

Índices e iconografía política en el traslado de *Guernica*: del Casón del Buen Retiro al Museo Reina Sofía, julio del 1992.¹

Rocío Robles-TardíoUniversidad Complutense de Madrid ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/aris.98610>

Recibido: 21 de octubre de 2024 • Aceptado: 16 de enero de 2025

Resumen: Este artículo propone una aproximación al complejo por plural estudio de la obra de Pablo Picasso: *Guernica* (1937). No obstante, en lugar de estudiar el lienzo como tal, se ocupa de un episodio de su biografía: el traslado del cuadro del Museo Nacional del Prado-Casón del Buen Retiro al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ocurrido el 26 de julio de 1992, a partir del análisis de las imágenes que se generaron durante dicho traslado y que fueron difundidas en los medios de comunicación en su mayoría. Empleando para ello la perspectiva de la iconografía política, se quiere señalar, por un lado, la capacidad de esta obra para conectar con el tiempo que atraviesa y, en este caso concreto, con el cambio de ciclo político nacional e internacional al que se asiste a finales de la década de 1980. Por otro lado, reflexionar acerca del potencial del análisis de las imágenes (fotográficas) en cuanto soportes de prácticas simbólicas.

Palabras clave: *Guernica*; iconografía política; monumento; iconoclasia.

[en] Indexes and political iconography in the move of *Guernica*: from the Casón del Buen Retiro to the Reina Sofía Museum, July 1992

Abstract: This article constitutes an approach to the complex as diverse study of the work of Pablo Picasso: *Guernica* (1937). However, instead of dealing with the canvas as such, it focuses on an episode in its biography: the translation of the painting from the Museo Nacional del Prado-Casón del Buen Retiro to the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, which occurred on July 26, 1992, based on the analysis of the images generated during the move and were mostly disseminated in the media. For that, and from the perspective of political iconography, the aim of this article, on the one hand, is to address the capacity of *Guernica* to connect with the time it passes through and, in this specific case, with the change in the national and international political cycle that is witnessed at the end of the 1980s. On the other hand, to reflect on the potential of the analysis of (photographic) images as supports for symbolic practices.

Keywords: *Guernica*; Political iconography; Monument; Iconoclasm.

Sumario: 1. Introducción. Planteamiento. 2. A modo de contexto: las gestiones entre museos y Ministerio. 3. El traslado: iconografía de rito de paso político-social. 4. Límites de la iconografía de destrucción. 5. Muro, mural, monumento. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Robles-Tardío, R. (2025). Índices e iconografía política en el traslado de *Guernica*: del Casón del Buen Retiro al Museo Reina Sofía, julio del 1992. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(2), 307-315. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.98610>

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto *Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España* (PID2019-105800GB-I00).

1. Introducción. Planteamiento

Los estudios sobre el lienzo *Guernica* (1937) de Pablo Picasso están dominados por una voluntad interpretativa, sustentada en una (aparente) lógica de los motivos y las correspondencias entre acción bélica y respuesta plástica, apoyada en la necesidad de explicar lo que el artista se resistió a aclarar. En esta línea se encuentra la abundante bibliografía sobre el lienzo, donde el análisis iconográfico-simbólico-político de Juan Larrea ocupa un lugar destacado, entre otros motivos por el debate interpretativo que generó tras su publicación, en 1947, el cual ha sido estudiado por Andrea Giunta en su artículo “El poder de la interpretación (o cómo Alfred H. Barr explicó el *Guernica* al público del MoMA” (2009). Otras referencias fundamentales son el libro de Rudolf Arnheim: *The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica* (1962), la publicación *Guernica – Legado Picasso*, editada con motivo de la presentación del cuadro y el conjunto de obras que siempre le acompañaron en el Museo del Prado—Casón del Buen Retiro, en octubre de 1981, tras su celebrada entrega y llegada a España un mes antes, o el de Herschel B. Chipp: *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings* (1988), que fue y sigue siendo uno de los más exhaustivos en su propuesta de análisis. A ellos se añaden trabajos posteriores: pioneros para el caso que ocupa a este artículo como el de Carlo Ginzburg: *The Sword and the Lightbulb: a Reading of Guernica* (2001), incluido después en su libro *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique* (2013) y en su traducción al italiano (2015), quien se pregunta si realmente el mensaje de *Guernica* es de verdad tan evidente; o el de Gijs van Hensbergen: *Guernica. The Biography of a Twentieth Century Icon* (2005), por citar solo algunos.

Se observa también que, en los últimos años, el interés por el cuadro se ha organizado en tres líneas, aunque sin querer limitarlo a estas: otros momentos de su biografía más allá de 1937, su capacidad de agencia y su lugar dentro de la revisión de los últimos años del franquismo y los primeros años de la democracia en el contexto español. En relación con las primeras dos líneas, cabe citar la búsqueda de antecedentes simbólico-compositivos dentro de la obra del propio artista desarrollada en la propuesta de T.J. Clark y Anne Wagner en la exposición *Piedad y terror en Picasso: el camino hacia el Guernica* (Museo Reina Sofía, 2017), o mi libro *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen* (2019); también la revisión de su legado artístico-político en cuanto imagen: *Guernica* (Musée national Picasso, 2018), *Guernica Remastered* (Remai Modern, Saskatoon, 2021) o su alcance deslocalizado y desjerarquizado, como lo piensa y trabaja Nicola Ashmore desde el proyecto *Guernica Remakings* (2012-). En cuanto a la tercera línea, puede citarse el libro de Genoveva Tusell sobre las gestiones político-diplomáticas de recuperación del lienzo y su llegada a España, publicado en 2017, o el libro editado por Matei Chihai y Ursula Hennigfeld: *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas* (2020). A todos ellos, por su naturaleza de fondo documental abierto dedicado al cuadro y de voluntad exhaustiva, debe añadirse el proyecto digital *Repensar Guernica*, impulsado y desarrollado por el Museo Reina Sofía (2017-), y en el que participé como investigador principal en su primera fase y lanzamiento.



Figura 1. Una grúa móvil saca la caja que contiene el cuadro *Guernica*. Museo del Prado — Casón del Buen Retiro. Madrid, 26 de julio de 1992. EFE/yv

Mientras que las negociaciones para la entrega de *Guernica* por parte de las autoridades estadounidenses y la dirección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), así como la llegada del lienzo a España y su presentación pública, en octubre de 1981, han generado un abundante número de artículos y libros, sea en clave artística, política o de crítica cultural, mucha menor atención ha recibido el traslado del lienzo de un museo nacional a otro en Madrid, el 26 de julio de 1992. Este artículo señala y aborda las implicaciones (culturales, memorísticas, políticas) de aquel movimiento de la obra; y si bien no se propone solventar de una vez por todas una laguna en la historiografía, sí constituye un primer paso para la revisión crítica de aquel episodio, lo cual sin duda redundará en una todavía más amplia comprensión de la obra de Picasso y su gestión. El interés por este episodio se inscribe en una investigación mayor en la que el estudio de *Guernica* (y su imagen) no se centra sólo en el lienzo como objeto artístico o atendiendo a su función estética; también se presta especial atención al momento de su creación y su recepción, por la diversidad

de funciones que desde 1937 sigue desempeñando. El argumento que sostiene esta propuesta es que el cuadro (y su imagen) también se explica e interpreta por los vínculos que en su biografía —entendiendo aquí la vida de la obra, aunque también su vida posterior (en el rango de la pervivencia/ *Nachleben* o como *afterlife*)— se establecen entre poder, imágenes y medios de comunicación. En este sentido, las imágenes que ha generado y genera el lienzo, así como las derivadas del uso de su imagen dan cuenta de que se trata de una obra/imagen viva, que posee agencia y la capacidad de conectar con el tiempo que atraviesa. Y, en el caso concreto que aborda este artículo, enlaza con el cambio de ciclo político a nivel nacional e internacional al que se asiste a finales de la década de 1980 y se prolonga en los primeros años de la siguiente. Para elaborar esta propuesta, en cuanto parte consustancial a ella, se ha estudiado un conjunto de fotografías de prensa y material audiovisual referidas al traslado del cuadro con el propósito de examinar las estrategias por las que las imágenes se hacen significantes.

Con el traslado del cuadro del Museo del Prado-Casón del Buen Retiro al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como eje espacio-temporal de este artículo, se analizarán tres aspectos. El primero es sobre el alcance de este traslado de *Guernica*, una obra que, a partir de 1938 —y sobre todo desde noviembre de 1939, cuando Picasso acuerda su depósito en el MoMA— se podría decir que adquiere la naturaleza de “obra nómada”. Esta expresión es una categoría poética y política formulada por Le Corbusier en 1952; con ella se refería a la producción de tapices en el marco de los debates sobre la síntesis de las artes como “medio de humanizar la monumentalidad” en los tiempos de la reconstrucción material y la realidad socio-artística tras la Segunda Guerra Mundial. Le Corbusier sostenía que “el tapiz de hoy es y será el mural del nómada; la pintura mural que uno enrolla y se lleva bajo el brazo. Todos somos nómadas viviendo en apartamentos alquilados y en futuras unidades de habitación” (Golan, 2009, p. 236). No obstante, en el caso de *Guernica*, el lienzo —como también el tapiz que a partir de él se tejió en 1955— desbordará el espacio doméstico y se politizará en un edificio concreto, sea en el MoMA, el Museo del Prado, el Museo Reina Sofía o sea en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York, donde el tapiz encargado por Nelson Rockefeller ingresa en septiembre de 1985. El segundo aspecto que se analizará en el artículo refiere a la condición de *Guernica* de mural/ monumento; y el tercero es la participación en una acepción inversa de iconoclastia que las imágenes de su traslado, en julio de 1992, nos devuelven. En este sentido, el estudio de las imágenes del cambio de sede nos informa de que se trata de un acto contra la iconoclastia, pues en su caso lo que se acomete es la conservación del cuadro, no su destrucción. También podría ser un gesto que marca el definitivo fin de la Transición, con el reconocimiento a la democracia española; por último, de un gesto contra el desplazamiento de las obras de arte, por cuanto la idea de traslado es efecto de un episodio de desestabilización política, exilio, escenario bélico, riesgo o protección.

Para el análisis de un conjunto de imágenes generadas aquel día se empleará la metodología y las herramientas que propone la iconografía política, según la han definido los historiadores e historiadoras del arte que han trabajado la propuesta de archivo de imágenes fundada por el profesor Martin Warnke, de la Universidad de Hamburgo a comienzos de la década de 1990. También, se acudirá a dicho archivo de imágenes: Bildindex zur Politischen Ikonographie (Warburg-Haus, Universität Hamburg) y se utilizarán algunos de los materiales en él conservado (fichas de imágenes) en la fase comparativa de esta propuesta. A este respecto, y en palabras de Christian Joschke, la iconografía política es un marco de trabajo transhistórico de análisis de fórmulas visuales, su circulación o su aceleración, que entiende que “en las imágenes no se detectan solo tensiones técnicas, sino también prácticas simbólicas” (Joschke, 2012, p. 187). Compartiendo cierta génesis con la noción de *Pathosformeln* de Aby Warburg, para Carlo Ginzburg, la iconografía política, en cuanto herramienta analítica, se concretaría como *Logosformeln*: una interrogación sobre las ideas y el poder que encierran las imágenes (2015, p. 17). En el caso de estudio que ahora se presenta, al volver a mirar las fotografías de aquel 26 de julio de 1992 y estudiarlas junto con un conjunto de imágenes recogidas en el Bildindex zur Politischen Ikonographie, en concreto en la entrada Denkmal (monumento) —en cuanto evento, circunstancia y representación— se reconocen elementos generalizables, esto es iconografías simultáneas que han sido utilizadas en múltiples ocasiones a lo largo de la historia de la representación política.

2. A modo de contexto: las gestiones entre museos y Ministerio

Valga una breve presentación del episodio del traslado. La salida de *Guernica* del Museo del Prado - Casón de Buen Retiro, en julio de 1992, se produjo en un momento de máxima exposición mediática nacional e internacional de España, pues el país organizaba y celebraba un cuádruple acontecimiento: la conmemoración del 500 aniversario de la llegada de Cristóbal Colón al continente americano, la Exposición Universal en Sevilla (inaugurada el 20 de abril), los Juegos Olímpicos en Barcelona (inaugurados el 25 de julio) y Madrid era Capital Europea de la Cultura. Se podría decir que con este marco de celebraciones España demostraba públicamente haberse incorporado de pleno derecho a la liga de los países desarrollados cultural y políticamente hablando. El país cerraba de este modo una etapa de formación y prueba constante de modernización económica y democrática, que se había iniciado con la firma del Tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea, en junio de 1985. Este hecho quedó ratificado con la invitación al festival Europalia 85 (septiembre-diciembre de 1985), donde, atendiendo a los objetivos de esta manifestación, España presentó aquellos rasgos nacionales que mejor definían su identidad histórica y cultural. Entre otras propuestas, se insistió en el mito de la “españolidad de Picasso” en la exposición titulada *Picasso, Miró, Dalí* (Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 1985). De manera que, en 1992, en mitad de todos esos actos celebratorios y de reconocimiento a la así denominada joven democracia española, la entrada de *Guernica* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía constituía una de las señales visibles del cambio político en el que se había trabajado los

años previos. Y por lo que respecta a la renovación de las instituciones culturales, por ejemplo, hacia 1986, el Centro Nacional de Exposiciones se vio forzado a redefinir (y reducir) sus objetivos a medida que el Centro de Arte Reina Sofía empezaba a adquirir forma administrativa y física como nuevo museo de arte contemporáneo del país, al cual se le fueron asignando funciones, como “la revisión histórica de las vanguardias, la presentación de grandes colecciones extranjeras y la exhibición de arte español actual” (Rubio, 1987, p. 73). Fue entonces cuando se tomó la decisión del cambio de sede del cuadro, pero también el inicio de un proceso de industrialización de la cultura, como bien han estudiado Jorge Luis Marzo y Tere Badía (2006).

Por otro lado, la transformación administrativa del Museo Reina Sofía coincidió con el proceso de nombramiento de Madrid como Capital Europea de la Cultura, en 1988. Y a estos dos hitos podrían añadirse las negociaciones para el préstamo y depósito de la Colección del Barón Thyssen-Bornemisza en el Palacio de Villahermosa, en el Paseo del Prado, quedando inaugurado el museo el 8 de octubre de 1992. También debe mencionarse la adquisición municipal del Palacio de Linares para su transformación en la Casa de América, en la Plaza de Cibeles, que fue inaugurada el 25 de julio de 1992 en el marco de la II Cumbre Iberoamericana, de la que fue sede. Estas casualidades, que podrían componer la lista de actuaciones de cualquier agenda política en aquellos años, comparten la voluntad de modernización de las instituciones culturales de la ciudad (y del Estado), con el propósito de mostrar las colecciones estatales y ofrecer una oferta variada de actividades para todos los públicos, sin olvidar el turismo. El primigenio “Paseo del arte” o “Triángulo de oro”,² como quedó bautizado entonces, es el tramo del Paseo del Prado que queda balizado por los museos Prado, Thyssen-Bornemisza y Reina Sofía, de 1km escaso de extensión y que traza un eje de gran valor artístico y económico. Ese eje fue el recorrido que hizo *Guernica* en su “último viaje”, empleando aquí la épica simbólica y aludiendo a la memoria política que ese episodio activó.

3. El traslado: iconografía de rito de paso político-social

El cambio de sede de *Guernica* quedó documentado en un abundante número de fotografías, notas de prensa y videos grabados aquella mañana del 26 de julio de 1992; que en gran parte aparecieron en los telediarios de aquel día y otras en la prensa del día siguiente, mayoritariamente nacionales. Además, debe señalarse la película documental que el artista Tino Calabuig realizó aquella mañana, que se conoce con el título de *Guernica* (1992).³ En líneas generales, las imágenes aluden fundamentalmente a dos momentos: la salida del Museo del Prado - Casón del Buen Retiro (Fig. 1) y la entrada en el Museo Reina Sofía (Fig. 2). Todas comparten los siguientes elementos: operarios, personal del museo, los directores de ambos museos y autoridades políticas, miembros de los cuerpos de seguridad del Estado, la prensa, un camión, una grúa y una caja, a lo que se añade la presencia de vecinos en los balcones de las casas de alrededor. Por un lado, en ellas advertimos algunos atributos, índices o elementos compositivos que devienen signos elocuentes y por los que esas imágenes participan de una iconografía política determinada con la cual, para el verano de 1992, se estaba ampliamente familiarizados: las grúas y cuerdas protagonistas en la destrucción de monumentos, la iconoclasia que acompaña a un cambio político-social, la que marca un “periodo de revoluciones”, como la que había acontecido con la caída del Telón de acero a partir del otoño de 1989. Además, por su iconografía política, esas imágenes añaden a sus posibilidades representativas otra acepción o figura: la de rito de paso de un régimen político a otro.



Figura 2. Operarios bajando la caja que contiene *Guernica* para su entrada en el muelle del Museo Reina Sofía. Madrid, 26 de julio de 1992. EFE/Manuel Contreras/aa

² Esta fue la denominación que le dio el ministro de Cultura, Jordi Solé Tura, en la rueda de prensa ofrecida tras la reunión del Real Patronato del Museo del Prado, celebrada el 5 de mayo de 1992. Parte de esta rueda de prensa queda recogida en la película de Tino Calabuig, *Guernica*, 1992.

³ Tino Calabuig ha utilizado metraje de esa grabación para la realización del documental *Guernica. Un cuadro para la historia*, 2017.

La destrucción de monumentos durante los primeros momentos de la Revolución francesa inauguró la etapa de la iconoclastia moderna, como bien ha estudiado Dario Gamboni en *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa* (1997), entre otros. Las imágenes de la caída de la Columna Vendôme en París en 1871 constituyen otro hito destacado de este fenómeno y proceso que es bien conocido por todos. También hubo episodios tras la Segunda Guerra Mundial (Fig. 3); y cabe mencionar el largo proceso de desmantelamiento de estatuas de Francisco Franco en España, siendo la de Valencia una de las primeras en retirarse, en 1983. A la vez, la destrucción y vandalización de monumentos es un fenómeno que se prolonga hasta nuestros días, como ejemplifica la retirada de la estatua de Saddam Hussein en Bagdad en abril de 2003; o los actos protagonizados por movimientos de revisión histórica o desde perspectivas antirraciales y anticoloniales. Sin embargo, el momento histórico que nos ocupa, el periodo 1989-1992, que marcó el fin de la Guerra Fría con la caída del muro de Berlín, el desmantelamiento de la Unión Soviética y la independencia de las repúblicas que la constituían nos devuelve un ingente número de imágenes de destrucción de monumentos e iconoclasia, propio de una época mediada por la imagen y los medios de comunicación (Fig. 4); y baste recordar algunas de las escenas más conocidas de la película *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003). La aparición de este numeroso conjunto de fotografías en prensa, y que como imágenes y documento iconográfico integran el Bildindex zur Politischen Ikonographie, coincide entonces con la publicación de una selección de imágenes de Sibylle Bergemann de su serie *Das Denkmal* (El monumento, 1975-1986), que se presentó en 1990 como fotolibro, acompañado con un texto de Heiner Müller y bajo el título *Ein Gespenst verlässt Europa* (Un fantasma recorre Europa, 1990). La serie, desarrollada a lo largo del tiempo, se ocupa del proceso de elaboración del monumento dedicado a Marx y Engels, realizado por el escultor Ludwig Engelhardt en Gummlin (Usedom, Alemania), hasta su instalación, en un parque próximo al Ayuntamiento de Berlín y el actual Humbolt Forum (Fig. 5). Podríamos decir que sus fotografías contienen el anuncio de un inminente cambio de época precisamente porque en ellas se reconocen aspectos compositivos e índices fundamentales de la iconografía política de la destrucción de monumentos: esculturas atadas con cuerdas, seccionadas, suspendidas del cable de una grúa, etc. Aunque en este caso los fragmentos del monumento estaban protegidos con mantas con la intención de garantizar su integridad.

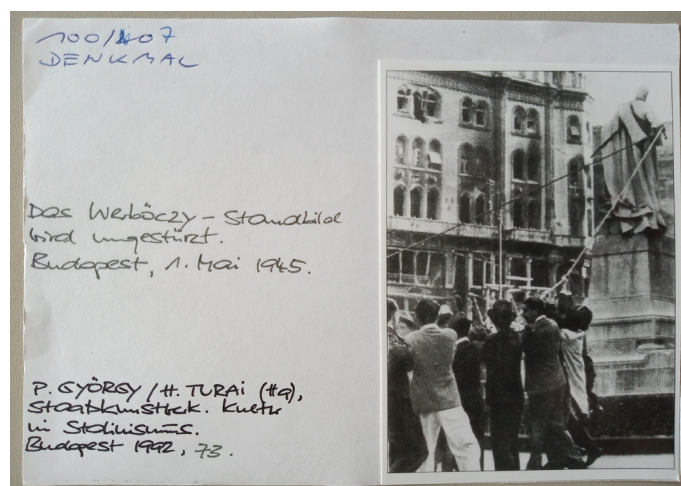


Figura 3. Tentativa de derribar la estatua de István Werbőczy en Budapest (Hungría), el 1 de mayo de 1945. Ficha en la entrada Denkmal (Monumento) en el Bildindex zur Politischen Ikonographie, Warburg-Haus / Universität Hamburg.

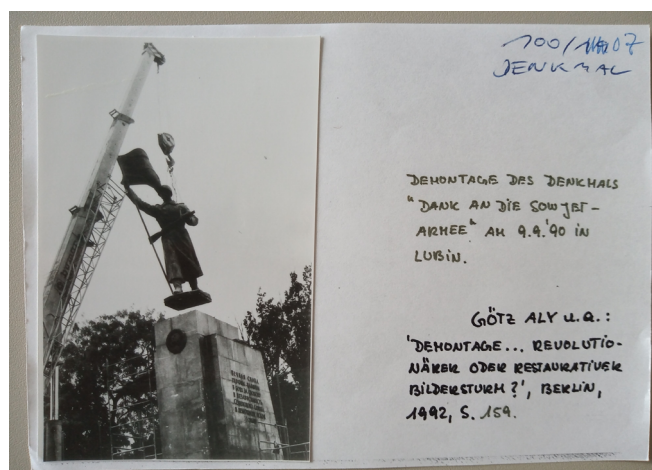


Figura 4. Desmontaje de la escultura-memorial al Ejército soviético, Lubin (Polonia), el 9 de septiembre de 1990. Ficha en la entrada Denkmal (Monumento) en el Bildindex zur Politischen Ikonographie, Warburg-Haus / Universität Hamburg.

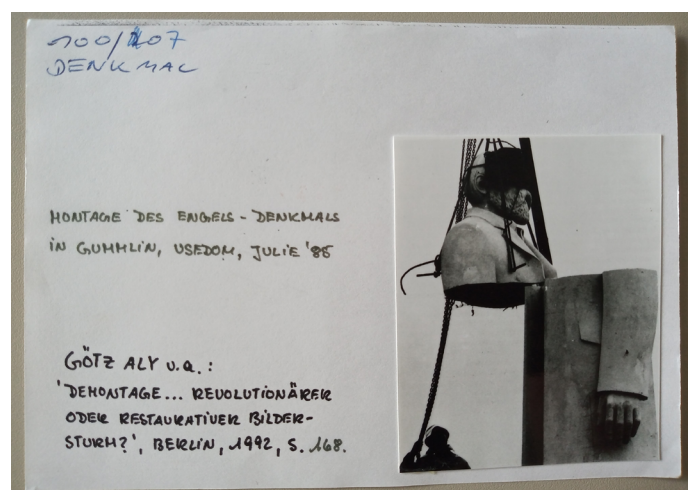


Figura 5. Montaje del monumento a Engels, realizado por Ludwig Engelhardt, en Gummlin (Usedom, Alemania). Fotografía de Sibylle Bergemann, julio 1986. Ficha en la entrada Denkmal (Monumento) en el Bildindex zur Politischen Ikonographie, Warburg-Haus / Universität Hamburg.

En las imágenes de Madrid de 1992, reconocemos similares elementos compositivos e índices: un abultado grupo de gente, testigo del desplazamiento, así como el alzado y arriado de una obra con la ayuda de cuerdas y una grúa —superadas las cuerdas y escaleras que se aprecian en las imágenes del siglo XVIII y XIX. Al detener la atención en este conjunto de imágenes no se pretende narrar el traslado del lienzo en sentido literal, sino en el simbólico, así como reparar en el hecho de que conectan con su época y, por extensión, *Guernica* también se erige en un “actor que funciona [y participa] en una red de relaciones sociales”, como sostiene Caroline van Eck a propósito del poder de agencia de la obra de arte (2015, p. 9). Por este fenómeno de migración iconográfica, las imágenes del traslado de *Guernica* se suman al imaginario sociopolítico de la nueva Europa que se está construyendo y perfilando en ese momento, pudiendo decir que, por su iconografía política, esas imágenes no solo hablan de la modernización de las instituciones españolas y del proyecto de museo de arte contemporáneo, sino que pueden leerse en clave internacional. También, y dentro de los estudios visuales, esas imágenes devienen “imágenes críticas”, esto es, aquellas que actúan como un espacio crítico y son resorte desde el que analizar la época a la que apela y convoca. En palabras de Sunil Manghani, este tipo de imágenes “no pretende ser un medio para alcanzar un fin, sino un medio para pensar más, para enriquecer lo que sabemos, para complicar lo que de otro modo podríamos llegar a aceptar con demasiada despreocupación” (2008, p. 31).

4. Límites de la iconografía de destrucción

No obstante, dos cosas llaman la atención en el caso de *Guernica*: la primera es la visión de la obra por objeto interpuesto, pues se habla del cuadro *Guernica* cuando lo que se ve en las imágenes es una caja de transporte de obras de arte. La segunda es que aun compartiendo unos elementos compositivos con aquellas otras imágenes de las ciudades y la ciudadanía celebrando mediante el derribo de estatuas el nuevo estatus político adquirido, la destrucción de la obra no es el propósito de la acción desarrollada y documentada en Madrid. Al contrario, se trata de la conservación y preservación de una obra patrimonializada para, de este modo, agregarle una nueva función representativa; es decir, *Guernica*, por su valor artístico y su capital simbólico, estaba llamada a reforzar la naturaleza del nuevo museo de arte contemporáneo y su razón de ser, pues cabe no olvidar que el museo construye representaciones. Así, en el plan museológico diseñado entonces para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se reservaba a *Guernica*, el Pabellón de España de 1937 y la guerra civil española un lugar central en la ordenación de la colección, un eje que se mantiene hasta hoy. El 10 de septiembre de 1992 quedaba inaugurada la Colección permanente y, con grandilocuentes titulares, la prensa concluyó que “el Reina Sofía ya es un museo”, como rezaba el titular de Carlos Piedras en el periódico *Ya* del 6 de septiembre (1992, p. 21).

Hasta donde la documentación conservada y consultada muestra, este cambio de sede del cuadro fue un episodio sumamente mediático. También, era la primera vez que el cuadro no se enrollaba, sino que se construyó una caja a medida y se adaptó un vehículo para tal fin. Esto es: por motivos de conservación, se consensuó que el lienzo no se volviera a enrollar ni desmontar de su bastidor. La salida de la caja del Museo del Prado — Casón del Buen Retiro fue el tema y la tipología de imagen más reproducida en la prensa. Cabría añadir que en aquel instante se contraía lo que esa operación significaba: el fin de la Transición, la celebración de la joven democracia española y la existencia de un museo de arte contemporáneo, al margen de la fricción entre la propiedad legal y la propiedad moral del cuadro. La observación atenta de una de aquellas imágenes (Fig. 1) permite distinguir a un grupo de gente en la columnata de la fachada trasera del Casón (calle Felipe IV): se trata de los técnicos del museo y de la empresa de transportes; también aparece un grupo de gente al pie del edificio: los directores de los dos museos implicados, representantes políticos, la prensa y más técnicos, además de los operarios de la empresa de transporte. Cabe preguntarse por lo que la imagen muestra, pero también por lo que no muestra.

Como se ha adelantado, la no-imagen de *Guernica* constituye el resorte o el argumento para una interpretación inversa de la iconoclastia ejercida contra los monumentos. Empleando el vocabulario propio de la querella de las imágenes, podemos afirmar que la visión de la caja propicia la defensa de la imagen ahora negada, encarnando de este modo la espera de su renacer —a la manera de su manifestación sagrada— en otro lugar. Las fotografías dan cuenta de esta suspensión momentánea de la imagen de *Guernica*, un acontecimiento que queda intensificado en la película documental de Tino Calabuig y en los videos grabados para los noticiarios de televisión con los momentos de izada y arriado de la caja, como el que emitió el canal Telemadrid. Al mismo tiempo, las imágenes desencadenan un fenómeno de simultaneidad de metáforas y metonimias: la caja es una no-imagen a la vez que es una bandera que se descuelga de un mástil de un museo nacional para ser instalada en otro; y *Guernica* es un monumento que abandona un pedestal para ocupar otro, pues sin duda el cambio de lugar o adscripción que se produce en julio de 1992 contribuye a la resemantización del cuadro y de los dos museos. Reconociendo que la iconografía política permite aunar presente y pasado e insistir en el mecanismo de persuasión política visual, se pueden señalar otros ejemplos de la ambivalencia o los límites de la iconografía política sobre la destrucción de monumentos, en particular la que apela a la “creación” por intercambio o conservación de patrimonio. Por ejemplo, esto es lo que nos enseñan las fotografías que documentan las tareas de embalaje y desplazamiento del tesoro artístico durante la guerra civil española, junto con su campaña de defensa del patrimonio, o, también, por ejemplo, la protección y salida de las obras del Museo del Louvre, en París, en septiembre de 1939.

5. Muro, mural, monumento

Para abordar la actualización de la condición de *Guernica* de mural/monumento en julio de 1992, conviene volver a las imágenes que muestran la liquidación del proyecto de la Unión Soviética y que tuvo en la caída del muro de Berlín su máxima concreción, el 9 de noviembre de 1989. Hasta ese momento, el muro de Berlín había sido y funcionado como una arquitectura política y un símbolo colectivo. Michael Diers, en un artículo que publicó en un número especial de la revista *Kritische berichte* (3/1992) dedicado a la caída del muro, señalaba que el muro y sus fotografías apelaban al sistema político responsable de su construcción, de tal manera que la caída del bloque soviético y el “fin del corto siglo XX” —en palabras del historiador Eric Hobsbawm— se materializan y confirman en la destrucción de dicho muro por parte de los ciudadanos: una acción colectiva con la que cancelar la cesura impuesta a la ciudad y al país. En ese proceso, en ese rito de paso, el muro se resignificaba en el plano simbólico y quedaba convertido en un monumento que se debía conservar (Diers, 1992, p. 63). No en balde, y como sabemos, de él quedan fragmentos que han sido musealizados, que se integran en espacios culturales como obra patrimonializada y con los que contar la historia del país; también incluso se han conservado fragmentos no desplazados, sino ahora integrados en el espacio público, como ocurre en algunas zonas de la ciudad de Berlín. Aquella noche del 9 de noviembre, la presencia de una multitud de ciudadanos reunidos a un lado y otro de ese límite y frontera anunciaba los derribos y el traslado de fragmentos del muro con grúas (Fig. 6). Ante esas imágenes, la pregunta que surge es en qué medida la imagen de la suspensión de esos fragmentos de muro puede equipararse con la salida y entrada de la caja que transportó a *Guernica* de un museo nacional a otro, en cuanto que, junto a la migración iconográfica, lienzo y arquitectura política comparten una naturaleza mural, de límite y cesura.



Figura 6. Derribo de los primeros lienzos del muro de Berlín, en el entorno de la Puerta de Brandeburgo. Berlín, 9 de noviembre de 1989. (RPIDRILHNVAC) © STR Old / Reuters / Contacto / Contacto

Quando el lienzo fue expuesto por primera vez en Londres, en octubre de 1938, el crítico de arte Herbert Read escribió un artículo sobre *Guernica*, publicado en *London Bulletin*, en el que lo definía de esta manera:

El arte dejó de ser monumental hace mucho tiempo. El artista debe tener un mínimo de fe en los suyos y un mínimo de confianza en la civilización a la que pertenece. Semejante actitud no resulta posible en el mundo moderno, o al menos no en nuestro mundo europeo occidental. [...] El único monumento lógico sería una suerte de monumento negativo. Un monumento a la desilusión, la desesperanza, la destrucción. Era inevitable que el artista por excelencia de nuestra época llegase a esa conclusión. [...] El gran fresco de Picasso es un monumento a la destrucción, un grito de indignación y de horror amplificado por el espíritu de un genio (1938, p. 6).

Más allá de la potencial interpretación que Read intenta del cuadro, lo que resulta interesante de su texto —por su carácter de epifanía— es que, con su apreciación, situó al público y al lector en el punto de inflexión de la consideración de *Guernica* como monumento negativo hacia una recepción positiva. Los motivos de esa mutación pueden encontrarse en la gestión, la exposición, la itinerancia y la interpretación posteriores del cuadro, todo ello garantizado por su naturaleza nómada y por la circulación de su imagen. Aunque quizás obedezca a una razón más paradójica: el hecho de que un monumento no esté asentado y sujeto a un único paisaje, un espacio, una comunidad. El cuadro de Picasso enseguida fue denominado y también considerado funcional y simbólicamente como un mural (Robles Tardío, 2021), como una pintura destinada a cubrir el muro asignado en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Muchos años después, Josep Lluís Sert, uno de los dos arquitectos del pabellón y testigo del “hacerse” (constructo) *Guernica*, redactó en 1982 unas notas bajo el título *Picasso en els anys del Guernica* y que se publicaron casi treinta años después en una recopilación de conversaciones y escritos. En ellas leemos:

Él mismo [Picasso] vino acompañando al camión e hizo la entrega del cuadro al pabellón. Se montó en el lugar escogido desde el comienzo, hacía ya meses. El efecto fue sorprendente —el tamaño de los personajes, la fuerza de la composición— y producía la sensación, el efecto, de una obra pintada sobre el propio muro. Se trataba de un verdadero mural que dominaba el espacio, tomando posesión del lugar (2011, p. 93).

Por su parte, el muro de Berlín siempre fue algo más que un simple muro; lo fue en sentido simbólico, pero también en sentido arquitectónico: “No solo fue un muro de piedra, sino un complejo sistema fronterizo, con fosos, torres de vigilancia y varios muros, esto es, un conjunto de edificios, formas de paisaje, tecnología, objetos y personas,” como ha señalado Benjamin Dreschel (2011, p. 132). Esta acepción, aunque también bañada de metáfora, fue la que ya había probado la película *Cielo sobre Berlín* de Win Wenders (1987). En su consideración sobre el muro de Berlín, Dreschel se detuvo en una fotografía de Thomas Kienzle (Associated Press) tomada el 10 de noviembre de 1989, el día después de la caída del muro; en ella, un grupo de personas, de espaldas al fotógrafo, está encima del muro —esa arquitectura fronteriza— en la sección que coincide con la Puerta de Brandeburgo. Los hombres y mujeres se dan la mano, forman un muro humano que constituye la contrapartida al de piedra. Sobre la cuadriga que remata la puerta, se levanta la bandera negra, amarilla y roja de la República Federal Alemana (Dreschel, 2011, p. 130). Al detenernos en esa imagen encontramos en ella otra señal de confirmación de ese imaginario compartido entre los episodios de Berlín y el de Madrid: las columnas de la puerta berlinesa resuenan en las de la fachada del Casón del Buen Retiro, y la promesa que encerraba la danza de libertad de los jóvenes de Berlín se traduce en “la santificación del *Guernica*”, en palabras de Antonio Saura en su “Réquiem” publicado en *El País* el 27 de julio de 1992 (1992, p. 9), auspiciada por la presencia del ministro y los técnicos del museo en el escenario.

6. Conclusiones

La biografía del lienzo que abarca desde su realización para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937 hasta su instalación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en julio de 1992 está marcada, adjetivada o participada por su condición de obra nómada, un carácter que le otorgan las circunstancias en las que fue creada, su historia expositiva posterior, así como su gestión. Sin embargo, al mismo tiempo que su naturaleza nómada quedaba confirmada por su presentación en distintas geografías, museos e instituciones, *Guernica* afianzaba su cualidad de monumento, esto es: de algo que se quiere eterno y es digno de ser conservado, en cuanto que su función como monumento es la de recordar, hacer recordar, avisar y advertir. No obstante, *Guernica* no es un mural, en el sentido de que no es una obra realizada en el muro del pabellón, como sí fue la de Joan Miró, que se perdió con la destrucción de edificio, pues efímero era su carácter. Por su parte, el lienzo de Picasso ha ratificado su naturaleza de mural en la medida en que reunía todas las cualidades y valores que cabía esperar de una pintura mural: impresionar, ajustarse y corresponder a su espacio o emplazamiento, y durar. El principio de conservación de la obra que ha sido recibida como patrimonio se traduce en el esmerado trabajo de los restauradores por proteger el lienzo con su embalado especial, como muestran las imágenes. En ellas, utilizando las metáforas y las voluntades, pareciera que habían extraído el lienzo del muro del Casón empleando la técnica del *stacco a masello*: la extracción en bloque de la obra, que implicaba también la superación de la etapa de la urna antibalas.

En definitiva, podría decirse que las imágenes del traslado del lienzo, por la inversión interpretativa de su iconografía política y en una lectura contextualizada, contienen la manifestación del término de algunas de las características que habían sido sustanciales en la naturaleza del lienzo *Guernica* y su biografía. Entre ellas destaca el fin o la suspensión de su condición de obra nómada, al favorecer con este cambio su conservación como monumento de memorias simultáneas en un nuevo espacio museístico, lo que no ha obstaculizado el proceso de migración constante de su imagen. También, y siguiendo una propuesta de Baumgartner (2021), que desde la zona fronteriza en la que se ha situado el análisis de su iconografía política, *Guernica* —desde su traslado— contribuye a la introducción de la noción de construcción en el campo semántico de la destrucción.

Referencias

- Ait Moreno, I. (2007). Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989. *Anales de Historia del Arte*, (17), 223-245.
- Baumgartner, F. (2021). Rethinking Revolutionary Vandalism: Destruction and Creation in a Drawing by Hubert Robert. En *The art of revolutions: papers from a conference held at the American Philosophical Society, October 26-28, 2017* (pp. 105- 127). American Philosophical Society Press.
<https://arthistory.columbia.edu/sites/default/files/content/faculty/pdfs/baumgartner/iconoclasts.pdf> (consultado el 25 septiembre 2024)
- Diers, M. (1992). Die Mauer. Notizen zur Kunst und Kulturgeschichte eines deutschen Sybol(1)Werks, *Kritische berichte*, 1992 (3), 58-74. Der Fall der Denkmäler.
- Dreschel, B. (2011). Mauer. En Fleckner, U., Warnke, M., y Ziegler H., (Eds.). *Handbuch der politischen Ikonographie. Band II: Imperator bis Zwerg* (pp. 130-136). C. H. Beck.
- Ginzburg, C. (2015). La spada e la lampadina. Per una lettura di *Guernica*. En C. Ginzburg. *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica* (pp. 157-213). Adelphi.
- Giunta, A. (2009). El poder de la representación (o cómo Alfred H. Barr explicó el *Guernica* al público del MoMA). En A. Giunta (Ed.). *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*. Europa, Estados Unidos y América Latina (pp. 35-56). Biblos.
- Golan, R. (2009). *Muralnomad. The paradox of wall painting. Europe 1927-1957*. Yale University Press.
- Joschke, Ch. (2012). À quoi sert l'iconographie politique?. *Perspective*, 2012 (1), 187-192. <https://doi.org/10.4000/perspective.646> (consultado el 22 septiembre 2024)
- Manghani, S. (2008). *Image Critique and the Fall of the Berlin Wall*. Intellect Books.
- Marzo, J.L., y Badia, T. (2006). Las políticas culturales en el Estado Español. https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf (consultado el 22 septiembre 2024)
- Piedras, C. (1992). El Reina Sofía ya es un museo, *Ya*, 6 septiembre, 21.
- Rubio, P. (1987). Juan Miguel Hernández de León: "El próximo año el Centro Reina Sofía estará en pleno funcionamiento", *Lápiz* (46), diciembre, 73.
- Saura, A. (1992). Réquiem para el *Guernica*, *El País*, 27 julio, 9.
- Sert, J.Ll. (2011). Picasso en los años del *Guernica* (1982). En Patricia Juncosa (Ed.). *Conversaciones y escritos. Lugares de encuentros para las artes* (pp. 91-93). Gustavo Gili.
- Van Eck, C. (2015). *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Studien aus dem Warburg-Haus, V. 16; De Gruyter; Leiden University Press.