

Guernica: Museos e instalaciones

MARÍA ÁNGELES LAYUNO ROSAS *

Pocas obras han tenido el privilegio, si cabe denominarlo así, de concentrar tanta atención desde el punto de vista de su exhibición pública. El «Guernica» de Picasso es una de ellas.

Ciertamente es una obra que rebasa su propia condición estética, para convertirse en mito de los altares políticos. Por consiguiente, el «Guernica», por sus especiales características, tanto en el plano material, como en el iconográfico y el de sus connotaciones, va a generar un discurso museológico propio. En su exhibición como «pieza de museo» será significativo el despliegue de técnicas museográficas que velen por su seguridad/conservación.

Unido a ello, es notable el estímulo que ha ejercido la obra de cara a la elaboración de proyectos arquitectónicos, algunos de gran calidad, con unos programas y formas perfectamente definidos por el contenido. Fueron museos monográficos, «soñados» en la mente de sus arquitectos, que, desgraciadamente, no pasaron del papel, pero que permanecen como testimonio de la imaginación de sus autores y de la voluntad de sus comitentes, siendo ejemplos de gran interés dentro del campo de la arquitectura museística y de la museología.

El Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, donde fue expuesto el «Guernica» por primera vez y para el que fue expresamente creado, supone un magnífico ejemplo de integración a nivel arquitectónico, artístico y museográfico. Dos arquitectos, José Luis Sert y Luis Lacasa, y diversos artistas (Picasso, Miró, A. Sánchez, J. González, A. Calder), representantes del arte español de vanguardia, plasmaron la

* Dpto. H.ª del Arte. UNED. Quisiera expresar mi agradecimiento a los responsables del MNCARS, especialmente a Alejandro Ramiro, Jefe del Servicio de Mantenimiento y Seguridad, por la información que me han proporcionado acerca del montaje de la obra en esta institución. También agradezco a la empresa ERCO Iluminación el haberme facilitado el material fotográfico que se hallaba en su poder del «Guernica» en el Reina Sofía.

voluntad del gobierno republicano de mostrar al mundo el lamentable clima bélico que se vivía en España y, a su vez, transmitir el mensaje ideológico del bando republicano. Con este objetivo político nace la idea del pabellón, de su contenido y la del propio programa expositivo, lográndose esa perfecta armonía de las obras y el espacio, fruto, a mi entender, de una estrecha colaboración entre los organizadores, arquitectos y artistas en el montaje del mismo.

El origen del cuadro aparece ligado a la estructura arquitectónica y programa expositivo del pabellón, pues desde el principio se pensó en destinar un espacio para un mural, que fue encargado a Picasso por el gobierno republicano. De este modo, es el marco espacial designado «a priori» lo que determinará por ejemplo, las extraordinarias dimensiones de la obra (349,3 x 776,6 cm), la cual aparece contextualizada, tanto física como conceptualmente, como pieza clave de todo un engranaje ideológico que se transmite a partir de los contenidos.

El lugar que se dispuso para el mural estaba en la planta baja o vestíbulo. Una planta libre, abierta (en conexión con el patio-auditorium), diáfana, con un pórtico a base de «pilotis», donde comenzaba el recorrido de la exposición, organizado a modo de «promenade architecturale»¹.

En este gran espacio del vestíbulo, en el centro se colocó la «Fuente de Mercurio» de Calder; a la izquierda, frente al «Guernica», un gran retrato de Federico García Lorca, con una breve alusión a su asesinato. A la derecha, sobre una pared que medía once metro de largo por cuatro de alto, el «Guernica» (fig. 1). Parece ser que fue el propio Picasso, en colaboración con Sert, quien eligió como lugar idóneo la pared del ala derecha de la planta baja. En este sentido, Sert afirma que Picasso examinó los planos del pabellón y en una de sus visitas, ya comenzadas las obras, «determinamos la colocación precisa y dimensiones de la tela»². Una vez instalado el mural, la simbiosis tan perfecta que se estableció entre espacio y obra, ha sido expresada por Sert con estas palabras cargadas de admiración: «... era inconcebible cómo el mural tomó posesión del lugar... como si lo hubiese pintado sobre la pared misma, en el mismo lugar... Con el mural todo el pabellón en su planta baja y patio se llenó de vida y movimiento»; ¡la transformación del espacio era increíble!³.

¹ Nótese la adopción de los principios de la arquitectura expositiva de Le Corbusier.

² SERT, J.L., «Guernica-Legado Picasso». Ministerio de Cultura, Madrid 1981, pág. 25. Según José María Ucelai, comisario de la sección vasca, en el pabellón Sert escribió en un espacio de la pared de la planta baja el lugar donde debía pintarse un mural.

³ *Ibidem*, pág. 26.

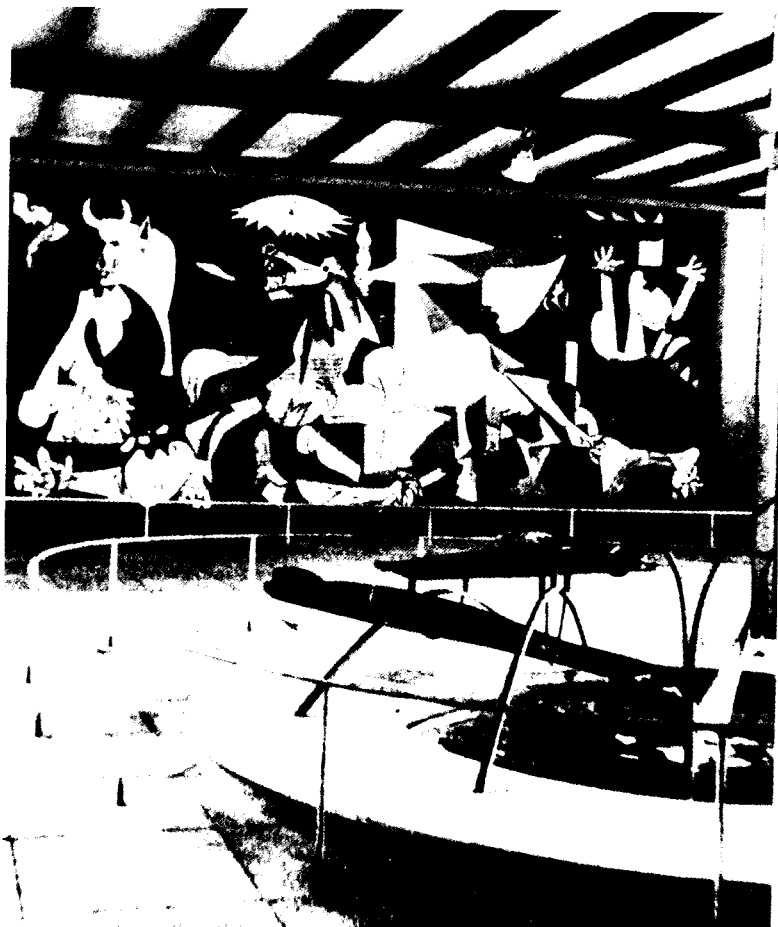


Fig. 1. El «Guernica» en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937. Fotografía de Hugo Herderg.

Desde el punto de vista del contenido expositivo el vestíbulo se configura como un recinto conmemorativo-heroico-martirial, por las connotaciones que presenta, produciendo en el visitante un primer impacto emocional, al mostrar los héroes o mártires de la guerra: población civil inocente en el caso del «Guernica», el poeta asesinado por sus ideas y posiblemente simbología asociada a la muerte del mineral de la fuente.

El sistema de iluminación empleado consistió en luz artificial, a base de focos de tamaño mediano, suspendidos de las vigas metálicas. No

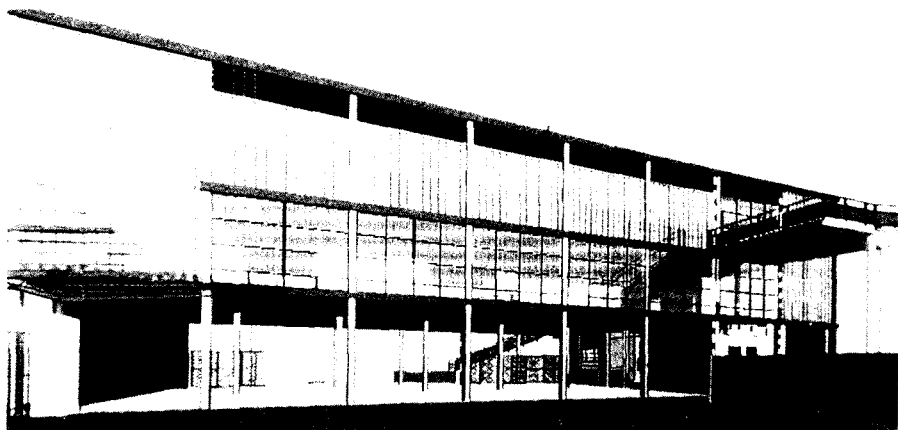


Fig. 2. Pabellón Español de 1937. Exterior.

obstante, habría que considerar la presencia de una fuente de luz natural, ya que se trataba de un espacio abierto, por su incidencia en la percepción de la obra y por los efectos degradantes de los posibles rayos solares sobre el mural, junto a la penetración en el recinto de partículas de polvo suspendidas en la atmósfera, todo ello factores a considerar a la hora de explicar el estado de conservación del lienzo.

En el plano de las relaciones sujeto-objeto, es decir, las que establece la obra con el público, ésta mostrará desde el principio su capacidad de seducción, su vocación de símbolo, comenzando a valorarse no sólo por sus dimensiones y calidades pictóricas, sino también por su significado, que, aunque para muchos adoleciese de hermetismo, se intuía como una expresión del horror de la guerra, con un sentido dramático y trágico. Como prueba del protagonismo que adquirió en la exposición tuvo que protegerse con una barandilla metálica y posteriormente reponer dos veces el pavimento de cemento por el desgaste que causaron la cantidad de visitantes que desfilaban ante ella.

Por su parte, el pabellón, arquitectura efímera, desmontada tras la clausura de la exposición, se mutará en arquitectura permanente, al ser reconstruido por iniciativa de los herederos de J.L. Sert en la zona olímpica de Vall d'Hebrón, en Barcelona (fig. 2). Inaugurado solemnemente con la presencia de los Reyes de España, el 19 de julio de 1992, en este gesto confluyen dos motivaciones: una, la recuperación de una obra paradigmática de la arquitectura expositiva del Movimiento Moderno en Espa-

ña⁴, y otra, por su valor histórico-político⁵. Sin embargo, el continente aparece vacío de contenidos, sin las obras de arte que le dieron su razón de ser y su carga combativa. Entre estas ausencias, «La Montserrat» de J. González, «La Fuente de Mercurio» de Calder, «El Pueblo Español tiene un camino que conduce a una estrella» de Alberto, «El payés catalán en revuelta» de Miró; todo ello debido a la falta de previsión y presupuesto, a excepción de la obra de Miró que se encuentra en paradero desconocido. Una solución posible podría haber sido el recurso a las copias, siendo un ejemplo de reproductibilidad de obras de arte con un fin justificado, llamémosle didáctico. Lógicamente, la gran ausencia y más sentida fue la del «Guernica», ya que hubo intentos por traer la obra al reinaugurado pabellón durante los días previos a su traslado al Reina Sofía⁶, intentos desoídos por el Ministerio de Cultura, pienso que por las conocidas razones de seguridad y conservación de la obra, y a su vez, por no cargar más las tintas sobre el ya polémico traslado. Aún así, se ha conseguido una presencia simbólica de la obra, al pintar el muro donde ésta estuvo colgada en color gris, y estampar la firma de Picasso en el ángulo inferior derecho (fig. 3). De este modo, se ha rendido homenaje al mural que estuvo tan estrechamente ligado a la imagen del pabellón.

LOS VIAJES DEL «GUERNICA». LA INSTALACION EN EL MOMA

Clausurada la exposición del 37, Picasso pide que se le deje el cuadro «en depósito» hasta que acabase la guerra y se restableciera la República, a pesar de la simbólica suma que el pintor acepta del gobierno republicano (150.000 francos), lo que venía a representar la adquisición del mural por parte del estado español.

Sin embargo, el desenlace de la contienda bélica a favor de las tropas del general Franco determinó que el cuadro no viniese a España «hasta que las libertades públicas» fueron restablecidas.

⁴ Se trata de un ejercicio arquitectónico de un gran virtuosismo técnico, realizado por los arquitectos M. Espinet, A. Ubach y J.M. Hernández, utilizando los más sofisticados procedimientos tecnológicos y en un espíritu de respeto absoluto hacia los materiales y métodos constructivos originales.

Como precedente de esta reconstrucción, recordar la del Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, obra de Mies van der Rohe, éste en su emplazamiento original.

⁵ En palabras del Conde de Sert, «La reconstrucción del pabellón de la República ha sido viable gracias a más de quince años de estabilidad democrática, bajo la Monarquía de todos». SERT, F., «Los Reyes en el Pabellón de la República», en *El Mundo*, 20 de julio de 1992.

⁶ Recordar que el mismo día 19 se mostró el «Guernica» por última vez en el Casón.

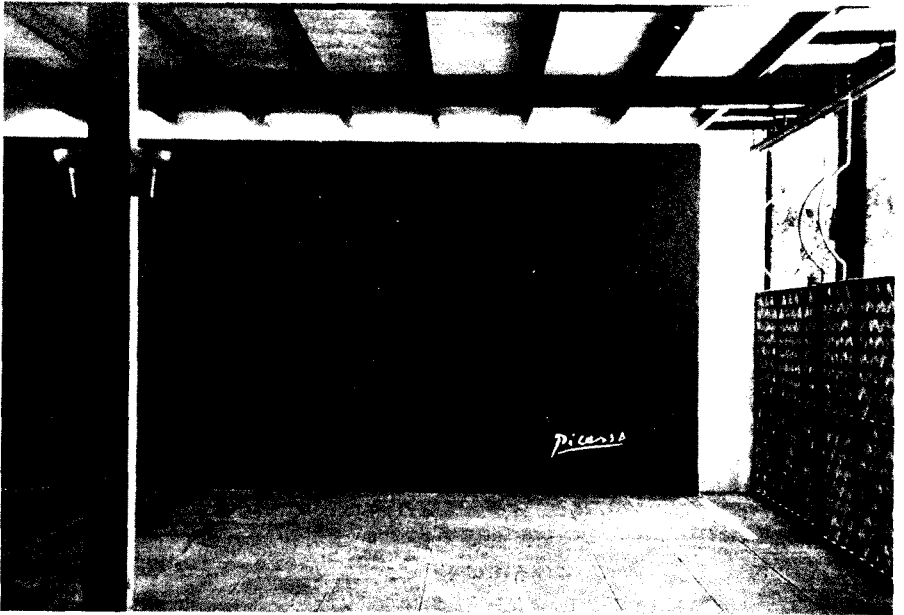


Fig. 3. Reconstrucción del pabellón del 37. Detalle interior.

A partir de ahora el «Guernica» comienza una serie de viajes como instrumento de combate político, convirtiéndose en un símbolo político por encima de sus cualidades estilísticas o pictóricas, asociándose a ideas anti-fascistas y anti-bélicas.

En todo este proceso Picasso influirá de una manera decisiva, con sus declaraciones, tomas de postura y determinaciones sobre la ubicación de su cuadro en el futuro.

Estos desplazamientos los va a pagar la obra a muy alto precio: el de su propia integridad física ya que cada uno de estos viajes requiere un continuo enrollar y desenrollar el lienzo, de trama frágil y pinturas poco flexibles, unido a los factores climáticos tan diversos. Todo ello condicionará las medidas y parámetros medioambientales que deban adoptarse en el futuro.

En abril de 1939 Picasso había escrito al Museo de Arte Moderno de New York con la intención de depositar en él el «Guernica» y el conjunto de los 63 bocetos preparatorios y postscriptum (inseparables de la obra principal), sin olvidar fijar las condiciones de su devolución a su destinatario, el pueblo español. El «Guernica» encuentra su ubicación definitiva

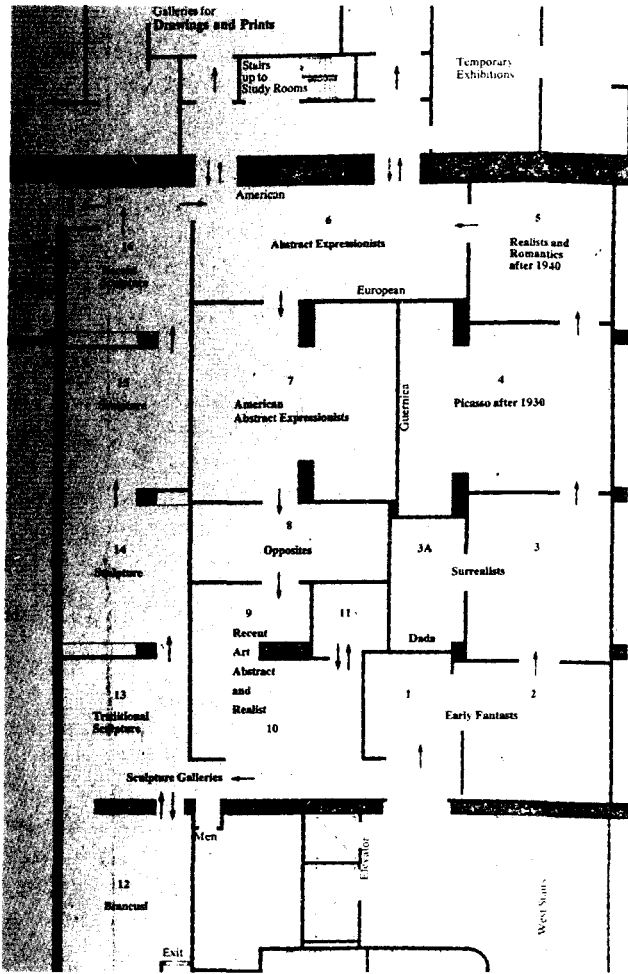


Fig. 4. Museo de Arte Moderno de New York: Plano de la 3.^a planta.

en el MOMA en 1956, en una espaciosa galería de la tercera planta (anteriormente tuvo otros emplazamientos dentro de este museo).

El MOMA es, desde el punto de vista tipológico, un ejemplo perfecto de museo del Movimiento Moderno, donde triunfa una concepción del espacio neutro, flexible, etc. Como se aprecia en el plano (fig. 4), la planta ha quedado subdividida por paneles en función del programa museológico.



Fig. 5. El «Guernica» en el M.O.M.A.

gico. Éste, se concreta en un discurso narrativo lineal y cronológico de la historia del arte contemporáneo, muy afín a los principios pedagógicos de la museología americana. Dentro de este marco, en la sala 4, el «Guernica» queda contextualizado como una pintura especial de la producción picassiana, marcando una valoración artística de la obra. Pero, si bien la obra es una más, siguiendo el recorrido artístico, no se ha olvidado su «mise en valeur» mediante una acotación del espacio y una especial presentación, «con sólo “Les Demoiselles d’Avignon” y “Mujer ante un espejo” en las paredes laterales, especialmente iluminado en la semioscuridad, parecía como una pieza votiva de una capilla para la meditación»⁷ (fig. 5). La intención de dotar al cuadro de un dispositivo museográfico que refuerce su condición aurática parece clara aun tratándose el MOMA de uno de los paradigmas de la desacralización del arte y del espacio museístico. En él, el «Guernica» fue expuesto sin ninguna protección externa (como sí se hará en España) sobre un muro blanco, es-

⁷ HERSCHELL, B. Chipp, «Picasso's Guernica». California University Press, 1988, pág. 168.

pacio neutro con el que no entra en colisión y que le concede todo el protagonismo a la pintura.

Durante su permanencia en el museo neoyorquino, el cuadro fue objeto de un cuidado intensivo; sus condiciones de conservación fueron una preocupación constante para los responsables de esta institución.

Todo este interés demostrado en su presentación pública, en su conservación, se debe a que era el cuadro más famoso del museo, un foco de atracción de visitantes y por tanto, principal fuente de ingresos durante los 42 años de su exhibición exclusiva, llegándose a identificar MOMA-Guernica en múltiples ocasiones.

Por último, una breve mención a Mies van der Rohe, cuya obra es crucial en la historia de la arquitectura museística. Llama la atención que, entre los dibujos de las salas de exposición de su proyecto «Museo para una pequeña población» de 1942, aparece representado el Guernica, junto con otras obras escultóricas, repartidos por un espacio fluido, sin ningún tipo de compartimentación y presumiblemente de cerramiento acristalado, de ahí que el mural se instale directamente sobre el suelo.

ESPAÑA: UN MUSEO PARA EL «GUERNICA»

La «traída» del «Guernica» (y no regreso o vuelta) a España, tras unas largas y arduas negociaciones enfocadas como una auténtica cuestión de Estado, supuso desde una óptica política la utilización de la obra como baluarte de la democracia española, símbolo de la convivencia en Paz, el regreso del «último exiliado». Y, desde una óptica cultural, la recuperación de la vanguardia artística española y una obra maestra de la pintura del siglo xx, creada por uno de nuestros más geniales artistas.

Antecedentes de la recuperación tuvieron lugar en época franquista, en 1968, por iniciativa del entonces director general de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid. En la mente de éste, así como en la de González Robles, director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, se contemplaba la posibilidad de su instalación en el proyectado MEAC de la Ciudad Universitaria. Se pensó incluso en construir junto al museo un pabellón exclusivo para la obra picassiana, con un carácter conmemorativo. Pero Picasso no accedió, alegando las ya conocidas razones políticas.

Cuando bastantes años más tarde se firmó el acuerdo de devolución al gobierno español, salvados todos los escollos que supuso la situación jurídica del cuadro, (frente a los responsables del MOMA y los que crearon los herederos del pintor), brotará una fuerte polémica en otro terreno: el lugar de ubicación.

Fue entonces, a finales de la década de los 70, una vez que la llegada del cuadro era ya un hecho factible, y a pesar de que se conocía que por voluntad de Picasso la obra se instalaría en el Prado, cuando estalla una verdadera «guerra de las ciudades pretendientes», con claros tintes autonomistas que coinciden con un momento de afirmación del proceso autonómico y descentralización cultural a éste asociada. Por consiguiente, el emplazamiento del cuadro adquiriría así una dimensión política que venía a sumarse a la que ya poseía de por sí el cuadro.

Las solicitudes procedían de las siguientes ciudades: Málaga, ciudad natal de Picasso, que lo reclamaba para su Museo de Bellas Artes; Barcelona, por razones sentimentales derivadas de la amistad de Picasso con esta ciudad, lugar donde vivió, creó y dejó parte de su obra, junto al mérito de haber instituido un museo monográfico sobre el pintor (donde se pensaba colgar el cuadro), sin olvidar el ingrediente ideológico (posturas adoptadas por Cataluña durante la Guerra Civil). Sin embargo, la reivindicación más intensa y con mayor repercusión para el tema que nos ocupa fue la vasca, centrada en la ciudad de Guernica.

Al morir Picasso, el alcalde de Guernica había planteado la cuestión, en una entrevista concedida al *New York Times*, en la que manifestaba el deseo de que el «Guernica» se llevase a esta ciudad, reivindicándolo como parte de su historia y como medio para focalizar la atención mundial en la villa de Guernica. Posteriormente, en 1977, con motivo del cuarenta aniversario del bombardeo de la ciudad, se construyó en ella una réplica a tamaño natural de la obra, a modo de memorial a las víctimas del 37. En este mismo año se hizo una petición formal a Jacqueline Picasso, no obteniendo contestación.

La definitiva instalación del «Guernica» en Madrid traería consigo una oleada de protestas y manifestaciones en el País Vasco, enarbolando el lema «Nosotros pusimos los muertos y ellos disfrutaban el cuadro», considerándose un auténtico «raptó cultural del gobierno central»⁸.

⁸ Véase declaraciones a EFE de J.A. Aspuru, secretario de Euskadi Buru Batzar en *El País*, 1 de septiembre de 1981; «En la llegada del Guernica a España», de *El País*, 11 de septiembre de 1981; TUSELL, J., «Guernica comes to the Prado» en HERSCHELL, B. Chipp, *op. cit.*, pág. 180.

Al margen de las implicaciones políticas del tema, la propuesta vasca tuvo tanta fuerza que fue capaz de generar una serie de proyectos de museo para el «Guernica» que, aunque no pasarían del papel, deben ser tenidos en cuenta por la alta calidad de algunos de ellos, ejemplos de una reflexión profunda a nivel arquitectónico y museológico.

En el terreno de la museología se debate frecuentemente sobre el problema de la definición del programa museológico en función del proyecto arquitectónico. Las dificultades que aparecen, concretamente en el apartado de museos de arte contemporáneo, estriban en esa falta de definición o de conocimiento del contenido que el contenedor va a albergar. Es éste, por tanto, un caso privilegiado en la arquitectura museística: un museo para el «Guernica» y sus bocetos.

A lo largo del año 1980, las Juntas Generales y la Diputación de Vizcaya deciden la organización de un concurso, en principio nacional, con el objeto de construir un museo en Guernica para el célebre cuadro. En vista de las escasas probabilidades de que el proyecto se materializase, el concurso no se acoge con demasiado entusiasmo por parte de los arquitectos españoles. De ahí que se piense en una solución más participativa: se invitaría a colaborar a diversos arquitectos extranjeros. El concurso se internacionaliza. El concurso y el fallo del jurado estuvieron rodeados por la polémica, girando buena dosis de ésta en torno a los gustos estilísticos de los componentes del jurado, definidos por André Barey como del «modernismo más retrógado»⁹. El jurado estaba compuesto por Oriol Bohigas, Peña Ganchequi, Chillida, Julio Caro Baroja, Ludovico Quaroni, Vittorio de Feo. Entre los cincuenta y nueve participantes se encontraban arquitectos de la talla de Mario Botta, Stanley Tigermann, J.I. Linazasoro, M. Garay, M. Iñiguez, P. Angeletti, A. Ustarroz, P. Sartogo, entre otros.

Aunque se trataba de un concurso sin carácter vinculante los miembros del jurado y concursantes manifestaron su deseo de que el cuadro se exhibiera en esta ciudad.

Previamente al comentario de algunos de estos proyectos, debe considerarse el lugar de emplazamiento, ya que el edificio museístico se inscribe dentro de un proyecto de intervención en el casco histórico de la ciudad: la plaza de la Unión (fig. 6), creada con ocasión de la unión entre Guernica y Lumo en 1889. El objeto del concurso, aspiraba, por un lado, a edificar, próximo a esta plaza, un museo para el Guernica, y, de otro

⁹ BAREY, A. «Guernica 1937-1981», en *Archives d'architecture moderne*, n.º 22, mayo 1982, pág. 7.



Fig. 6. La Plaza de la Unión y sus alrededores.

lado, se trataba de hacer propuestas para el embellecimiento de la plaza. Este ámbito representa la zona más importante desde un punto de vista simbólico y también arquitectónico, pues en torno a este espacio se hallan los edificios más representativos: los edificios escolares que conforma la plaza, exponentes del clasicismo decimonónico, con el pórtico que rodea a la misma y que guarda una unidad estilística con los citados edificios; junto a la plaza, la iglesia de Santa María, la Casa de Juntas, con el viejo roble en su templete en el que se produce una asimilación entre libertades públicas forales y lenguaje clasicista. En suma, todo un ámbito con una fuerte carga simbólica, consagrado por las tradiciones históricas y religiosas del pueblo vasco, carga simbólica que hubiera sido reforzada con la presencia del mural de Picasso.

Por consiguiente, nos encontramos con unos proyectos de museo que se plantean el problema contextual de la ciudad, que presentan una sensibilidad hacia el entorno urbano de la villa y hacia esas arquitecturas del pasado a las que he hecho referencia. Algunos de estos proyectos han sido alabados por la crítica como exponentes de las corrientes renovadoras de la arquitectura y otros merecen una mención especial por la originalidad de su concepción.

El primer premio (decisión bastante criticada) fue concedido al proyecto de Antón Pagola y Montserrat Fabré, arquitectos de la primera promoción de la escuela de San Sebastián. Este proyecto situaba el edificio en uno de los lados de la plaza, el que se abre a la calle Señorío de Vizcaya, donde, debido al desnivel del terreno, se organiza una especie de plataforma basamental formada por distintos niveles ajardinados. Se concibe, como el resto de los ejemplos, como un museo monográfico, dedicado a la obra picassiana, ya que junto al «Guernica» y sus bocetos, se exhibiría obra dedicada a la misma temática.

El lienzo sería albergado en una gran sala principal de doble altura, con iluminación cenital procedente de una cubierta acristalada, sin olvidar el control de las condiciones medioambientales a través de un doble techo difusor de alabastro. El mural se incrustaba en un muro con un cristal protector por motivos de seguridad.

El proyecto de Miguel Garay, opta por la integración del museo en la plaza (fig. 7 y 8), configurada ésta en forma de U, con una estructura abierta formada por los edificios escolares, paralelos a ambos lados, y cerrada al fondo con el edificio del museo. El museo se organiza en tres niveles, distribuidos en el interior del siguiente modo: en el nivel inferior se percibe en planta el eje axial de entrada que da paso a un vestíbulo en cuyo fondo se abre un ábside donde se coloca un busto de Picasso. Este vestíbulo distribuye una pequeña sala de conferencias, un local de venta de publicaciones y dos escaleras simétricas, a ambos lados, que dan acceso al nivel superior. En el primer piso están las salas de exposición: en el centro de la galería se ubica la sala del «Guernica», protegido con un cristal de seguridad. Un ático porticado remata el conjunto (fig. 9).

La composición exterior destaca por su claridad formal, a su vez, organizada en tres niveles; una zona porticada adintelada en el nivel inferior, huecos adintelados en el superior, y el ático retranqueado, de nuevo retoma el tema del pórtico. Se ha seguido un espíritu de respeto hacia el estilo de las construcciones existentes, logrando así un todo unitario y coherente. Frente al principio de contraste, nos situamos ante una aproximación analógica, que aspira a un diálogo armónico, aunque sin caer en el mimetismo, con las formas del pasado. Es de esta forma como, dentro de la utilización de un lenguaje racionalista y sencillo, percibimos una referencia formal, figurativa pasado, como puede observarse en el empleo de una ventana termal sobre el vano de entrada, junto con la presencia de elementos ornamentales historicistas (relieves, medallones) de raíz clásica, posiblemente para llamar la atención sobre la zona en cuyo interior se halla el lienzo (fig. 10).

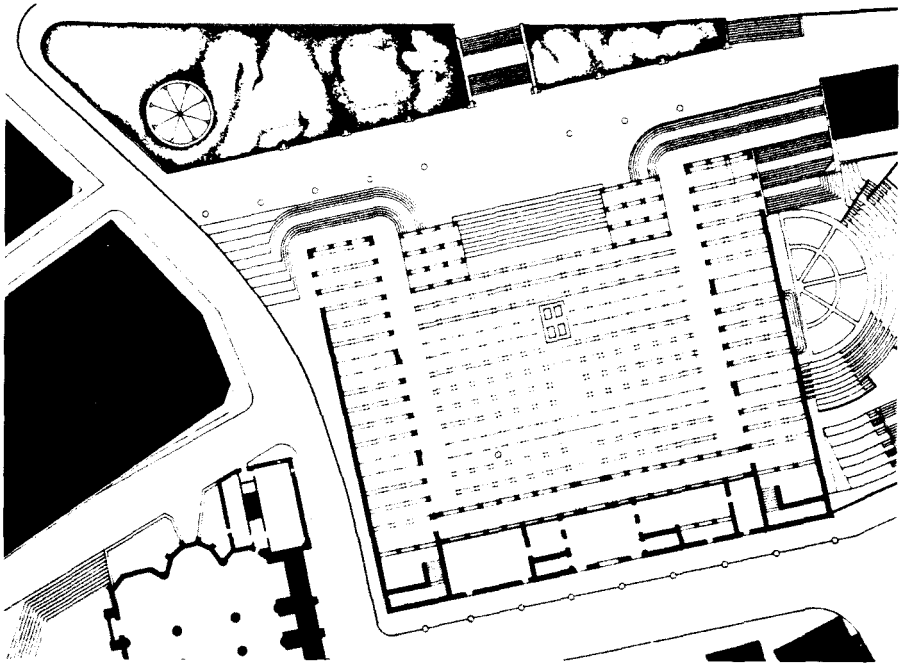


Fig. 7. Proyecto de Miguel Garay. Plano de la planta baja al nivel de la plaza.

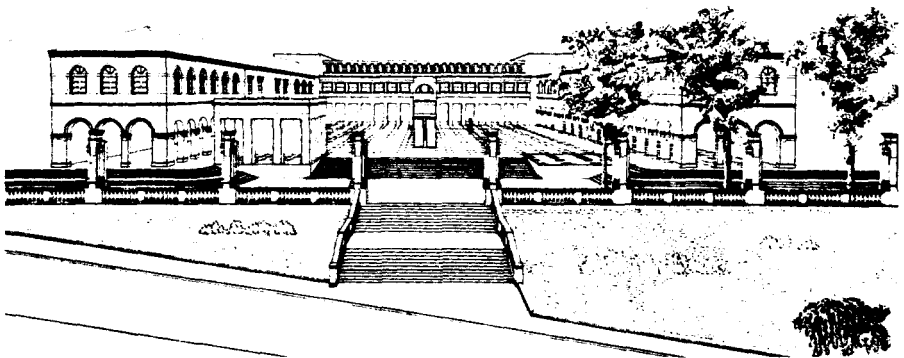


Fig. 8. Proyecto de M. Garay. Perspectiva de la plaza de la Unión hacia la iglesia de Santa María.

GUERNIKA

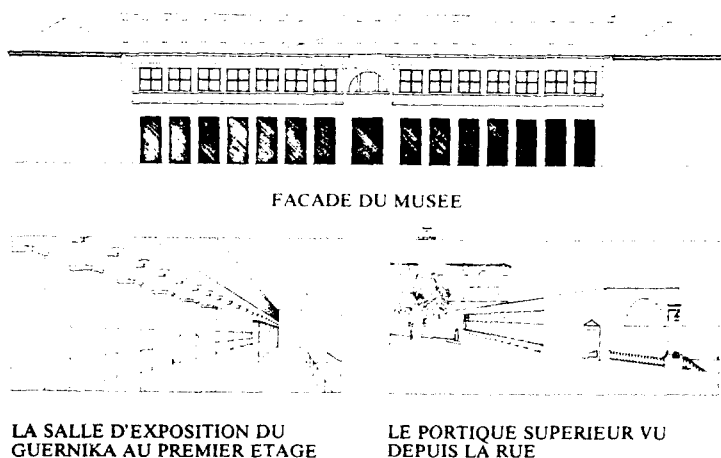


Fig. 9. Proyecto de M. Garay.

En el proyecto de Manuel Iníiguez y Alberto Ustarroz, existe un deseo de crear un ámbito urbanístico de un alto valor simbólico por medio de la reunión de una serie de volúmenes arquitectónicos representativos para la ciudad y el pueblo vasco en general.

El proyecto tiene interés tipológico, con claras referencias a las tipologías de la arquitectura religiosa, a través de una planta cruciforme, con un programa expositivo en tres de sus brazos o áreas y un cuarto destinado a vestíbulo (fig. 11). Este último se divide en tres tramos por medio de columnas: los laterales se dedican, uno a la venta de publicaciones, control y guardarropa, y el otro contiene la escalera de acceso a las áreas privadas y servicios. La perspectiva desde el vestíbulo es interrumpida por un pequeño «templo» dedicado a las Artes, a modo de pantalla delante de la visión axial del «Guernica» (fig. 12). Las salas laterales (que forman el «crucero») se iluminan lateralmente por veintidós ventanas altas y están dedicadas a museo histórico consagrado al bombardeo y en otra, exposiciones temporales, reuniones, etc.

Por último, el espacio más relevante y de mayores dimensiones, es la sala de exposición del «Guernica», concebida como un santuario central, rodeado por una especie de deambulatorio donde se exhiben los bocetos



Fig. 10. Proyecto de M. Garay. Vista exterior del museo en su intersección con uno de los edificios escolares.

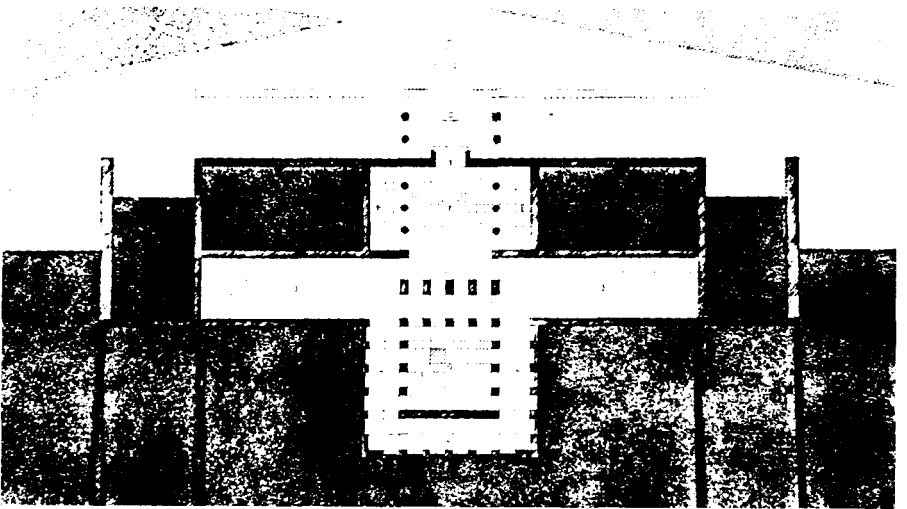


Fig. 11. Proyecto de M. Iniguez y A. Ustarroz. Planta.

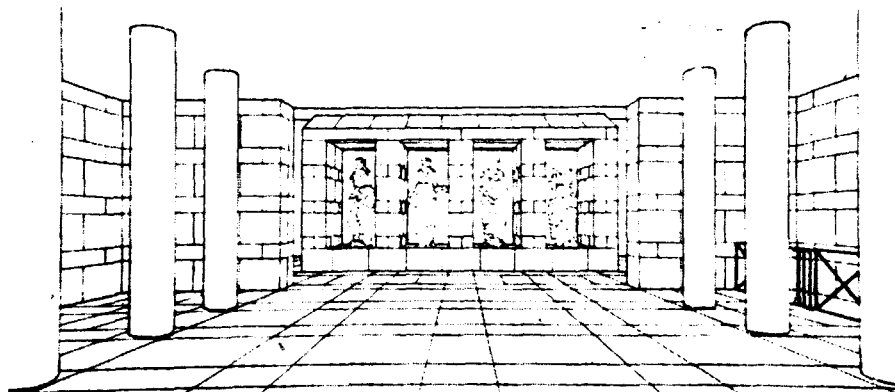


Fig. 12. Proyecto de Iñiguez y Ustarroz. El «Templo» dedicado a las artes visto desde el vestíbulo.

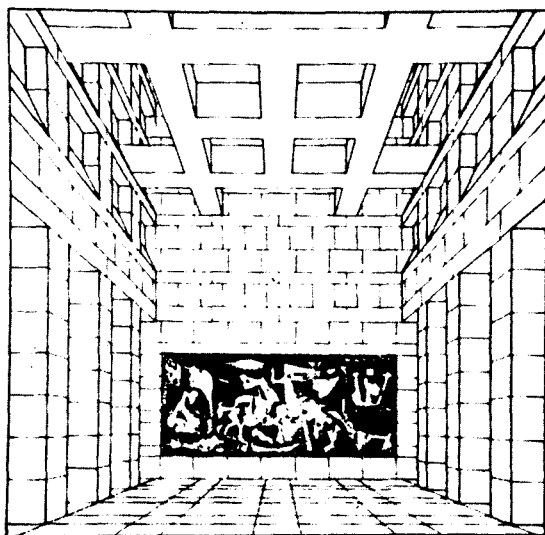


Fig. 13. Proyecto de Iñiguez y Ustarroz. La sala «Guernica».

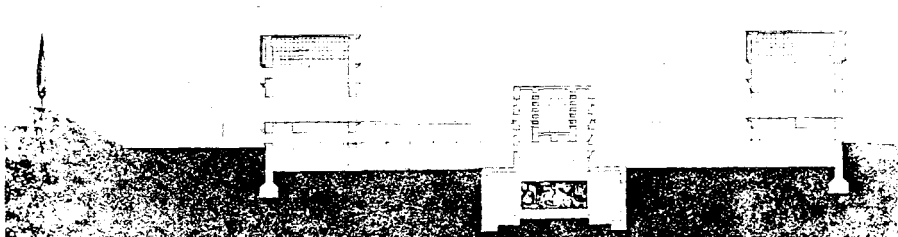


Fig. 14. Proyecto de Iñiguez y Ustarroz. Sección transversal que muestra el sistema de iluminación.

preparatorios y postscriptum (fig. 13). Es notable el grado de resemantización que adquiere el espacio, las connotaciones sacralizantes procedentes de referencias formales, que subrayan el carácter aurático de la obra. Ésta ocupa un espacio cúbico de 8,25 m de lado, cerrado en tres de sus lados por pilastras cuadradas. Se emplea un sistema de iluminación natural cenital, de gran originalidad, ya que la luz procede de cuarenta y ocho ventanas (con cristales de alabastro para el control lumínico) situadas en la parte superior del cubo, que forman un anillo de luz, a partir del cual, queda como suspendido, el memorial a las víctimas del bombardeo (que se proyecta en el exterior) (fig. 14). Los bocetos, agrupados temáticamente en nichos, se protegen totalmente de la luz natural por cuestiones de conservación.

El exterior del edificio adopta un lenguaje racionalista, marcando sus volúmenes netos y rotundos. El museo actúa a modo de basamento del espacio de la plaza (fig. 15), desplegando un sistema de rampas y escaleras que dan acceso al nivel de ésta, con un decidido carácter monumental, igual que la puerta de entrada precedida por cuatro columnas de mármol. Es precisamente el uso de materiales nobles (piedra de Arbina, mármol blanco, bronce) tanto en interiores como exteriores, lo que contribuye a dotar al edificio de un rango monumental y representativo, al tiempo que, mediante el uso de estos materiales, se produce la analogía con los edificios preexistentes: por ejemplo, la piedra de Arbina utilizada al exterior del museo coincide con la de la Casa de Juntas. Prosiguiendo el recorrido exterior, desde los rellanos de las escaleras laterales, se accede a una terraza intermedia, concebida como un jardín de seis robles y rodeada de un pórtico (de nuevo referencias formales y simbólicas al entorno). En el centro de este espacio y sobre el vestíbulo del museo, se encuentra una maqueta en piedra de la Guernica medieval, que alude al poder legitimador de la historia sobre el presente, en un gesto por afirmar las tradiciones, la historia, la identidad del pueblo vasco. Y por último, el

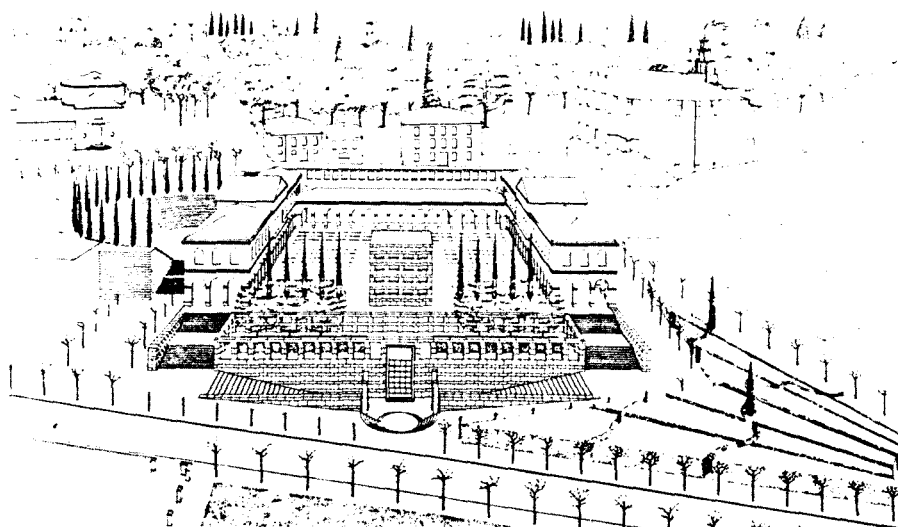


Fig. 15. Proyecto de Iñiguez y Ustarroz. Vista del conjunto: a la izquierda, la pequeña acrópolis de Guernica con la Casa de Juntas, el templete con el roble etc., A la derecha, los antiguos cuarteles reconstruidos y la iglesia medieval de Sta. María. En el centro, el proyecto de museo (en primer término) y reforma de la Plaza de la Unión, con el proyecto de memorial a las víctimas del bombardeo.

memorial o monumento conmemorativo a las víctimas del bombardeo, que se eleva en toda su rotundidad cúbica por encima de la sala del «Guernica» como un «martirium» paleocristiano que colmata todo el proceso conceptual aludido.

El proyecto de Alberto Campo Baeza continúa la tónica de intervención en el tejido urbano, si cabe con mayor intensidad en este caso. Su compleja y elaborada dimensión arquitectónica y urbanística quizá vengan motivadas por el carácter teórico del propio proyecto, que lo sitúa en un plano más ideal que real.

Con la intervención a nivel urbanístico se pretende «dar a la ciudad una solución arquitectónica que vaya más allá de la creación de una pieza edilicia, estuche solitario para la obra picassiana, ofreciendo la posibilidad de rehacer un trozo de dicha ciudad, un trozo de su tejido, hoy deshilachado, que intentamos recomponer»¹⁰ (fig. 16).

¹⁰ CAMPO BAEZA, Alberto, «Concurso para la ubicación del Guernica», en *El Croquis*, n.º 3, octubre, 1982, págs. 52-56.

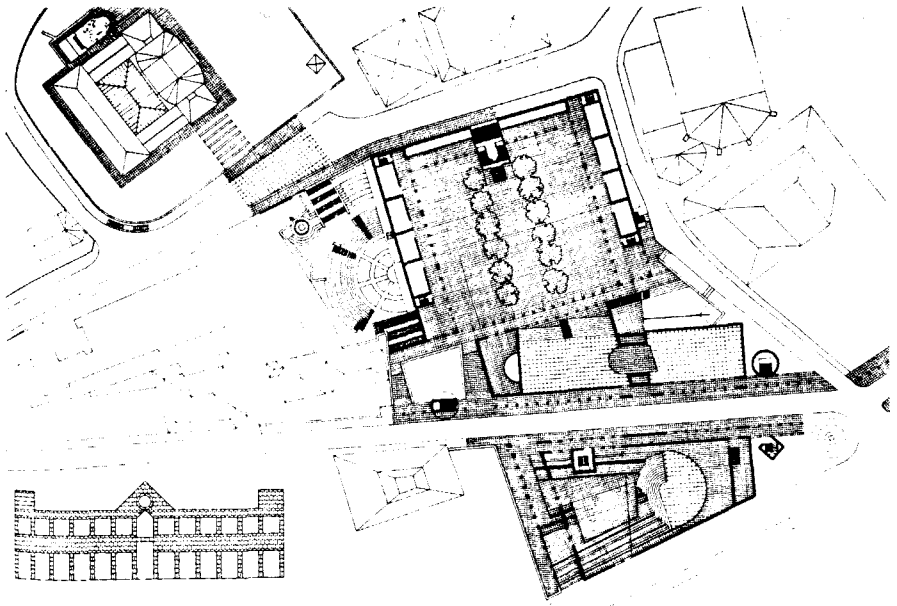


Fig. 16. Proyecto de A. Campo. Proyecto de museo y remodelación de la Plaza de la Unión.

Alberto Campo concibe un proyecto cargado de ideas y formas evocadoras para el pueblo vasco, en un intento por contextualizar el edificio, de imbricarlo con el lugar, en un juego arquitectónico-conceptual, tipológicamente laberíntico y así «crear un luminoso recinto para el “Guernica” en un espacio singular, sonido de pelotaris en acción y situar el cuadro en el frontis del frontón cubierto que con el otro frontón descubierto se convierten en escenario evocador del quehacer del Pueblo Vasco»¹¹ (fig. 17). Componer un espacio no sólo para el arte, sino también para el ocio, un espacio multifuncional que de cabida a la danza, a la música, al deporte, convirtiendo la Plaza de la Unión en lugar de encuentro, de conversación, de «chiqueteo». A su vez, que el museo sea algo abierto y dinámico, donde el pueblo pueda desarrollar sus actividades tradicionales en torno a sus símbolos más queridos, suavizando ese encuentro reverencial entre obra y público.

¹¹ *Ibidem.*

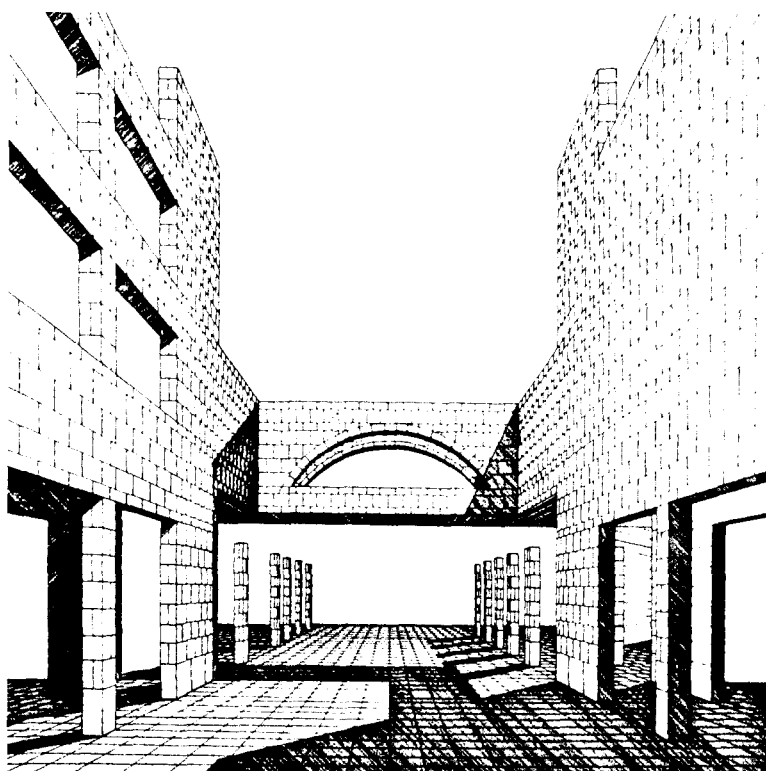


Fig. 17. Proyecto de A. Campo. Vista exterior museo.

Proyecto de Mario Botta. Una vez más es un proyecto con un gran interés tipológico, al tiempo que simbólico. En palabras del arquitecto: «Diseñar un espacio para el Guernica es un acto de alegría, un momento de fe, una ocasión para el recogimiento...; con el objetivo de crear un espacio de reflexión, de silencio...»¹².

Tipológicamente, se ha optado por una forma geométrica, el círculo, cuyo empleo es frecuente en la arquitectura de Botta, presentándolo a veces con todo su simbolismo y su magia¹³, otras veces, combinándolo

¹² Reproducido por NICOLIN, P. y CHASLIN, F. «Mario Botta: construcciones y proyectos 1961-1982». Barcelona 1984, pág. 98.

¹³ El origen de la forma circular como tipología arquitectónica es remoto, desde los tolos y túmulos prehistóricos, ligado a funciones religioso-funerarias, mágicas a veces, pasando por el triunfo de la planta circular centralizada en la arquitectura romana, uniéndose a las anteriores funciones la conmemorativo-heroica a través de los «heroa», antecedentes paganos de los «mar-

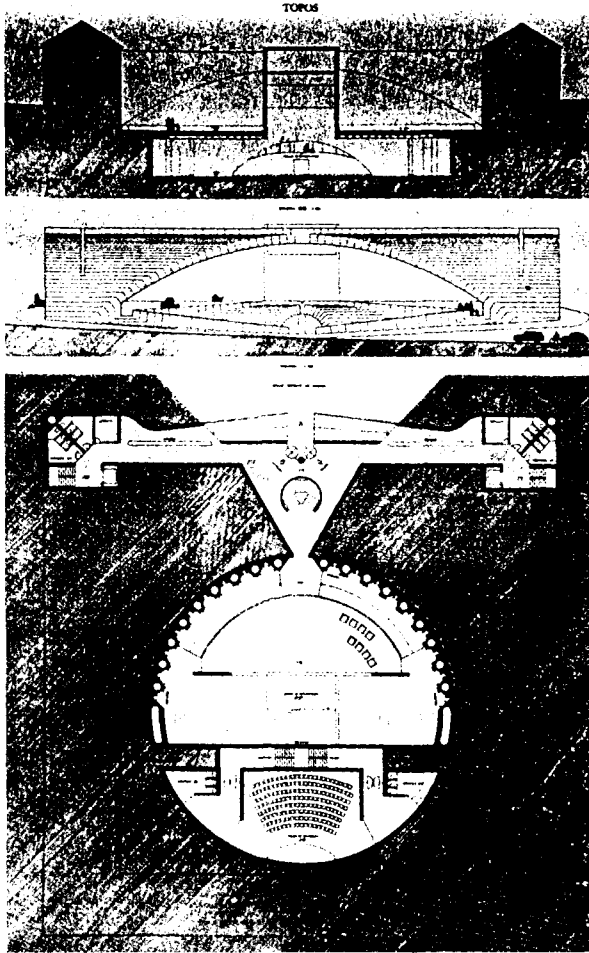


Fig. 18. Proyecto de M. Bottà. Planta. Alzado exterior y sección.

con otros elementos geométricos. Este ejercicio figurativo, con citas más o menos literales a la arquitectura del pasado, lo encontramos en proyectos como el realizado para el segundo Centro Artesanal de Balerna (no construido), en la Biblioteca del Convento de los Capuchinos de Lugano, y en el proyecto que nos ocupa, en versión hipogea.

A partir de esta idea, Bottà propone un espacio central enterrado entre los dos edificios neoclásicos (fig. 18), aproximándose consciente o in-

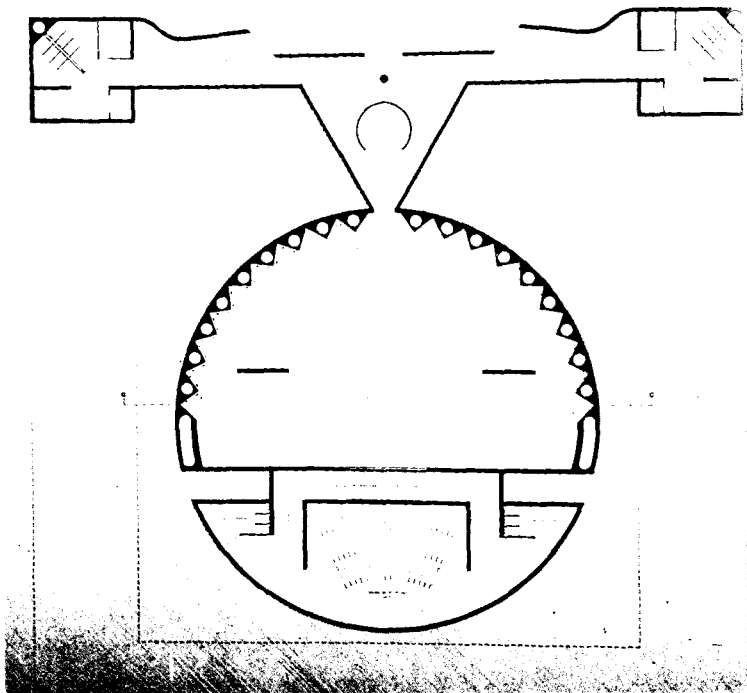


Fig. 19. Proyecto de M. Botta. Detalle planta.

conscientemente al recuerdo del túmulo prehistórico, un enterramiento cubierto por un montículo de tierra y asociado simbólicamente a la vida y a la muerte, a modo de lazo directo entre la muerte y la resurrección.

La distribución de las obras en el interior del recinto se haría del siguiente modo (fig. 19): el «Guernica» sobre la pared de fondo, punto focal de la composición; los bocetos, como divinidades menores que guardan una relación jerárquica, se disponían rodeando a la obra principal, col-

tria» paleocristianos. En Roma el paradigma de tipología circular centralizada será el Panteón, que tendrá una gran repercusión en la arquitectura posterior. Así, en los siglos XVIII y XIX, cuando aparecen los prototipos museísticos, vinculados conceptualmente a la idea de «templo» de las artes, se recuperará la «idea de Panteón» por medio de la rotonda, que se combina con otras tipologías en los ejercicios de composición museística. La rotonda tendrá como función la distribución espacial (vestíbulo) o el «display» de obras importantes.

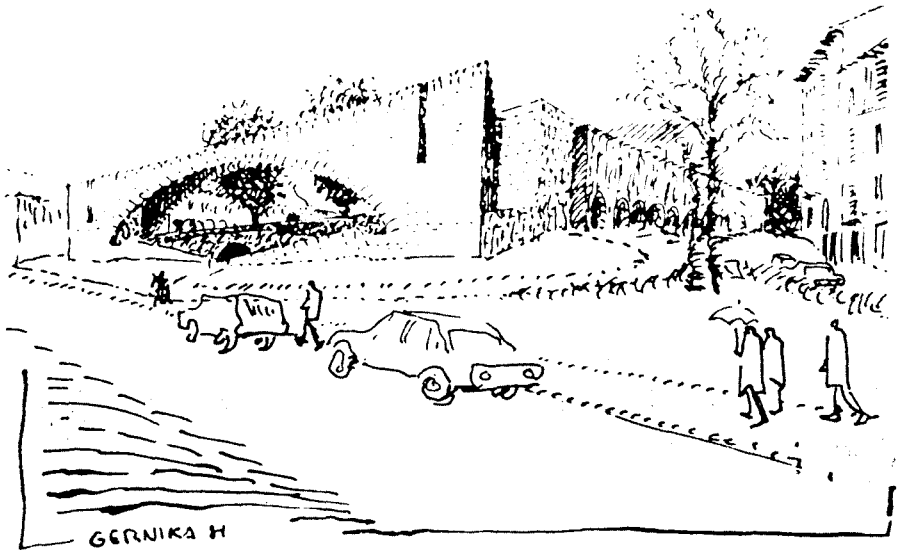


Fig. 20. Proyecto de M. Botta. Dibujo exterior museo.

gados de la pared segmentada del perímetro. Junto a esta posible lectura, que encierra unas connotaciones sacralizadoras, existe una razón pedagógica real en esta presentación de las obras: contemplar globalmente, de un sólo golpe de vista, todo el proceso creativo de la obra.

Un elemento de importancia capital en la obra de Botta es la luz, que es empleada como elemento generador del espacio y la composición arquitectónica. Aquí, la concepción espacial se basa en una única fuente de luz que converge sobre el lienzo, desde lo alto, analizando los efectos que esta luz natural indirecta produce sobre el muro y experimentando con la luz cenital para conseguir un efecto dramático, impactante. Se trata de recurrir a los efectos escenográficos que la luz puede aportar al conjunto.

El resultado es una forma generada por el contenido, la geometría y la luz, que remite a la idea de templo, de recinto sagrado, pues como el mismo Botta indicaba en una ocasión, «podría interpretarse el museo como un espacio que testimonia y busca una nueva religiosidad, que promueve y enriquece aquellos valores espirituales que tan fuertemente necesitamos»¹⁴.

¹⁴ «The San Francisco Museum of Modern Art» en *Architectural Design/New Museums*, n.º 61, 1991, pág. 74.

Si la lógica estructural, la problemática compositiva es importante en la obra de Botta, aún más lo son las relaciones espaciales que ésta establece con el entorno físico, con el fin de establecer un diálogo con el contexto urbano que la rodea. De este modo, el edificio se proyecta al exterior como un pequeño espacio público (fig. 20), con paredes en tres de sus lados, siguiendo la idea de un claustro, y en el cuarto desarrolla de nuevo un elemento figurativo-simbólico: un arco semicircular como una abstracción de un arco triunfal romano, que afirma la naturaleza del museo como monumento conmemorativo. A través de este arco-puente el edificio queda conectado con la ciudad, a la vez que se resuelve el problema de armonizar con la escala urbana de los edificios circundantes por medio de este claustro, a medio camino entre la plaza pública y santuario ajardinado amurallado.

* * *

Madrid, sede elegida y definitiva para la ubicación de la obra, en un momento de las largas negociaciones, se pensó en el edificio principal del Museo del Prado para colgar el «Guernica», por las ya comentadas razones ligadas a la voluntad de Picasso. El Prado, que renovaba sus instalaciones de climatización, preparaba una sala para el cuadro, visitada por Roland Dumas, abogado de Picasso, en 1979. Según la información que proporciona Fernández Quintanilla, se trataba de una sala contigua a la sala de Velázquez.

Otra propuesta, rechazada por descabellada desde el primer momento, se produjo cuando la llegada del cuadro era inminente, a petición del diputado Ramón Tamames. Consistía en exhibir el cuadro en la plaza central del complejo urbanístico AZCA bautizada con el nombre de Pablo Picasso.

Aunque puede parecer sorprendente, ya instalado el lienzo en el Casón del Buen Retiro, se iba a elaborar un nuevo proyecto de museo monográfico, esta vez en Madrid. Con el título «Museo para el Guernica en el Parque del Oeste de Madrid», se le concedió un accésit en el concurso de proyectos de fin de carrera convocado por la revista *Panorámica* en marzo de 1983. Sus autores fueron F.J. Pérez Somarriba y R. Esparza, siendo tutor F.J. Sáenz de Oiza.

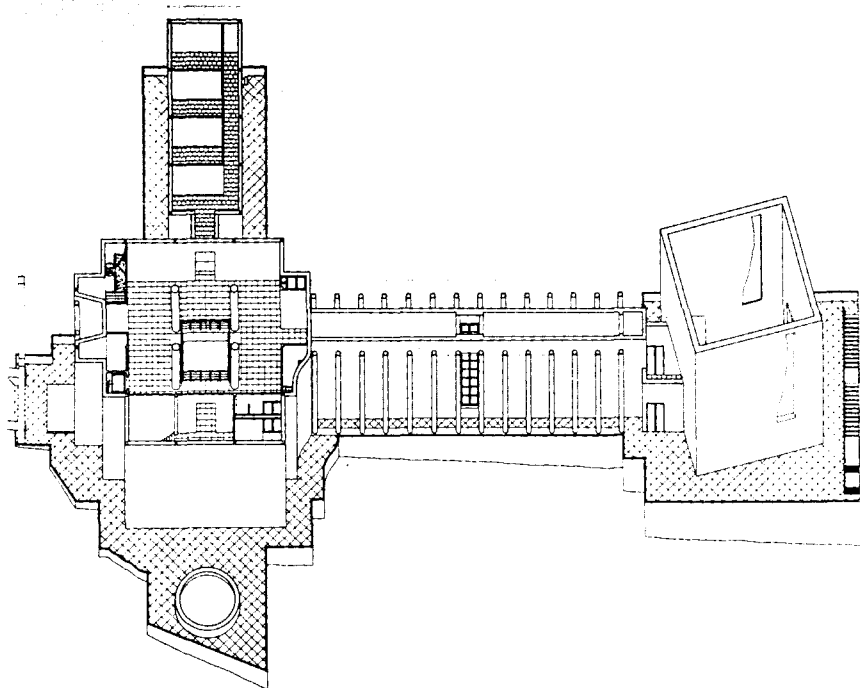


Fig. 21. Proyecto de museo para el Guernica en el Parque del Oeste de Madrid. Axonometría.

Desde el punto de vista tipológico, el edificio se compone de una serie de volúmenes geométricos yuxtapuestos (fig. 21), en los que, a través de un recorrido pautado y rígido, concebido como un proceso iniciático y contemplativo, se organiza el discurso expositivo con una intención marcadamente pedagógica. Comienza éste en un gran vestíbulo de entrada, a doble altura, cuya planta baja se destina a exposiciones temporales relacionadas con el tema «Guernica»; una zona de servicios varios; un semisótano como lugar de almacenaje; instalaciones de climatización, etc.; y un nivel alto para oficinas y administración. El vestíbulo da paso a una galería, también a doble altura, en la que se exhiben los bocetos del cuadro. Esta galería se entiende como una vía procesional cuya función es la preparación didáctica (conocer el proceso de elaboración del cuadro) y psicológica (hacer que el interés vaya «in crescendo» hasta recibir el impacto emocional de la obra al final del recorrido).

Por último, el ámbito más importante: el «cubo» del Guernica, que al margen de remitir al repertorio formal racionalista, se concreta como un recinto sacralizado a través de distintos recursos. No se trata aquí de un espacio aséptico, neutro, sino de un espacio resemantizado. La obra, dentro del cubo, se apoya en un muro sobre una base rocosa. A su vez, el cubo se «rompe» con dos grietas verticales por donde penetra la luz del sol, tamizada convenientemente con cristales traslúcidos y explotando al máximo el valor simbólico y compositivo de ésta.

A continuación reproduzco un fragmento de la «Memoria» del proyecto que contiene la idea básica al respecto: «El espacio del cubo está ahí, oscuro como la noche, sólo roto su silencio por el grito del cuadro... que destaca en el escenario con una perfecta iluminación natural y artificial».

Un proyecto nacido con la misma condición utópica, corresponde al arquitecto Álvaro Siza. Su «Galería para dos "picassos", en el parque del Oeste, queda englobada dentro de una serie de propuestas teóricas de intervención en Madrid, realizadas en el año 1992 por arquitectos extranjeros, con motivo de la capitalidad cultural».

Formando parte de una actuación de mayor escala, el Guernica se instalaría en una galería recta de suelo descendente y techo ascendente, de modo que se creara una falsa perspectiva. Después de un tramo con una fila de pilares centrales, existiría un muro transversal perforado, a través del cual se contemplaría el cuadro, situado sobre otro muro que podría rodearse para llegar hasta un mirador con vistas hacia la sierra madrileña.

Es necesario resaltar la fuerte carga poética que contienen todos estos proyectos comentados, y la voluntad de sus arquitectos por crear espacios escenográficos cuya finalidad sería enfatizar la obra al máximo.

EL «GUERNICA» EN LOS MUSEOS NACIONALES

La instalación en el Casón del Buen Retiro

La polémica antes descrita sobre la ubicación de la obra, como he dicho anteriormente, se resolvió a favor del Museo del Prado. La decisión de instalar el «Guernica» en el Casón del Buen Retiro parece ser que partió del por entonces Director General de Bellas Artes, Javier Tusell, una de las figuras clave del proceso de recuperación de la obra.

El edificio del Casón, en origen salón de baile del desaparecido Palacio del Buen Retiro, transformado en múltiples ocasiones para adaptarlo a distintos usos, pasó a formar parte en 1971 del Museo del Prado, al instalarse en él la Sección de Arte del Siglo XIX de este museo.

Dos van a ser los condicionantes básicos de toda instalación del «Guernica»: la seguridad y la conservación.

Estas dos exigencias aparecen citadas una y otra vez por todas las partes implicadas en las negociaciones, exigiéndose garantías para su más estricto cumplimiento al gobierno español.

La seguridad era un objetivo absolutamente necesario, ya que existía un fundado temor a que la obra, por su significación política, pudiera sufrir algún atentado o acto vandálico en España ¹⁵.

A ello se sumaba el estado material del lienzo, bastante precario, que exigía unas mínimas garantías museográficas para su exhibición pública.

El 18 de marzo de 1981 la Dirección General de Bellas Artes encargaba a los arquitectos José Luis Picardo y José María García de Paredes la redacción de un proyecto y posterior montaje de la exposición de obras de arte que se exhibiría en el Casón del Buen Retiro con motivo de la celebración del Centenario del nacimiento de Picasso (25 de octubre de 1981). Ello incluye las obras de acondicionamiento de la planta baja del Casón para la instalación del «Guernica» y sus bocetos preparatorios.

Como antes he mencionado, los principios rectores en la elaboración del proyecto, aparte lógicamente de la finalidad estética, serán la seguridad y la conservación de la obra.

En estas circunstancias, el elemento más importante del proyecto será la instalación del «Guernica» en la planta baja, concretamente en la gran Sala Lucas Jordán, denominada así por el techo decorado por este pintor en el siglo XVII, con el tema de la «Alegoría de la Orden del Toisón de Oro». La ubicación en esta sala fue decidida también por la Dirección General de Bellas Artes, realizando pruebas con una reproducción fotográfica del lienzo, a tamaño natural y comprobando que su mejor situación correspondía a la pared más próxima a la calle Alfonso XII, a eje con la composición de la gran pintura del techo. En este sentido, J. Tusell afirmaba que esta amplia galería rectangular permitía contemplar el cuadro con una mejor perspectiva que en el MOMA, como de hecho así fue.

¹⁵ Estos temores no eran infundados pues ya en el MOMA había sufrido un atentado con un spray por parte de un iraní. En España existía el antecedente de la destrucción de grabados picassianos en la exposición de la galería «Theo» por parte de un comando de extrema derecha.

La intervención arquitectónica-museográfica se materializó en el reemplazo de la elaborada ornamentación de los muros por paredes lisas blancas, buscando una mayor asepsia, aunque ésta fue relativa, debido a la presencia del techo, que provocaba un choque estilístico brutal entre las dos obras y desviaba en parte la atención de la obra picassiana.

Sin embargo, el objetivo esencial lo constituía solucionar el tema de la seguridad del mural. Al margen de que el salón fuera reforzado estructuralmente con muros acorazados, que en el sótano se albergara un cuarto de seguridad con todo el complejo sistema electrónico de detección de incendios, explosivos, circuitos de televisión, etc., extendiéndose estas medidas al vestíbulo (controles de personas y objetos) y salas laterales, con presencia en un principio de efectivos de la Guardia Civil vigilando el cuadro y visitantes, Policía Nacional al exterior, que harían del «Guernica» «el cuadro mejor protegido del mundo» (en palabras de Tusell)¹⁶, lo que más llamó la atención fue el tema de la «urna».

La «urna» es un dispositivo museográfico que obedece a razones de seguridad (fig. 22). Para su construcción se utilizó una luna de vidrio triple «antidisturbio» de 15 mm de espesor. Las grandes dimensiones de la obra constituyeron un obstáculo para la fabricación de las lunas, que se solucionó de la forma más aconsejable para la buena visión de la pintura: se colocó la luna máxima construible (7,50 x 2,45 m) de una sola pieza «como visor principal de la urna a la distancia necesaria de la pintura que exija el ángulo de visión del espectador más alejado». Este visor se inclinaría diez grados respecto a la vertical para evitar reflejos. Las restantes piezas de cristal se colocan, a partir del visor principal, en forma de biseles buscando la intersección con el suelo, paredes y techillo blindado de la urna «con el fin de crear un recinto lo más liviano posible, áereo, que no interrumpa el noble y gran espacio del Salón Lucas Jordán ni la completa visión de su bóveda»¹⁷. Existe, por tanto, una voluntad de respetar el marco arquitectónico y artístico del siglo XVII.

La vitrina blindada le proporciona a la obra un microclima perfecto para su correcta conservación. En su interior poseía un sistema de control climático autónomo, mediante una unidad regulable que debía mantener

¹⁶ Un informe técnico detallado de las medidas adoptadas para la seguridad de la obra aparece en «Proyecto de acondicionamiento de las instalaciones y ayudas de seguridad para la exposición "Guernica-Legado Picasso" en el Casón del Buen Retiro». Memoria. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares. CA 1884.

¹⁷ RICARDO, J.L. GARCÍA PAREDES, J.M., «Proyecto de acondicionamiento en planta baja del Casón del Buen Retiro para la exposición conmemorativa del Centenario de Picasso». Memoria. Archivo Central Ministerio de Cultural. C/84739, exp. 387-81.

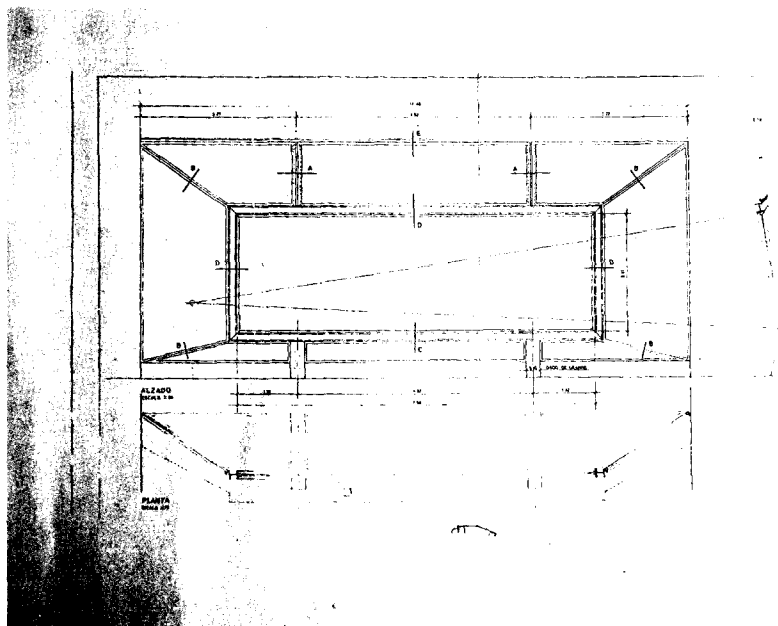


Fig. 22. J.L. Picardo y J.M. García de Paredes. Proyecto de «urna» para el «Guernica». Archivo Ministerio de Cultura.

la temperatura entre 22 y 24 grados y la humedad relativa al 50 por 100, así como un sistema de eliminación de las impurezas del aire con el fin de conseguir una atmósfera aséptica.

La iluminación es otro de los puntos clave. Consistía en un sistema mixto de lámparas fluorescente e incandescentes, instalado en el interior de la urna para evitar los reflejos que sobre el vidrio provocaría una iluminación exterior. Con ello se conseguía una distribución homogénea de la luz, con un nivel luminoso sobre el cuadro superior a los 200 lux. El alumbrado fluorescente se proyectó con una línea continua paralela al cuadro, empotrándose las luminarias en el falso techo de la urna. El alumbrado incandescente se basa en la instalación de un carril eléctrico trifásico, paralelo a la línea continua de luminarias fluorescentes.

También se tuvieron en consideración los efectos escenográficos y ambientales del hecho luminoso, tratado como un instrumento museográfico más. La luz, que no sólo debe denotar, sino también connotar, estimular y captar la atención del visitante, creando un ambiente especial para la contemplación de la obra, subrayar en todo momento su presen-

cia. Para ello la sala se mantendría en penumbra (recurso utilizado en todas las instalaciones museísticas del «Guernica»), únicamente iluminada desde una de las cornisas laterales de la bóveda de Lucas Jordán, formando parte de ese deseo de no restar importancia al techo. A nivel técnico, la zona del «Guernica» queda también independizada eléctricamente del resto del museo: se construye un cuarto secundario de alumbrado y otro de fuerza en la zona de la planta baja.

La realidad es que urna y cuadro van a quedar a partir de ahora estrechamente imbricados, como formando parte de un todo. El propio montaje de la urna suscita la expectación y promueve comentarios como el del Presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, que opina que la urna debe provocar un «movimiento de petición a la paz»; o el del Director General de Bellas Artes, J. Tusell, que afirmaba que ésta era «provisional. Lo ideal sería poder contemplar el «Guernica» sin mediación de ningún cristal, pero esto todavía es imposible»¹⁸. Y parece que lo sigue siendo.

Al margen de estos comentarios, pienso que este dispositivo en forma de urna de cristal contribuye a reforzar el carácter aurático que la obra poseía ya de por sí. Por su propio diseño, la urna se asocia con un receptáculo donde se guardan las reliquias, los objetos de alto valor, si cabe sagrados. Ello condiciona en alto grado la percepción del visitante que contempla el lienzo. El «Guernica» se convierte en un joya encerrada en un cofre traslúcido, adoptando un valor cultural, con un sentido de lejanía e inaccesibilidad, a todo lo cual contribuye poderosamente la luz (fig. 23). Podemos afirmar, siguiendo a Santos Zunzunegui, que el espacio se transforma en un lugar de celebración de un «ritual secular»¹⁹ al que el público accede a con una actitud de veneración e idolatría hacia la obra de arte.

Si consideramos la temática, la planta baja del Casón queda convertida en un museo monográfico dedicado al Guernica y sus bocetos, cumpliendo la finalidad pedagógica al exhibir todo el proceso creativo previo y posterior. Los bocetos se emplazaron en otras salas más pequeñas, al lado de la de Lucas Jordán. A su vez, fueron protegidos con vitrinas, con una iluminación integrada en el interior de éstas (controlada a través de filtros ultravioletas) mientras que en las salas se reducía al mínimo e incluso se eliminaba la iluminación tanto por razones de conservación como por razones estéticas (eliminación de reflejos luminosos externos sobre las vitrinas); ello unido a la «mise en valeur» de los propios bocetos²⁰.

¹⁸ «El Guernica en pie», en *Diario 16*, 17 de octubre de 1981.

¹⁹ ZUNZUNEGUI, S., «Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido». Sevilla 1990, pág. 50.

²⁰ A pesar de extremar las precauciones hubo un problema de deterioro de los bocetos y



Fig. 23. Instalación del «Guernica» en el Casón del Buen Retiro.

En general, la instalación mereció la aprobación de todos los expertos, incluidos los del MOMA. Una vez inaugurado al público el 25 de octubre de 1981, tal y como estaba previsto, las cifras de visitantes fueron astronómicas. Aún así, se dijo que el *Guernica* no era «rentable» para el Prado por los elevadísimos costos de seguridad y mantenimiento que ocasionaba.

Sin embargo, no sería el Casón la morada definitiva de la obra. El 19 de julio de 1992 el *Guernica* se exhibió por última vez en el Casón, para después de varios días de preparativos, ser trasladado al MNCARS, en donde se presentaría formando parte de la colección permanente.

La instalación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El traslado del «*Guernica*» al Reina Sofía reabrió de nuevo la polémica acerca de la ubicación de la obra, protagonizada por distintas voces de la intelectualidad española y por los herederos de Picasso. Se ha enarbolado el tema de la legitimidad y moralidad de este traslado, que supone,

una propuesta para que los originales fueran retirados de la exposición. Véanse los comentarios en prensa: *ABC*, *El País*, *El Alcázar*, *El Día*, *Noticiero Universal*, con fecha 3/10/85; *Diario 16*, con fecha 5/10/85; *El País*, 14/12/85; *Guadalimar*, n.º 35, 1985.

para algunos, la violación de la voluntad de Picasso. En este hecho se ha basado toda la oposición al traslado, así como en la opinión de que el «Guernica», en tanto que obra maestra, debía estar en el Prado, con el resto de obras maestras del arte universal que Picasso siempre admiró, opinión, a mi entender, del todo absurda, pues para cumplir este deseo hubiera sido necesario habilitar una sala para todas estas obras y no «aislar» el cuadro en el Casón.

Por otro lado, según mi información, no existe ningún documento escrito firmado por Picasso donde se exprese la condición de que su cuadro deba estar en el Prado, aunque sí lo manifestara verbalmente en varias ocasiones. Por esta razón algunos interpretaron su inicial ubicación en el Casón como una solución «forzada y dirigida» por el gobierno central ²¹.

Independientemente de estos hechos, el traslado del Guernica al Reina Sofía concierne directamente a la actual política museística desarrollada por el Ministerio de Cultura, en el capítulo de la reordenación de las colecciones del Estado y constitución de una colección nacional de arte contemporáneo, a inaugurar en el recién creado MNCARS. Es en este contexto donde el Guernica juega un papel capital. Cuando por R.O. de mayo de 1988 el Reina Sofía se instituye como Museo Nacional de Arte Contemporáneo, un consejo asesor y un patronato establecen los criterios de la colección permanente, refiriéndose al Guernica como sigue: «El Guernica como centro de gravedad de la producción picassiana y del arte español del siglo xx debe ser la espina vertebral sobre la que se articule la nueva colección. Con su instalación en el C.A.R.S. se sacaría a esta obra capital de su aislamiento, forzado por las circunstancias, para mostrarlo a la luz en el contexto de la obra picassiana y de sus contemporáneos» ²². El Guernica como pieza clave de la colección ha estado en la mente de sus directores, Tomás Llorens y María Corral.

Es significativo que el tema es tratado ahora menos en su vertiente política, y más en su faceta cultural, económica y de búsqueda de prestigio para la institución. Un hecho incuestionable, puesto en práctica por todas las políticas museísticas desde hace años, es la utilización, como reclamo para atraer a las masas de público, de una obra maestra del arte, que actúa como «vedette» o estrella del espectáculo. Ello lógicamente reporta beneficios económicos a la institución, como el mismo Guernica

²¹ PALAU y FABRA, J., «Una obra de guerra, símbolo de paz», en *El País*, 11 de septiembre de 1981.

²² Texto reproducido por SAMANIEGO, F., «Un cuadro para el grano», en *El País*, 17 de mayo de 1992.

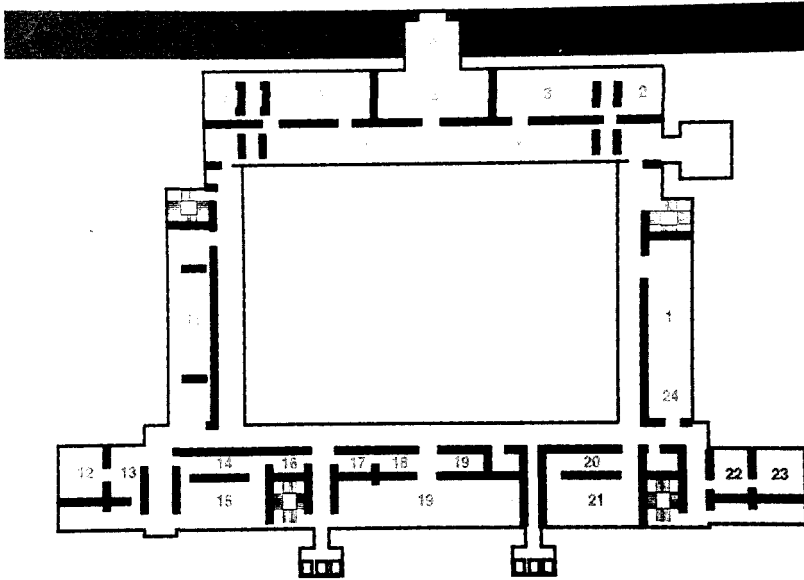


Fig. 24. Plano de la 2.ª planta del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El n.º 5 corresponde a la sala Guernica-Legado Picasso y el n.º 6 al «grano» donde se sitúa el cuadro.

lo hizo en el MOMA, al mismo tiempo que prestigio social. En este sentido, al Reina Sofía le faltaba una estrella que animara su controvertida y anodina colección permanente y atrajese al público a conocer el arte contemporáneo. De ahí que deban dejarse a un lado los factores sentimentales, si las decisiones favorecen al mejor funcionamiento de aquellas instituciones que más lo necesitan.

El «Guernica» ha quedado instalado en la segunda planta del MNCARS, dedicada a la exposición permanente de la colección nacional de arte contemporáneo (fig. 24).

La sala dedicada al Guernica y legado Picasso (junto con otras piezas) está en el centro de dos largos pasillos de 80 m. Se trata de un espacio acotado espacialmente por medio de paneles, a modo de paramentos con huecos adintelados de entrada. Esta subdivisión de las largas galerías del hospital responde a la actual tendencia tipológica de recuperar el sistema tradicional de salas y galerías, con el fin de crear ámbitos más íntimos, espacios más personalizados en los que poder agrupar conjuntos de coherencia temática dentro del discurso expositivo. Dentro de la sala, el

Guernica se emplaza en un marco arquitectónico dado de antemano, que formaba parte de la estructura del edificio rehabilitado: el llamado «grano». Éste consiste en una sala cuadrangular de 10 x 11 m, que se abre en el centro de la galería sur y que se repite en otras plantas.

La elección de este espacio no se hizo de forma arbitraria, sino que obedece a razones puramente funcionales, ya que era el único espacio posible para efectuar la instalación. Se pensó incluso en construir una urna porque podría verlo más gente al mismo tiempo, pero no se podía colocar en ningún lugar debido a las grandes dimensiones del cuadro en relación con la profundidad y ancho de las galerías.

Parece ser que ya en la primera fase de rehabilitación del edificio a cargo del arquitecto A. Fernández Alba se pensó en esta zona para el Guernica. Según el arquitecto este era el lugar donde «cabía» el cuadro. Junto a ello, debemos suponer que por su propia configuración casi cerrada se hacía más fácil la instalación del dispositivo de seguridad. En la segunda fase de rehabilitación, bajo la dirección de J.L. Iñiguez de Onzoño y A. Vázquez de Castro, ya se emplaza claramente la obra en el «grano».

En esta instalación, de nuevo juegan un papel determinante los condicionantes de seguridad y conservación. De esta manera, el lugar se convierte en una cámara acorazada y entre las dos fábricas de pared del Guernica se coloca una chapa antibazoca.

El proyecto de acondicionamiento de la segunda planta para la colección permanente corrió a cargo del arquitecto Roberto Luna, a quien se debe el dispositivo museográfico y montaje del cuadro. El tratamiento espacial del «grano», en relación con la obra, se resuelve del siguiente modo (fig. 25): En un principio se pensó en colocar el cristal protector entre los muros de carga, produciendo un cerramiento espacial rectilíneo, pero finalmente se optó por la solución abocinada, añadiendo para ello dos tramos de pared falsa, al final de los cuales se ha colocado el vidrio protector. Este abocinamiento responde a razones de índole estética-visual, como sería evitar la sensación de encajonamiento de la obra. Tiras de lija adhesivas han sido colocadas en el pavimento, en la parte exterior, entre los muros de carga. Ello estaría motivado teóricamente por razones de seguridad, sin embargo, en realidad funcionan como barreras psicológicas que hacen que la gente se detenga tras ellas y no ensucie el cristal con dedos y caras. A su vez, es un modo de marcar la distancia ideal para la visión del lienzo. Con esta solución de bandas adhesivas se evita colocar otro tipo de barreras como los famosos «cordones» que connotan prohibición y rompen la estética (fig. 26).

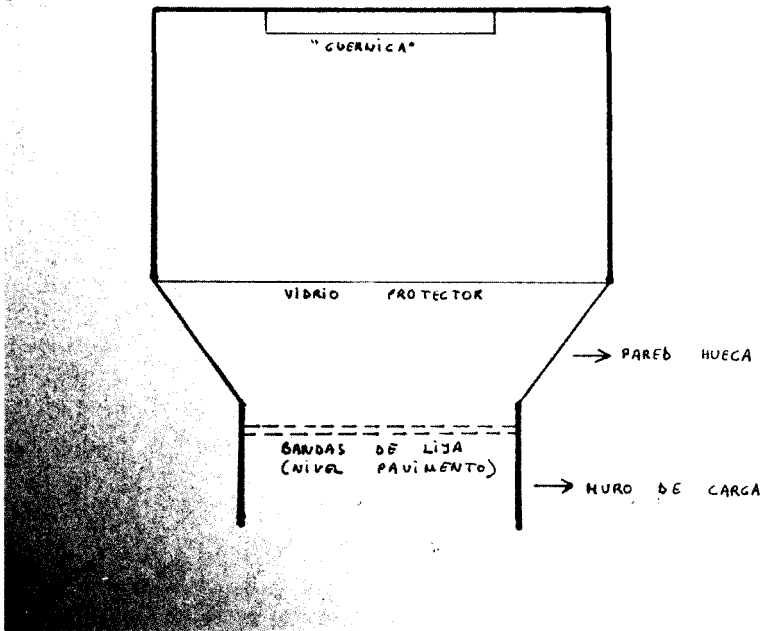


Fig. 25. Planta del «grano».

El cristal protector, que es el elemento de cerramiento espacial, es un vidrio antibalas situado a una distancia de 3,5 m de la obra, que se emplaza sobre la pared de fondo de la sala. El patronato del MNCARS considera que la protección todavía es necesaria, sin que por ello no se halla previsto la posibilidad de que en un futuro el cristal pueda ser eliminado, lo cual no afectaría lo más mínimo al espacio ni a la percepción del cuadro.

En el interior de este recinto se han extremado las medidas de seguridad, así como el control climático, lumínico, generando un auténtico microclima que garantiza la perfecta conservación de la tela. El sistema de seguridad, conectado a la consola central del edificio, consiste en una serie de sensores electrónicos que detectan humos (sensores anti-incendios), vibraciones, movimientos, sombras (radares de presencia). El mantenimiento y control de los parámetros ambientales, como la temperatura, humedad, nivel lumínico, se realiza a través de dos sensores situados a cada lado del espacio. Este equipo de medición está también conectado al sistema central de acondicionamiento climático del edificio.



Fig. 26. Instalación del «Guernica» en el Reino Sofía.

De sumo interés y teniendo en cuenta los óptimos resultados obtenidos, es de resaltar el hecho de que se trató de un montaje empírico. Como ocurre normalmente en las instalaciones de este tipo, se fue experimentando paso a paso, un poco sobre la marcha, en cuestiones como la altura a que debería colgarse el lienzo, la conveniente iluminación para evitar reflejos en el cristal producidos por la pared blanca de enfrente, etc. Este último problema se resolvió pintando de gris la pared opuesta de la sala, haciendo previamente una prueba con cartones pintados de gris que resultó satisfactoria. Aún así existe un mínimo reflejo en el ángulo superior izquierdo. Otro logro alcanzado de tipo estético-visual ha sido la eliminación de la sombra en la parte inferior del lienzo, producida por el grosor de su propio bastidor. Una sombra de 30 ó 40 cm de gris que existía en el MOMA y en el Casón, eliminada mediante la colocación (bajo el cuadro y hasta el suelo) de un zócalo de madera del mismo grosor del bastidor y pintado de blanco.

La iluminación es, como en otros casos, un elemento crucial dentro del proyecto museográfico (fig. 27). El «grano» se ha iluminado con una luz neutra y uniforme, emulando con luz artificial las cualidades de la luz natural cenital. Como en el Casón, se mezclan dos fuentes de luz: fluo-

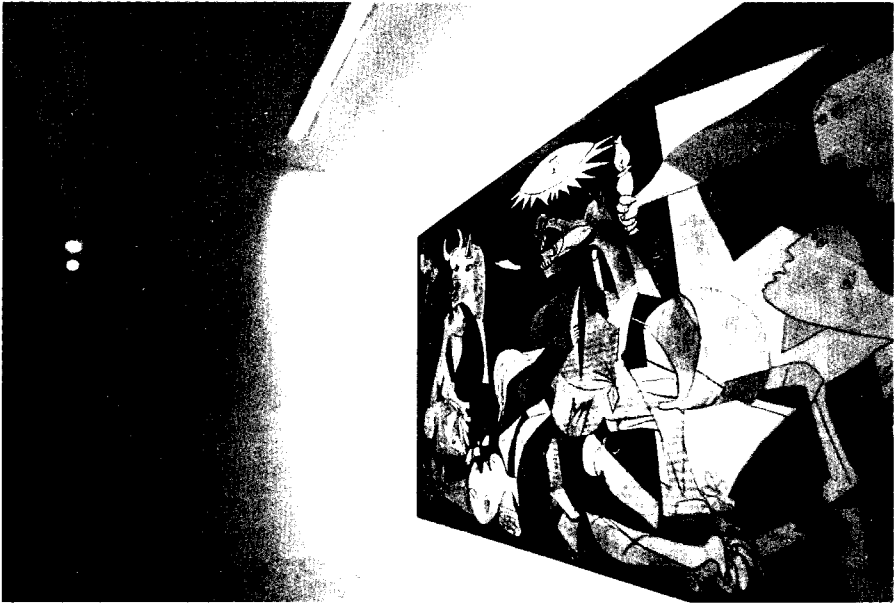


Fig. 27. Instalación del «Guernica» en el Reina Sofía. Detalle del sistema de iluminación.

rescente e incandescente. La banda que corre a lo largo del techo corresponde a la fluorescente, que cae de arriba a abajo sobre el lienzo, con la consiguiente falta de homogeneidad pues las zonas bajas serían las menos iluminadas. La solución la aportan cuatro focos, colocados por parejas en las esquinas que forman el abocinamiento, en la parte interior del espacio. Con ello se logra una luz blanca, uniforme, buscando un color y una temperatura de la luz que no desvirtúe los colores originales de la obra. Por otro lado, la luz se ha transformado una vez más en instrumento escénico, permitiendo crear una presentación que se adapte a los objetivos museográficos que se desean alcanzar. La obra ha sido realzada mediante una mayor intensidad lumínica en el interior de su espacio, especialmente en la mitad más próxima a aquella. Mientras, la sala y la zona del abocinamiento permanecen en penumbra, con lo que se consigue un «crescendo» luminoso que desemboca en el cuadro, estimulando visual y emocionalmente al espectador.

Dejando aparte el pequeño universo museográfico del «grano», hay que tener presente las relaciones que éste y su contenido establecen con un campo más amplio, que se extiende a la sala general. Son relaciones

de tipo temático, visual y simbólico. Como he apuntado al principio, la obra se inscribe en un contexto temático, formando parte de un discurso narrativo-expositivo de finalidad pedagógica. El conjunto «Guernica-Legado Picasso» formado por la obra principal y bocetos preparatorios y posteriores, junto a alguna otra pieza, se ha presentado colocando los bocetos a lo largo de los paramentos de la sala, a ambos lados de la obra principal. Junto a ellos, más producción picassiana: «La dama ofendente» (escultura en bronce que también forma parte del Legado Picasso), «La nadadora». Se añaden otras obras contemporáneas relacionadas con el tema de la guerra civil: «La caída de Barcelona» (Le Corbusier, 1939); «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella» (escayola, Alberto Sánchez, 1937, en el Pabellón de la República); «Estudio para premonición de la guerra civil» (S. Dalí).

A este diálogo temático, se suma un diálogo visual, a través de un juego de luz y color, componentes esenciales de la ambientación de la sala. Existe un juego bicromático blanco/gris entre las dos paredes opuestas, pues el gris de la pared frontera al cuadro, además de obedecer a cuestiones prácticas ya mencionadas, hace referencia a las tonalidades de la propia obra, provocando una irradiación simbólica de ésta más allá del espacio físico en que se halla encerrada, que advierte de su presencia al otro lado de la sala.

Junto a ello, se ha aprovechado la «entrante» estructura arquitectónica que alberga la obra para producir un efecto de sorpresa en el público, pues el visitante que entra en la sala no ve el cuadro hasta ponerse casi a la altura del espacio que lo contiene, lo que crea una sensación de descubrimiento, aunque las pistas estarían en la temática de la sala, que permiten intuir que el Guernica está cerca.

En suma, se ha dotado a la sala de un carácter específico, en medio de la neutralidad general, unido a una coherencia en el discurso expositivo.

Si a la hora de proyectar un museo, el espacio arquitectónico debe servir a los contenidos, al programa museológico, aquí, por el contrario, el contenido ha debido adaptarse al marco espacial existente, un contenedor histórico con un fuerte carácter y estructuras muy rígidas. A pesar de ello, no existe una conflictividad obra-espacio, pues más que una solución forzada, parece un espacio creado expresamente para el cuadro.

En el Reina Sofía se ha logrado una presentación más desacralizada de la obra, sobre todo si lo comparamos con la anterior del Casón. Sin embargo, si es cierto que se trata de una pieza más dentro del circuito, no deja de representar el elemento central del discurso, como se anun-

ciaba al principio. Todo este proceso trae a la memoria la teoría del laberinto de Umberto Eco, adaptada por Santos Zunzunegui al terreno de la museística y que puede aplicarse con bastante exactitud a este caso. Alude Santos al laberinto unidireccional en el que siempre existe un Minotauro, en cuyo contacto se centra el interés del recorrido. En el laberinto unidireccional del museo ese Minotauro viene representado por la existencia de obras maestras que forman su atractivo básico. El Guernica sería ese Minotauro.