

La Masacre de Sabra y Chatila de Dia Al-Azzawi y la Real Fábrica de Tapices de Madrid: el tapiz como obra de arte contemporánea colaborativa¹

Amaya Matesanz-Muñoz
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid
E-mail: amaya.matesanz@urjc.es
<https://orcid.org/0000-0002-3837-3174>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.103012>

Recibido: 27 de mayo de 2025 / Aceptado: 24 de octubre de 2025 / Publicación en línea: 4 de noviembre 2025

Resumen: Este artículo analiza la obra monumental del artista iraquí Dia Al-Azzawi, *Masacre de Sabra y Chatila* (1982-83), que se inspira en el genocidio perpetrado en los campos de refugiados palestinos en Beirut en el año 1982. Esta pieza, considerada como el *Guernica* del mundo árabe, manifiesta el sufrimiento y dolor del artista ante la tragedia y se distingue por un estilo semiabstracto, monocromático y lleno de simbolismos. Debido a los materiales utilizados en su creación, se considera una obra extremadamente frágil y difícil de transportar. Por este motivo se promovió su reproducción en tapiz, encargada a la Real Fábrica de Tapices de Madrid, que adquiere el carácter de obra única en sí misma. En esta investigación se establecen analogías entre esta obra y el *Guernica* de Pablo Picasso, tanto en su creación pictórica como en su posterior reproducción textil. La reproducción representa, asimismo, como un ejemplo destacado de arte contemporáneo, que fusiona la tradición artesanal y la tecnología moderna. Finalmente, se puede reafirmar el papel del arte como archivo de la memoria histórica y herramienta de denuncia social.

Palabras clave: tapiz, pintura, Dia Al-Azzawi, Real Fábrica de Tapices, arte contemporáneo.

[Eng] The Sabra and Shatila Massacre by Dia Al-Azzawi and the Royal Tapestry Factory of Madrid: the tapestry as a collaborative contemporary artwork

Abstract: This article analyzes the monumental work of Iraqi artist Dia Al-Azzawi, *The Sabra and Shatila Massacre* (1982–83), which was inspired by the genocide committed in the Palestinian refugee camps in Beirut in 1982. This work considered the *Guernica* of the Arab world, expresses the suffering and pain of the artist in response to the tragedy. It's characterized by a semi-abstract and monochromatic style, rich in symbolism. Due to the materials used to make it, it is very fragile and difficult to transport and handle. For this reason, its reproduction as a tapestry was facilitated, commissioned from the Royal Tapestry Factory of Madrid, which acquires the status of a unique work in itself. This study establishes parallels between this piece and Pablo Picasso's *Guernica*, both in its pictorial creation and its subsequent textile reproduction. The reproduction also serves as a prominent example of contemporary art that merges traditional craftsmanship with modern technology. Ultimately, the work reaffirms the role of art as a repository of historical memory and as a tool for social critique.

Key Words: tapestry, painting, Dia Al-Azzawi, Royal Tapestry Factory, contemporary art.

¹ Este artículo es parte del Proyecto Madrid, Real y Cortesano (MARCO), referencia PHS-2024/PH-HUM-290, financiado por la Comunidad de Madrid.

Sumario: 1. Introducción. 2. La *Masacre de Sabra y Chatila* de Dia Al-Azzawi. 3. De la obra pictórica al tapiz. 4. El tapiz de la *Masacre de Sabra y Chatila*. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Matesanz- Muñoz, A. (2025). La Masacre de Sabra y Chatila de Dia Al-Azzawi y la Real Fábrica de Tapices de Madrid: el tapiz como obra de arte contemporánea colaborativa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 38 (1). *Publicación en línea*, 1-17. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.103012>

1. Introducción

Desde la época medieval, los tapices se han caracterizado por ser uno de los elementos más apreciados para decorar las estancias reales, nobles o eclesiásticas e incluso, durante siglos, valorados por encima de las pinturas (Real Fábrica de Tapices, 2024). Esto podría deberse a que los tapices sirvieron para vestir las paredes de palacios, casas, etc., permitiendo “resignificar sus espacios y sus apellidos” (Quiles García, 2024, p. 75). Sin embargo, la importancia del tapiz no fue solo para indicar el rango o estatus sino también, siguiendo el modelo de Löbach (2001), se puede afirmar que los tapices han tenido, en ocasiones una función práctica, pues protegían y aislaban las paredes de los edificios del frío y la humedad, proporcionando calidez y mejora de la acústica y los hacían más confortables (aspectos fisiológicos); una función estética, ya que decoraban tanto interiores como exteriores, desplegando sus llamativos colores y sus cuidadas representaciones para transformar los espacios en los que se exhibían (aspectos sensoriales); pero, además, también podían tener una función simbólica, pues debido a su tamaño, complejidad de ejecución y, por tanto, elevado coste, constituían un símbolo de riqueza, poder y linaje, lo que los convertía también en refugio de capitales o en objetos de carácter comercial debido, por ejemplo, al uso de oro en su composición (Ramírez Ruiz, 2012). En algunas ocasiones estos han cumplido las tres funciones al mismo tiempo o solo alguna de ellas.

A pesar de que desde el siglo XIX podría parecer que los tapices han ido perdiendo relevancia en el mundo ordinario, nunca han desaparecido e incluso se podría afirmar que han tenido un resurgimiento gracias a la incorporación de convenios, contratos con empresas, etc. (de la Calle Vian, 2010). En esta nueva etapa de reaparición del tapiz este no es considerado un “un objeto decorativo, sino, sobre todo, el soporte donde plasmar un mensaje” (Ramírez Ruiz, p. 32, 2012) que además es fácilmente transportable (Real Fábrica de Tapices, 2024). Este aspecto, como se indicará en este texto, es fundamental para dar a conocer determinadas obras.

Con estos antecedentes se quiere dar visibilidad a la obra *Masacre de Sabra y Chatila* de Dia Al-Azzawi (1982-83) y la posterior reproducción en tapiz llevada a cabo por la Real Fábrica de Tapices por encargo de Ramzi Dalloul, fallecido en 2021. El objetivo principal es triple: por un lado, mostrar las conexiones de esta pieza con España, no solo por la elección de la Real Fábrica de Tapices para la realización del tapiz, sino también por los paralelismos entre el suceso que inspiró la obra pictórica de Al-Azzawi con el lienzo *Guernica* de Pablo Picasso (1937), así como entre ambos cuadros y sus correspondientes reproducciones en tapiz. Por otro, abordar el tapiz como obra de arte en sí misma, colaborativa y contemporánea explorando, en este caso, qué ha supuesto esta reproducción desde el punto de vista de la accesibilidad a la obra y a su significado. Por último, poner en valor el excepcional trabajo realizado por esta institución tricentenaria, que sigue explorando nuevas vías para mantener viva una tradición de siglos de historia en la era digital.

Para llevar a cabo esta investigación se ha partido de una revisión bibliográfica tanto de artículos científicos como artículos publicados en prensa, así como de documentación

proporcionada por el Archivo de la Real Fábrica de Tapices². Asimismo, se ha realizado una comunicación personal con el artista Dia Al-Azzawi a través de correo electrónico. Esto ha aportado un valor incalculable para poder comprender la profundidad de todo este proyecto: creación del cuadro, su posterior reproducción en tapiz y su actual conservación en al Dalloul Art Foundation. Esta es una institución cultural fundada en 2016 por Ramzi Dalloul y Saeda Dalloul, que alberga una extensa colección de arte visual moderno y contemporáneo del mundo árabe con sede en Beirut (Líbano).

2. La Masacre de Sabra y Chatila³ de Dia Al-Azzawi

Entre los días 15 y 18 de septiembre de 1982 milicias de la falange libanesa entraron en los campos de refugiados palestinos que se encontraban en los barrios de Sabra y Chatila, al sur de Beirut (Líbano). Durante este acto, calificado por la ONU en 1982 como genocidio, se calcula que hubo entre 800 y más de 3000 fallecidos (Naciones Unidas, 1982). Los corresponsales Ralph Schoenman y Mya Shone declararon en la ONU, durante la asamblea general de diciembre de 1982, que “el personal de la Cruz Roja libanesa contó más de 3.000 cadáveres, sin incluir los cuerpos que las topadoras cubrieron de escombros el sábado a la mañana” (p. 5). Los datos dados por los corresponsales concuerdan con los de Kapeliovouk (1982):

Toutes catégories confondues, on parvient ainsi, selon ces données, à un chiffre d'environ 3000 victimes (...) 3000 à 3500 hommes, femmes et enfants assassinés en quelque quarante heures entre les 16, 17 et 18 septembre 1982, sur une population de 20000 personnes dans les deux camps à la veille du massacre [Con todas las categorías combinadas, llegamos así, según estos datos, a una cifra de alrededor de 3000 víctimas [...] Entre 3.000 y 3.500 hombres, mujeres y niños fueron asesinados en unas cuarenta horas entre el 16, 17 y 18 de septiembre de 1982, de una población de 20.000 personas en los dos campos antes de la masacre]. (p. 94)

Lo vivido en Sabra y Sathila hace que escritores, historiadores, periodistas, etc. hagan descripciones explícitas que llevan a visualizar el terror, la muerte y la destrucción, como ocurre, por ejemplo, en la obra *Quatre Heures à Chatila* de Genet (1983/2016), donde además de lo anterior incluye sensaciones como los olores que le acompañaban; o la obra *Sabra et Chatila, au cœur du massacre* de Bourget (2012), que viene acompañada de las fotografías que Marc Simon realizó en 1982. En cualquier caso, Genet (1983/2016) señala en su escrito que es de tal nivel la intensidad de este genocidio que una fotografía no es suficiente para describir lo vivido dado que, por ejemplo, no puede capturar las moscas ni el espeso olor blanco de la muerte, ni los saltos necesarios para evitar los cadáveres.

Ante lo ocurrido en esta barbarie, el artista Dia Al-Azzawi (en árabe: ضياء العزاوي) crea la obra *Masacre de Sabra y Chatila* (Fig. 1). Dia Al-Azzawi nació en Bagdad (Irak) en 1939, estudió Arqueología y, posteriormente, Bellas Artes en su ciudad natal en los años 60 pero, en su primera visita a Europa en 1975, se sintió tremendamente atraído por otros espacios más de allá de Irak motivado igualmente por vivir en un régimen político distinto al del Partido Árabe Socialista Baath. Así, en 1976 abandonó Irak y ha sido el primer artista iraquí en exponer de forma individual fuera de su país (Azzawi Art, s.f.).

² Me gustaría agradecer la amabilidad del personal de la Real Fábrica de Tapices, especialmente al Director General de la Real Fábrica de Tapices de Madrid, Don Alejandro Klecker de Elizalde y a Doña Cristina de Mora Lorenzo del Departamento de Archivo y Biblioteca.

³ Según la RAE, no debe usarse en español la forma inglesa Shatila, aunque responda a la transcripción del nombre árabe.



Figura 1. Dia Al-Azzawi, *Masacre de Sabra y Chatila*, 1982-1983. Dia Al-Azzawi.
(<https://www.azzawiart.com/>)

En relación con las pinturas de Dia Al-Azzawi, se puede afirmar que incorporan motivos de la antigua cultura visual mesopotámica, las tradiciones caligráficas islámicas y los principios occidentales de la abstracción moderna para reflexionar sobre la inestabilidad política de Oriente Medio y las experiencias del artista en la convivencia intercultural (Roz, 2017). Su trabajo proporciona una comprensión de la evolución de la relación entre lo local y lo internacional, la modernidad y la tradición, en el contexto global de hoy (Shabout, 2015). Crea así obras contemporáneas que son a la vez expresiones regionales pero capaces de dialogar con otras culturas, estando presente en las principales colecciones árabes. Ha realizado diferentes trabajos exponiendo y denunciando los conflictos en Oriente Medio. La comprensión de Dia Al-Azzawi del patrimonio árabe incluye necesariamente las diversas convulsiones políticas y sufrimientos humanitarios de la región que siguen preocupándolo como artista contemporáneo de su época (Shabout, 2015).

Ante el genocidio de Sabra y Chatila, Dia Al-Azzawi quedó profundamente conmovido al conocer la noticia. Tal y como afirma el propio artista, tiene muchos amigos palestinos, algunos artistas y escritores, y conocía personalmente esos campos. De este modo, Gayford (2016) explica que esta obra tenía un evidente lado moral: defender a las personas desarmadas y sin voz. Nayeri (2016) recoge que Dia Al-Azzawi sintió tal indignación, rabia, tristeza, dolor... que no podía aceptarlo. En ese momento, solo tenía un rollo de papel y empezó a trabajar en él sin pensar que sería mejor trabajar en un lienzo. Como había hecho en otras ocasiones, se inspiró en las fotos de la masacre publicadas por la televisión y los periódicos de todo el mundo (Fig. 2). La obra *Masacre de Sabra y Chatila* fue realizada en su estudio de Londres durante los años 1982 y 1983, donde vive y trabaja desde 1976.



Figura 2. Fotografía del artista en su estudio, trabajando en su obra *Masacre de Sabra y Chatila*, 1982. © Dia Al-Azzawi (<https://www.azzawiart.com/>)

No obstante, la preocupación de Dia Al-Azzawi por el sufrimiento humano es una constante en su obra, ya que aparece desde el principio en sus creaciones relacionadas con la mitología antigua e islámica (Shabout, 2015), como ocurre en su serie de obras que descontextualizaron la *Epopéya de Gilgamesh*, *Las mil y una noches* y la batalla de Karbala y el martirio de Husayn. Con este trabajo Dia Al-Azzawi continuó su propia tradición de representar este sufrimiento, en este caso, tanto sobre su país natal como sobre la consecuencia de la violencia contra los palestinos iniciada en la década de 1970, particularmente desde el Septiembre Negro en Jordania (1970) y la Masacre de Tell Al-Zaatar también en Beirut (1976).

Ante este hecho histórico, el artista produjo un dibujo largo y denso a tinta y crayón de cera sobre papel que luego se montó en cuatro paneles de lienzo de gran tamaño, siendo la medida total en conjunto de 300 x 750 cm. Estuvo expuesta en el Consejo Nacional de Arte y Cultura de Kuwait en 1983 y permaneció en préstamo a este país hasta días antes de la invasión de Kuwait por parte de Irak liderada por Saddam Hussein en 1990. Posteriormente, fue transportada a Londres y custodiada por el propio artista en su estudio hasta que se expuso en la inauguración del Museo Árabe de Arte Moderno en Doha (Catar) en 2010. Finalmente, la obra fue adquirida por la Tate Modern de Londres en 2014 (Nayeri, 2016). Solo unos meses después de acabar la obra principal sobre la masacre, Dia Al-Azzawi leyó el relato escrito por Genet, *Quatre Heures à Chatila* (1983/2016) citado anteriormente, que sería la fuente de inspiración para la creación sobre el mismo tema de nueve estampas originales —ocho grabados y una litografía— en tamaño 100 x 75 cm que el artista publicaría en un portfolio. Este portfolio, *We are not seen but Corpses. The Sabra and Shatila Massacres* (1983) incluye una página de título y una página con un extracto del texto de Jean Genet en edición trilingüe árabe, inglés y francés (Galería Claude Lemand, 2018).

El mural sobre la masacre de Beirut se ha convertido en una de las obras más famosas en la historia violenta del Líbano. Es una pieza trágica, oscura y confusa que combina elementos semiabstractos y figurativos. Se distinguen sin respiro cuerpos o, más correctamente, fragmentos de cuerpos, como brazos, piernas o pies, manos extendidas implorantes, rostros desencajados, cabelleras largas y rizadas, miradas vacías de diferentes edades, con formas planas e irregulares. En la obra también se encuentran objetos de uso de la vida cotidiana, de mobiliario, como sillas, o vestuario como una bota, raspas de pescado señalando, quizás, el origen pescador del pueblo palestino, sin orden aparente, como queriendo mostrar parte del caos vivido durante el asalto. Especialmente simbólica es la representación de un estampado como de lunares negros sobre fondo blanco, típico de la *kūfiya* palestina (كوفية). También aparecen claramente armas blancas

que, según los relatos de personas supervivientes, podrían ser los machetes usados durante la masacre. Es casi totalmente monocromática salvo por algunas pinceladas de rojo y marrón, quizás representando la sangre el color según esté más o menos seca. El color rojo puede relacionarse en el mundo árabe no solo con la sangre sino también con el sacrificio (Almahasees y Albudairi, 2024). Son visibles también algunos tonos de azul. En la cultura islámica el azul primario es un color sagrado por ser el color del cielo (Ali *et al.*, 2024) y, según el tono, puede indicar tristeza y muerte (Sulayman, 2020) o simbolizar la inmortalidad y la reparación, o también la seguridad o la protección en Oriente Medio (Almahasees y Albudairi, 2024). Como afirma Macmillan (2021), de acuerdo con Shabout (2015), esta falta de color es extraña pues la paleta generalmente vibrante de Al-Azzawi pareciera haber sido vaciada de sus matices y que no se atreviera a trabajar el color, mostrando con la escala de grises su desolación por la trágica pérdida de tantas vidas humanas civiles. De hecho, desde finales de la década de 1960, el artista se había inclinado considerablemente hacia una gama de colores limitada al representar a las víctimas de la injusticia (Al-Bahloly, 2013). Se diferencian además animales, como la cabeza de un caballo o una paloma. La tragedia y el sufrimiento se transmiten vívidamente al mirar la obra.

No es de extrañar que este trabajo sea conocido como el *Guernica* del mundo árabe o el *Guernica* moderno (Dawson, 2019), pues ambos tienen incluso dimensiones similares, aunque el de Al-Azzawi es más claustrofóbico. De hecho, en algunas otras de sus obras, fundamentalmente de la década de los 70, Dia Al-Azzawi presenta formas que evocan a Picasso, como es la mano extendida en *Three States of One Man* (1976) o símbolos utilizados por Picasso, como es su famosa paloma de la paz, que como se ha comentado también aparecen en *Masacre de Sabra y Chatila* (1982). Sin embargo, el autor insiste en que no pensaba en Picasso cuando desarrolló la obra (Nayeri, 2016).

En cualquier caso, la idea de ambas obras surge de una tragedia: la matanza de miles de civiles indefensos tanto en España como en el Líbano, aunque con 45 años de diferencia. Se inscribe en una tradición que incluye no solo al *Guernica*, sino también, por ejemplo, al *3 de mayo en Madrid* (o *Los fusilamientos*) de Goya (1814) o *La ejecución del emperador Maximiliano* de Manet (1867-69), como una meditación sobre la muerte (Gayford, 2016). Entre estas dos últimas también se aprecian similitudes evidentes, fundamentalmente con la primera de las cinco versiones que Manet realizó sobre este fusilamiento y que se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston, de forma similar a lo que sucede entre las obras de Al-Azzawi y Picasso. Probablemente se debió a que el artista vio la obra de Goya en el Museo del Prado en su visita a Madrid en 1865 (Museum of Fine Arts de Boston, s.f.).

Además de Picasso, Dia Al-Azzawi tiene otras influencias de las que no reniega, como Matisse, Jewad Selim o Francis Bacon. Señala que esto no es algo negativo en absoluto, pues enfrenta el desafío de cómo crear algo que esté relacionado con él y, a la vez, influenciado por otros artistas, pues incluso ahora, y después de tantos años, sigue tratando de hacer algo que pueda ser aceptado por todos, no solo por el mundo árabe (Gayford, 2016). Específicamente, sobre el *Guernica* afirma que Picasso creó con él un punto de inflexión en su arte, y en toda la historia del arte, y que logró inventar símbolos simples y expresivos, históricos y universales, con un estilo acorde con nuestros valores humanos y morales de rechazo a cualquier uso de la violencia contra los civiles que ninguna ideología o régimen político puede justificar (Galería Claude Lemand, 2018). Por tanto, no es extraño que su mente, incluso inconscientemente, pudiera rememorar el *Guernica* (1937) durante el proceso de ejecución de *Masacre de Sabra y Chatila* (1982).

3. De la obra pictórica al tapiz⁴

⁴ En este apartado, toda la información no referenciada ha podido ser recogida a partir de la comunicación personal mantenida con Dia Al-Azzawi en abril de 2025.

La simbiosis entre el arte del tapiz y el arte pictórico es antigua. “El Arte de Tejer es tan antiguo como el deseo de expresar en imágenes nuestros deseos más íntimos. Desde el principio, la pintura y el tapiz han ido juntos” (Genovés del Olmo, 2024, p. 7). El artista más conocido asociado a la realización de cartones para la Real Fábrica de Tapices es Francisco de Goya, quien desarrolló variadas composiciones que se usarían como diseño para los encargos hechos por la Corona para decorar los palacios de El Escorial y El Pardo durante 18 años. A pesar de que Goya no creía demasiado relevantes estos encargos, sino solo como un paso previo para llegar a convertirse en Pintor de Cámara del Rey, estos cartones son juzgados hoy como unas de las partes más interesantes de su trabajo (Real Fábrica de Tapices, 2024). Curiosamente, la situación se ha invertido pues, aunque en los siglos XVIII y XIX los cartones se consideraban de poco valor, resultado de un trabajo modesto, los tapices tejidos sobre estos cartones, al seguir en muchos casos actualmente decorando espacios privados de palacios y residencias reales en España, son mucho menos conocidos que los propios cartones (Tomlinson, s.f.). Los cartones, por tanto, eran composiciones destinadas exclusivamente a la creación final de un tapiz y no eran consideradas como obras de arte, sino como una parte del proceso de realización del tapiz como obra final. Debido a motivos económicos y cambios políticos y sociales, la producción de tapices decayó hasta que a finales del siglo XIX y, sobre todo, a comienzos del XX el arte del tapiz comenzó a recuperarse, para volver a frenarse con las siguientes crisis económicas, las dos Guerras Mundiales y, en concreto en España, con la Guerra Civil (de la Calle Vian, 2009).

No obstante, ya en el siglo XX destaca el proyecto de Marie Cuttoli (1879-1973), que fue pionero en las reproducciones de tapices. Esta empresaria y mecenas francesa encargó la creación de 28 tapices de seda y lana tejidos en Francia entre los años 1933 y 1939 a partir de cartones a escala real de 14 artistas contemporáneos afincados en París. Desde el inicio, los diseños de estas obras pictóricas estaban concebidos como tapices, permitiendo a los artistas explorar nuevos enfoques en la pintura y experimentar con la materialidad del tejido en sus creaciones. Marie Cuttoli situó al tapiz en la intersección entre arte y artesanía, así como entre original y reproducción (Gardner Troy, 2016). Entre los artistas participantes se encontraban figuras como Georges Braque, André Derain, Man Ray, Henri Matisse, Joan Miró y Pablo Picasso. En la mayoría de los casos, salvo en la escritura, la dirección inicial del tapiz era la inversa a la original del cartón: los tapices presentaban una imagen especular ya que estaban realizados desde atrás. Un ejemplo es el cartón *Confidences*⁵ (1934) de Picasso. Este collage de papel y pintura sobre lienzo muestra a dos mujeres de perfil arrodilladas que se encuentran frente a frente: una sobre el suelo y la otra apoyada en un soporte que recuerda a un reclinatorio. Se conserva en el Centro Pompidou de París (Francia) y sirvió como modelo para el tapiz de mismo título (Fig. 3) encargado por Cuttoli. Más allá de otras variaciones formales como las discrepancias cromáticas, la principal diferencia entre ambas versiones radica en la orientación de la mirada de las figuras femeninas: en el cartón, miran en dirección opuesta a la del tapiz, configurando así una imagen en espejo.

⁵ El cartón de Pablo Picasso *Confidences* (1934) tiene un tamaño de 194 x 170 cm. La obra está disponible para su visualización en el siguiente enlace: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cq9rk9>



Figura 3. Pablo Picasso, *Confidences*, tapiz de 190,5 x 170,2 cm con urdimbre de algodón y trama de lana con reflejos de seda realizado por el Atelier Delarbre en Aubusson (Francia), 1934. Patrimonio de Pablo Picasso [derecha] ([https://collection.barnesfoundation.org/objects/7255/Secrets-\(Confidences\)-or-Inspiration/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/7255/Secrets-(Confidences)-or-Inspiration/))

En otros casos, las obras pictóricas no han sido cartones creados expresamente para la producción de un tapiz. En 1955, Nelson Rockefeller encargó un tapiz basado en la pintura *Guernica* (Fig. 4A) con la autorización de Picasso (1937) pues quería poseer alguna obra del artista, pero la mayoría estaban en colecciones públicas o a precios inalcanzables. Este tapiz (Fig. 4B) no solo catalizó la importante colección de Rockefeller de 18 tapices tejidos a mano que reproducían a escala pinturas de Picasso, sino que el tapiz pasó a formar parte de la célebre colección de arte de Rockefeller como sustituto del lienzo original de Picasso (Wells, 2015). Este tapiz de 3,04 x 6,70 m., cuya producción fue supervisada personalmente por el artista, fue prestado a las Naciones Unidas en 1985 por la familia Rockefeller. Está colgado en la segunda planta del edificio de conferencias de esta institución en Nueva York (Organización de las Naciones Unidas, s.f.). En este tapiz se pueden ver divergencias respecto a la pintura original. Se observan diferentes tonos de color, más sepías y más marrones frente a los tonos grises y blancos originales. También son evidentes las variaciones respecto a los detalles del trazo y de las texturas visuales de la obra pictórica. De hecho, y según Wells (2015), durante el proceso de elaboración del tapiz, diferentes profesionales y asesores del mundo del arte, como por ejemplo Alfred H. Barr Jr. —director asesor del Museo de Arte Moderno de Nueva York en ese momento—, discreparon sobre hasta qué punto los tapices debían considerarse copias exactas de las pinturas de Picasso, a pesar de que Picasso aprobara el resultado. En cualquier caso, el proyecto de la reproducción en tapiz de *Masacre de Sabra y Chatila* de Al-Azzawi mantiene también, de esta forma, paralelismos con el promovido por Rockefeller para la reproducción del *Guernica* de Picasso.



Figura 4A. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Patrimonio de Pablo Picasso [superior]
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Figura 4B. Pablo Picasso, *Guernica* en tapiz tejido por el Atelier Jacqueline de la Baume-Durrbach, 1955. Patrimonio de Pablo Picasso [inferior]
<https://www.un.org/ungifts/sites/www.un.org.ungifts/files/0661.jpg>

Como se expuso en el apartado anterior, Dia Al-Azzawi señala que su obra surgió por la gran conmoción que le produjeron los ataques y que solo buscó el tamaño más grande de papel que pudo encontrar. Es muy inusual que no utilizara materiales pensando en su grado de conservación, ya que es muy consciente de su importancia desde el comienzo de su carrera y habría preferido utilizar tintas y papeles diferentes que no se vieran afectados por el tiempo y la luz. Sin embargo, explica que no pensaba en la longevidad de la obra de arte sino en la humanidad de las víctimas, por lo que sintió el impulso de trabajar tanto y lo más rápido posible. Este es el motivo de que la obra sea frágil y trasladar el original, delicado. De hecho, ha salido de Reino Unido después de ser adquirida por la Tate en contadas ocasiones, como ocurrió, por ejemplo, con motivo de la exposición *Dia Al-Azzawi, a retrospective from 1963 until tomorrow* en 2016 en el Mathaf, Arab Museum of Modern Art de Doha en Catar. De esta forma, según Dia Al-Azzawi, la idea de que se hiciera una reproducción textil que pudiera trasladarse de un lugar a otro y prestarse a exposiciones sin arriesgar la vida de la obra de arte era tan atractiva como la idea de que se exhibiera en Beirut, lugar donde sucedió la masacre.

Así, una vez adquirida por la Galería Tate de Arte Moderno en 2014 (Tate Modern, s. f.), su gran envergadura y delicado estado de conservación, ha sido problemático tanto exponerla como prestarla. Por este motivo, los promotores del proyecto tuvieron la idea de hacer una versión en tapiz de la pintura que fuera más fácil de exhibir y transportar y, por lo tanto, que pudiera itinerar sin problemas y ser exhibida a través de exposiciones temporales. El principal patrocinador del

proyecto fue Ramzi Dalloul, con la idea de que el tapiz colgara en Beirut en la fundación que lleva su nombre: Dalloul Art Foundation (DAF). De hecho, su hijo Basil Dalloul subraya, según Dawson (2019), que hay una misión más grande detrás de la reproducción de *Masacre de Sabra y Chatila*: no olvidar la historia para no repetirla. El arte es un archivo de la historia y señala que para la fundación de Dalloul es importante que este trabajo se vea, sin señalar a ninguna de las partes involucradas, pues lo que desean es la paz en el Líbano y la paz en la región.

La elección de la Real Fábrica de Tapices no fue casual. En 2014, se la invitó a participar en un proceso de selección internacional junto con talleres de Francia, Reino Unido y República Popular de China. Se les hizo el encargo de tejer una muestra de 1 m² (Fig. 5) de una misma sección de la obra de Dia Al-Azzawi que se realizó entre abril y septiembre de 2014, siendo elegida la Real Fábrica de Tapices y firmándose el encargo en febrero de 2015. La tejida por la Real Fábrica de Tapices se consideró superior tanto por la demostrada valía técnica por las personas encargadas de la tejeduría como por el alto grado de fidelidad que lograron al interpretar el lenguaje de pictórico de Dia Al-Azzawi, al empatizar con el dramatismo de la composición de Al-Azzawi. Danzi Dalloul dio importancia, además, al hecho de que el tapiz se realizara en el mismo país que el *Guernica* de Picasso (Real Fábrica de Tapices, 2018). Con tres siglos de tradición, su saber hacer en el arte del tapiz se impuso a sus competidores. Además, Dia Al-Azzawi también insistió en que el tapiz se hiciera en la Real Fábrica de Tapices de Madrid por considerar que era el único taller que podía producir la calidad adecuada, aunque fuese, también, la opción más cara. De hecho, Dia Al-Azzawi ha manifestado su enorme admiración por el equipo de tejeduría de la Real Fábrica, formado mayoritariamente por mujeres, que realizaron la obra, que vio cuando los visitó durante su producción. Quedó asombrado por lo mucho que el tapiz se parece a la obra original, incluso lo describió como un 95 % de esfuerzo por parte de los artesanos y solo un 5 % del artista. Dia Al-Azzawi también estaba entusiasmado con la idea de que el tapiz pudiera ser expuesto en el Museo Reina Sofía frente al *Guernica*, que era un compromiso de Dalloul.



Figura 5. Dia Al-Azzawi, *Masacre de Sabra y Chatila* en tapiz, muestra de 1 m² de la tejida por la Real Fábrica de Tapices, 2014 (Real Fábrica de Tapices, 2018).

4. El tapiz de la *Masacre de Sabra y Chatila*

Según el dossier informativo consultado en la Real Fábrica de Tapices (2018), una vez acordada

la realización del tapiz, la Real Fábrica tuvo que planificar el proceso del tejido basado en criterios técnicos y estéticos. Por un lado, debían mantener la fidelidad de la estructura general de la composición original de Dia Al-Azzawi tejiendo el tapiz en cuatro partes independientes. Al igual que la obra pictórica, el tapiz consta de cuatro paneles independientes (Fig. 6) que se unieron de manera sólida una vez terminados los trabajos del telar, de manera que las partes crearan una unidad fuerte, estable y cohesionada. Esta unión se hizo con dos sistemas diferentes: costura de puntada donde el borde de las dos piezas es paralelo a la dirección de los hilos de la urdimbre (unión del panel B y C); y el reurdido, para las costuras perpendiculares a la urdimbre, debiendo introducir hilos suplementarios sobre la estructura original siguiendo un patrón de zigzag. El grado de cohesión de las uniones produce un conjunto tan estable como un tapiz hecho de una sola pieza.

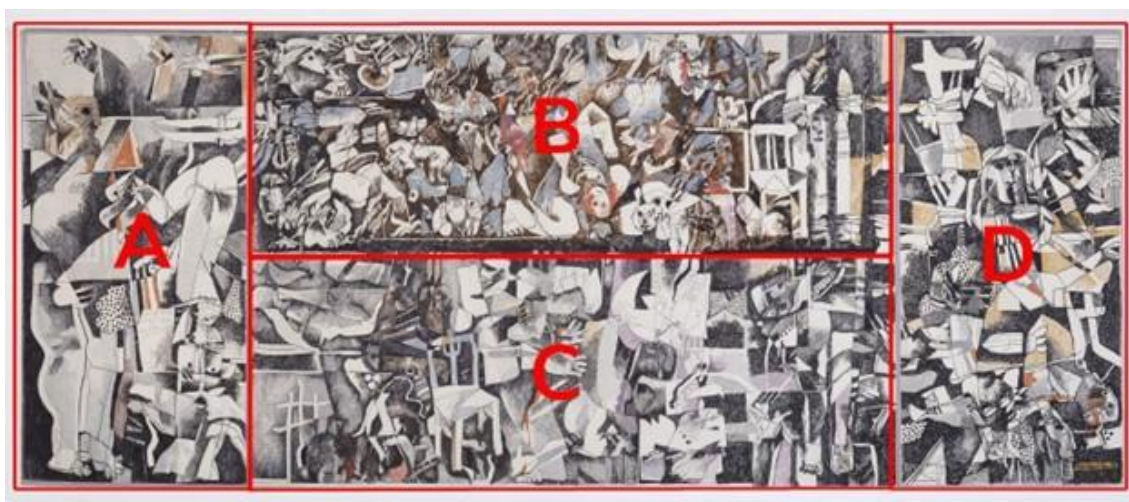


Figura 6. Dia Al-Azzawi, *Masacre de Sabra y Chatila*, en tapiz, mostrando las cuatro partes o paneles independientes que conforman la obra original de Dia Al-Azzawi, 1982-83. (Real Fábrica de Tapices, 2018).

A todo lo anterior se suma que debía mantener fidelidad al lenguaje expresivo de la pintura de Dia Al-Azzawi y a sus características pictóricas, descartando hacer un cartón *ex novo* y reinterpretando la obra. Se optó por la toma de imágenes en alta resolución directamente de la pintura original aprovechando que se iba a exponer en la exposición *Picasso in der kunst der Gegenwart* [*Picasso en el arte contemporáneo*] en Hamburgo en 2015, lo que creó una situación perfecta para tomar las fotografías. De esta forma, se podrían imitar los gestos dramáticos logrados a través de los trazos enérgicos y abruptos de la pintura y pasarlos al tapiz, lo que suponía un alto grado de dificultad para las tejedoras. Para ello, se empleó una altísima densidad de urdimbre⁶ de algodón. Como recurso principal, se mezclaron para la trama hilos de diferentes colores (que se insertan por encima y por debajo de la urdimbre para generar el diseño) en una misma canilla⁷ para producir una vibración cromática cuyo efecto es similar al de una mezcla pictórica o a un trazo de color irregular. Los materiales empleados en la trama son lana de oveja merina (90 %) y de seda natural (10 %). La visita a la exposición también permitió poder comparar muestras de hilos con los pigmentos originales como referencia exacta y directa de los colores que se podrían usar después. Para conseguir la riqueza cromática del tapiz se tiñeron de forma personalizada los hilos de lana de la trama, siguiendo los estándares de calidad y estabilidad

⁶ Conjunto de hilos longitudinales que sirven de base para el tejido, tensados en el telar.

⁷ Instrumento utilizado para pasar los hilos de la trama entre la urdimbre.

de los colores. Las tejedoras crearon, mezclando los hilos de lana teñida y de seda en las canillas, su propia paleta con más de 500 colores en total, para lograr todas las sutiles variaciones presentes en la pintura original (Fig. 7A y 7B) (Real Fábrica de Tapices, 2018).



Figura 7A. Dia Al-Azzawi, *Masacre de Sabra y Chatila*, detalle de la pintura original, 1982-1983 [izquierda] (Real Fábrica de Tapices, 2018)

Figura 7B. Dia Al-Azzawi, *Masacre de Sabra y Chatila*, detalle en tapiz realizado en la Real Fábrica de Tapices, 2018 [derecha] (Real Fábrica de Tapices, 2018)

Una vez todo preparado, los trabajos comenzaron en noviembre de 2015. En la primera fase (Fig. 8), el proceso de tejeduría se llevó a cabo en tres telares diferentes para los cuatro paneles que conforman el tapiz. Este proceso duró dos años y medio y se invirtieron aproximadamente 35300 horas, finalizando en mayo de 2018. Hay que sumar, además, el trabajo en paralelo de teñido de hilos que duró unas 833 horas. La segunda fase, una vez finalizado el tejido del tapiz, consistió en limpieza del reverso, costuras, aplanamiento, colocación del forro (de algodón 100 %) y el ajuste del sistema de suspensión a través de velcro cosido en la parte superior del tapiz. Esta fase duró tres meses y se invirtieron unas 1800 horas, de mayo a julio de 2018, fecha en la que se entregó la pieza. El equipo estuvo formado por 25 personas, entre tejedoras para la primera fase (13) y restauradores/as (12) para la segunda fase. Cada tejedor/a invirtió un tiempo promedio de nueve meses por metro cuadrado. El tiempo invertido en un metro cuadrado de tapiz fue de 10 meses. El peso del tapiz sin forro es de 23,5 kg. (Real Fábrica de Tapices, 2018).



Figura 8. Real Fábrica de Tapices, *Masacre de Sabra y Chatila*, estado del proceso de tejeduría de

la pieza, tejido de aproximadamente 35-40 cm, a 30 de mayo de 2016 (Real Fábrica de Tapices, 2018).

5. Conclusiones

A pesar de la negativa del artista Dia Al-Azzawi a señalar que Picasso haya sido una de sus fuentes de inspiración, la semejanza de su obra con la del *Guernica* es manifiesta y existe una vinculación emocional innegable entre ellas. El desencadenante de ambas pinturas surge como consecuencia de unos hechos comparables en magnitud y en violencia contra una población civil indefensa. Ambas piezas también son similares en tamaño, comparten la predominancia monocromática y son fundamentalmente simbólicas. Además, los proyectos de reproducción en tapiz de ambas pinturas también son parecidos ya que ambos fueron promovidos por famosos coleccionistas de arte, aunque en distintas regiones geográficas. Por último, la decisión de elegir a la Real Fábrica de Tapices para llevarlo a cabo vincula el proyecto todavía más, si cabe, a España.

La reproducción en tapiz de la obra *Masacre de Sabra y Chatila* de Al-Azzawi constituye una creación artística colaborativa de gran valor técnico. Sin embargo, y más allá de su excelencia formal y exactitud respecto al original, es necesario reflexionar críticamente sobre el impacto real de esta reproducción en términos de accesibilidad, memoria colectiva y función social. Uno de los objetivos de la reproducción en tapiz era, supuestamente, que pudiera trasladarse fácilmente para exhibirlo en el extranjero e, incluso, que, algún día, el tapiz se pudiera mostrar junto al original en la Tate Modern de Londres: uno al lado del otro. Este propósito, una vez acabado el tapiz, se puede afirmar que es viable: su peso no excede los 24 kg y el cuidado proceso de diseño, producción y la excelencia de los materiales empleados proporcionan seguridad y confianza para el transporte de la obra sin grandes problemas. Además, su alto grado de fidelidad permite transmitir las emociones y las sensaciones de manera similar o, incluso, igual a la pintura. No obstante, no se ha cumplido completamente otro de los motivos expresados por los promotores que guiaron el proyecto inicial y que, además, convenció a Al-Azzawi: se suponía que la Dalloul Art Foundation, actual sede del tapiz en Beirut, estaría abierta al público. Habría sido interesante para esta capital árabe sin demasiados museos e importante desde un punto de vista simbólico por ser el lugar donde sucedieron los hechos que inspiraron la obra original. Sin embargo, en la práctica, las visitas a esta institución están limitadas y requieren autorización previa mediante cita, lo que complica poder visitar su exposición.

De esta forma, aunque en principio esta reproducción podría: proteger el original de posibles daños al facilitar su manipulación y transporte; acercar a la población libanesa una obra ubicada en otra parte del mundo; asumir un papel de archivo de su historia y de la historia del mundo árabe al preservar la memoria de Sabra y Chatila; y promover su conocimiento, parte de estos objetivos no se han logrado plenamente ya que la obra no se exhibe de manera accesible para su disfrute público en Beirut. Aun cuando el tapiz, como medio artístico, ofrece una potencia expresiva única para la transmisión de la memoria histórica del pueblo libanés y, por extensión, del mundo árabe, su accesibilidad limitada impide cumplir plenamente su función como recuerdo de lo sucedido. Su carácter artesanal, escala y materialidad hacen de él un medio excepcional para expresar la pérdida y el sufrimiento. No obstante, el hecho de que esta obra se encuentre en una fundación privada plantea algunas cuestiones sobre el control del relato histórico y el papel del arte comprometido en espacios no públicos. Parece difícil que una obra artística, que representa a un pueblo y que denuncia una masacre, conserve su fuerza simbólica si no está al alcance de aquellos a quienes representa. Además, si bien la reproducción protege el original y permite su conservación, también introduce una tensión entre fidelidad técnica y autenticidad emocional: aunque logra transmitir las emociones del original, el impacto que genera depende, en gran parte, de las condiciones de exhibición y del contexto en que se presenta. En esta línea, la propuesta se

distancia de otras iniciativas como el tapiz del *Guernica* en la sede de la ONU, obra artística que sí ha logrado convertirse en un símbolo universal de paz y resistencia.

Si se compara el tapiz *Masacre de Sabra y Chatila* con el ya nombrado tapiz del *Guernica* de Picasso en la ONU o con los tapices del proyecto de Cuttoli, es evidente que su precisión, su exactitud y su calidad son muy superiores. Es una obra de arte que ha sido posible, en primer lugar, gracias al artista, Dia Al-Azzawi, que autorizó y que participó inicialmente en el proyecto, pero que no se habría logrado sin el equipo técnico —mayoritariamente femenino— de la Real Fábrica de Tapices. Fundamentalmente desde los departamentos de tejeduría y de conservación, han conseguido con su pericia dotar al tapiz de vida propia y de una calidad y expresividad artística independiente del original, opinión compartida con el propio Dia Al-Azzawi (Fig. 9), aunque la única firma que aparezca en él sea la del artista. Su perspectiva sobre el trabajo realizado en la Real Fábrica de Tapices no es baladí, ya que el artista ha participado en la reproducción de otras de sus obras también en tapiz, pero con telares digitales que mecanizan el proceso de tejeduría y que ahorran tiempo y costes, pero con resultados diferentes a los de este trabajo y comparables a los diferentes resultados obtenidos entre una pintura digital y cualquiera de las técnicas tradicionales.



Figura 9. Imagen de *Masacre de Sabra y Chatila* (1982-83) en tapiz realizado en la Real Fábrica de Tapices ya finalizado colgado detrás, entre otras personas, del equipo de tejedores/as y restauradores/as que han intervenido durante el proceso de creación, 2018. Real Fábrica de Tapices (2018).

En resumen, este tapiz es una obra de arte contemporánea colaborativa que combina la artesanía tradicional con medios tecnológicos y que transmite a la sociedad el compromiso con la modernidad de la Real Fábrica de Tapices. Esta histórica manufactura ha logrado poner en valor el arte del tapiz como patrimonio a preservar gracias a su saber hacer, fusionando lo antiguo y lo nuevo. El tapiz *Masacre de Sabra y Chatila* no es solamente una obra artística de calidad excepcional de carácter transnacional, sino que además es un caso ejemplar que invita a reflexionar sobre el papel del arte en la creación de la memoria colectiva y en el acceso democrático a las narrativas históricas. En este sentido, aunque la reproducción representa una hazaña técnica y artística de gran valor, su impacto como herramienta de memoria colectiva —con la idea de no olvidar la historia para no repetirla y de interpelar al público— queda limitado por las condiciones de accesibilidad de la institución que la alberga. La paradoja de una obra concebida para ser vista y compartida, pero que permanece en un espacio de acceso restringido, plantea interrogantes sobre el papel del arte en la esfera pública. De esta manera, el tapiz se transforma en un emblema no solamente de la tragedia que retrata, sino también de las tensiones existentes entre la visibilidad,

el poder institucional y la memoria. Esta reflexión crítica reafirma la importancia de reconsiderar los medios de difusión del arte comprometido, sobre todo en situaciones donde el pasado continúa siendo un tema de discusión. El tapiz *Masacre de Sabra y Chatila* no solo mantiene viva la memoria de una tragedia histórica, sino que además plantea interrogantes sobre el presente, pues el arte comprometido exige ser creado, pero también observado, difundido y discutido.

Referencias

- Al-Bahloly, S. (2013). The Persistence of the Image: Dhākira Hurra in Dia Azzawi's Drawings on The Massacre of Tel al-Zaatar. *ARTMargins*, 2(2), 71-97. https://doi.org/10.1162/ARTM_a_00048
- Ali, M., Batool, F., Rahat, R. & Rafique, M. F. (2024). Sapphire stories: the symbolic representation of blue motifs in Islamic architecture of Pakistan. *Journal of Humanities, Social and Management Sciences (JHSMS)*, 5(1), 122-134. <https://doi.org/10.47264/idea.jhsms/5.1.6>
- Almahasees, Z. & Albudairi, Y. (2024). Comparative analysis of color connotations across translated versions of the Holy Quran. *Studies in Linguistics, Culture, and FLT*, 12(3), 132-153. <https://doi.org/10.46687/RQKP5870>
- Azzawi Art (s. f.). About. <https://www.azzawiart.com/about>
- Bourget, J. M. (2012). *Sabra et Chatila, au coeur du massacre*. Erick Bonnier.
- de la Calle Vian, L. (2009). *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices 1900-2000*. Fundación Universitaria Española.
- de la Calle Vian, L. (2011). La Real Fábrica de Tapices de Madrid: muerte y resurrección de un arte. *Anales de Historia del Arte*, 20, 243-270. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/36409>
- Dawson, A. (19 de septiembre de 2019). Tate's huge 'Guernica of the Arab world' is recreated in tapestry so it can travel the world. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2016/12/26/tapestry-of-sabra-and-shatila-massacres-could-hang-next-to-picassos-guernica>
- Galería Claude Lemand (2018). *Azzawi, Sabra et Shatila. Exposition du 11 avril au 23 septembre 2018*. <https://www.claude-lemend.com/exposition/azzawi-sabra-et-chatila-exposition-du-16-avril-au-16-septembre-2018>
- Gardner Troy, V. (2016). Easel Tapestries: The American Reception of the Marie Cuttoli Tapestries 1930s to 1950s. *TEXTILE*, 15(3), 228-245. <https://doi.org/10.1080/14759756.2016.1264118>
- Gayford, M. (22 de octubre de 2016). I felt I was more connected in a way with Arab art. Apollo. *The International Art Magazine*. <https://www.apollo-magazine.com/i-felt-i-was-more-connected-in-a-way-with-arab-art/>
- Genet, J. (2016). *Quatre heures à Chatila*. [Trabajo original publicado en 1983]. La Librairie des Colonnnes.
- Genovés del Olmo, V. (2024). Prólogo. *Cinco pintores valencianos en la Real Fábrica de Tapices*, p. 7. Real Fábrica de Tapices.
- Kapeliouk, A. (1982). *Sabra et Chatila, Enquête sur un massacre*. Éditions du Seuil.
- Löbach, B. (2001). *Design Industrial*. Editora Edgard Blücher Ltda.
- Macmillan, L. (2021). Where have all the colours gone?: Land of Darkness in the work of Dia Azzawi. *Journal of Contemporary Iraq & the Arab World. Shifting Terrains: Art, Environment and Urbanism in Iraq*, 15, 183 – 198. https://doi.org/10.1386/jciaw_00047_1

- Museum of Fine Arts of Boston (s. f.). *Execution of the Emperor Maximilian*. <https://collections.mfa.org/objects/32372/execution-of-the-emperor-maximilian?ctx=5b7f3c11-7bf7-4424-9941-a8e02d2748ab&idx=0>
- Nayeri, F. (15 de noviembre de 2016). Painting the Arab World, From Afar. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/11/15/arts/design/painting-the-arab-world-from-afar.html>
- Organización de las Naciones Unidas (s. f.). *Guernica (Tapiz basado en el 'Guernica' de Pablo Picasso)*. <https://www.un.org/ungifts/es/guernica-tapiz-seg%C3%BAnguernica-de-pablo-picasso#:~:text=Este%20tapiz%20basado%20en%20el,las%20Naciones%20Unidas%20en%201985>
- Organización de las Naciones Unidas (16 de diciembre de 1982). *Resolución 37/123, La situación en el Oriente Medio, A/RES/37/123*. <https://docs.un.org/es/A/RES/37/123>
- Organización de las Naciones Unidas (8 de diciembre de 1982). *Carta de fecha 7 de diciembre de 1982 dirigida al Secretario General por el Representante Permanente de Jordania ante las Naciones Unidas. La situación en el Oriente Medio, A/37/706, S/1554*. https://digitallibrary.un.org/record/39520/files/A_37_706_S_15514-ES.pdf
- Quiles García, F. (2024). El imaginario romano en la Sevilla barroca. Pinturas y tapices de los Herrera Melgarejo. *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 30, 68-88. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10973>.
- Ramírez Ruiz, V. (2012). Función de las tapicerías en la corte: S XVII. *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 1, 23-40. <https://doi.org/10.17811/rm.1.2012.23-40>
- Real Fábrica de Tapices (2018). *The Sabra and Shatila massacre tapestry. Information Dossier* [documento interno].
- Real Fábrica de Tapices (2024). *Entre telares y documentos. 300 años de la Real Fábrica de Tapices en el Archivo General de Indias*.
- Roz, W. (2017). *DIA AL AZZAWI, Iraq (1939)*. <https://dafbeirut.org/en/dia-al-azzawi>
- Shabout, N. (2015). Dia Azzawi: Ballads to Bilad Al-Sawad. *Contemporary Practices Art Journal*, XVI, 42-55. http://www.contemporarypractices.net/essays/volume%20XVI/V16_07_DIA%20AZZAWI.pdf
- Sulayman, H. A. (2020). Metaphoric interpretation of colors employed in Nobel Quran. *Journal of the Iraqia University*, 47(3), 537-546. <https://search.emarefa.net/detail/BIM-1281035>
- Tate Modern (s. f.). *Artwork information: Sabra and Shatila Massacre*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/al-azzawi-sabra-and-shatila-massacre-t14116>
- Tomlinson, J. A. (s. f.). *Cartones para tapices [Goya]*. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/3057199f-4c46-491b-b0fe-c854679685c7>
- Wells, K. L. H. (2015). Rockefeller's Guernica and the collection of modern copies. *Journal of the History of Collections*, 27(2), 257-277. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhu029>