras la llegada al Reina Sofía, sin embargo con su llegada al museo quedaba clara la reinscripción del *Guernica* en la historia del arte contemporáneo. De hecho el flamante museo Reina Sofía se convertía en el epígono de los grandes museos modernistas

derivados del MoMA, aunque en una versión provinciana y espectacularizadora, acorde con los tiempos. La colección y su discurso museográfico se concibieron originalmente como una serie de ítems organizados siguiendo una lógica lineal sin referencia alguna a las circunstancias históricas en que habían sido producidos y cobrados sentido.

Se podría decir que el único ítem en el que la historia política y social y la historia de la vanguardia se cruzaban en el museo era el *Guernica*. Dicha coincidencia mistificada justificaba que el resto del discurso museológico corriera en paralelo a la turbulenta historia de la España del siglo XX sin cruzarse en ningún momento. Pareciera que dicha coincidencia, convenientemente enmarcada en el museo, excusara definitivamente cualquier otra vinculación entre arte y circunstancia histórica y eximiera al arte de todo significado político.

A excepción del *Guernica* y unas importantes piezas de Miró y Dalí obtenidas a partir de exenciones fiscales, la colección del museo no hacía sino documentar los ecos locales de los movimientos internacionales de vanguardia. Nuestros maestros: Picasso, Miró y Dalí, eran figuras diaspóricas cuya presencia reforzaba la lógica decolonial que dominaba el discurso. El Reina Sofía estaba aún atrapado en un complejo de potencia periférica que aún lastraba con su ansiedad la inscripción de la España moderna en el escenario global del final del milenio.

Cuando un nuevo equipo curatorial se instaló en el museo en 2008, uno de los retos más importantes y urgentes era el de comenzar a hilar toda una trama de nuevas historias simultáneamente desde *Guernica* y “a pesar de él”. Durante muchos años había sido enmarcado museográficamente como pieza maestra, única, rodeada de sus bocetos preparatorios y preludiada por las otras obras de Picasso. Era necesario renunciar al rito de adoración a la obra mítica y totémica para recuperar parte de su plasticidad y potencial poético, narrativo y político, algo de su apertura como enunciado contingente dentro de un proceso histórico. En los cinco años de trabajo del equipo del museo se han llevado a cabo distintas operaciones alrededor del *Guernica* que, de alguna manera, se resumen perfectamente en la reinstalación del área en que se encuentra en coincidencia y diálogo con la exposición *Encuentro con los 30* inaugurada en 2012.

En vez de intentar “olvidar” *Guernica*, lo que se hizo fue tomarlo como punto de partida de todo el discurso museográfico, pero hacerlo en múltiples niveles simultáneos y con la pretensión de hacer resonar la complejidad, conflictividad, apertura y potencia poética y política de la obra a lo largo de toda la colección, de tal manera que cuando el visitante llega finalmente a contemplar la obra, ya tiene en su memoria sensorial y emocional múltiples y contrapuestos “guernicas” que de alguna manera estallan polifónicamente en ese encuentro, impidiendo el mero proceso de reconocimiento del icono tantas veces reproducido.

Es en ese sentido que decidimos iniciar las narraciones de nuestra colección con la serie de grabados de los desastres de la guerra de Goya, tomados prestados de la Calcografía Nacional, donde se inaugura una posición del arte como testimonio “otro” ante una realidad insoportable. En

la mencionada reinstalación se hizo patente dicho diálogo “acercando” temporalmente los *Desastres al Guernica*, con el fin de dotar de sustancia y concreción histórica a esta alusión temática. Ello no solo operaba retrospectivamente, sino también al contrario. En sentido parecido reiniciamos el último tramo de nuestra colección *De la revuelta a la postmodernidad, 1962-1982* con la proyección de La batalla de Argel de Pontecorbo, donde el artista se ve de nuevo ante la necesidad de responder desde su lenguaje, en este caso el cine, ante la encrucijada histórica.

No es este “tema universal” el único nivel de resonancia del *Guernica* a lo largo de la colección. También encontramos multitud de instancias en que se escenifica la irresoluble tensión entre historia y mito, entre modernidad y ancestralidad que es a menudo el modo en que aparece el tema de lo “español” en el arte del siglo XX. Desde la tragedia al esperpento: Gutiérrez Solana, Buñuel, Saura, Alberto, pero también Picabia y Masson.

Un tercer estrato que se entrecruza con los anteriores es el de la “situación” histórica específica, es decir, el Pabellón Español en la Exposición Universal de París de 1937, las políticas culturales de la República Española, la Guerra Civil y la compleja posición del artista en los años 30, cuando, como argumentaran Benjamin o Brecht, la figura del artista burgués y los medios convencionales de la pintura y la escultura debían dejar paso a la producción colectiva del proletariado. El Reina Sofía ha querido refractar los vectores genéricos mediante la referencia rigurosa a la circunstancia histórica específica. Este es un gesto que consideramos vital en la misión de desactivar un enmarcamiento ideológico y paralizante de la “obra del genio” y de volver al *Guernica* esa apertura y contingencia de que hablábamos antes.

De hecho, la reivindicación de este trabajo político desde la historia es la baza que esgrimimos cada vez que el *Guernica* es llamado desde otras instancias para adoptar un rol totémico meramente ideológico. Uno de los accesos al área que rodea el *Guernica* está prologado por dos obras: la serie *Días de Ira* de Helios Gómez, de 1930, que denuncia la explotación y la violencia del capitalismo mediante un lenguaje derivado del constructivismo, y el film que documenta el entierro de Durruti en 1937. El otro acceso está ocupado por una colección de obras y documentos relacionados con el exilio español de postguerra, que nos habla también del propio destino del *Guernica* y de lo que significó, durante los siguientes 40 años después de su realización. A pesar de que se ha optado por un enmarcamiento histórico específico, en la reinstalación actual el *Guernica* se ve atravesado por sus “múltiples presentes”, sin que por ello ninguno llegue a sobredeterminarle y clausurar su significado.

Justamente un piso por debajo y con las mismas dimensiones de la obra de Picasso se encuentra el fotomontaje mural de Fernand Léger y Charlotte Perriand *Felicidad esencial* producido para el pabellón agrícola de la misma exposición internacional de 1937. El provocar la cercanía de ambas obras tras 75 años es de una potencia formidable. Ambas son “murales” para ser contemplados por el público ruidoso de una exposición de naturaleza propagandística; ambas negocian entre el lenguaje de la vanguardia y el de los medios de reproducción de masas; ambas han abandonado el estudio, el

salón, la galería y hasta el marco para convertirse en “obra de exposición”, imagen de encargo para ser mostrada, junto con carteles, fotomontajes y otros ítems de la cultura visual de la época. Por esa cercanía contrasta aún más su diferencia: la plasticidad del lenguaje de la vanguardia para visualizar en su plenitud la “felicidad esencial” de la vida moderna y para aludir a la insoportable visión del horror provocado por esa misma modernidad. También se afila la diferencia entre el lenguaje tecnológico “internacional” de Léger/Perriand para representar lo rural y las alusiones locales, míticas y telúricas de la obra de Picasso. La naturaleza manual, artesanal, material de la pintura de Picasso también cobra significado ante la limpieza de la reproducción mecánica de su correspondiente.

Esa misma relación de correspondencia y diferencia se puede aplicar respecto al contenido del Pabellón Español mismo, orquestado a partir de la noción de fotomontaje y de la contraposición entre los principios inmutables y la modernidad revolucionaria de la República. Se sabe que Picasso tenía conocimiento de los contenidos del Pabellón durante el proceso de producción de la obra. Gran parte de los artefactos incluidos en el pabellón eran fotomontajes diseñados por Renau dominados por la retórica del agit-prop y que serían enrollados y tal vez destruidos una vez cumplida su misión de comunicación propagandística. La pintura mural del *Guernica*, carente de marco, y expuesta casi a la intemperie, compartía parte de esta urgencia. Contrasta ese valor “instrumental” y “perecero” del *Guernica* del Pabellón, que de alguna manera retendría durante su deambular por Europa y los Estados Unidos (documentado en una vitrina situada justo enfrente), con el proceso contrario de museificación como obra maestra que se iniciaría en el MoMA y que se reforzaría en el Reina Sofía. Actualmente, la institución artística está tan erosionada como lo estaba cuando el *Guernica* fue concebido. El museo en crisis encuentra, sin embargo, en el *Guernica* un motivo para repensarse y repensar las funciones del arte en sociedades en profunda transformación.