

DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

INFORME ESTADO DE CONSERVACIÓN

AUTOR: RUÍZ PICASSO, PABLO

TÍTULO: *Guernica*

DATACIÓN: 1937

TÉCNICA: mixta sobre lienzo

DIMENSIONES: 349,3 x 776,6 cm

N.º REGISTRO MNCARS: DE00050

FECHA: 25/03/ 2026

Para conocer el estado de conservación del *Guernica* es fundamental profundizar en el proceso creativo empleado en su ejecución, su evolución plástica, así como tener un perfecto conocimiento de los materiales y su distribución en el lienzo. Hay además que repasar la evolución material a lo largo de los años: los viajes, los agentes físicos y químicos a los que ha estado expuesto, los materiales añadidos y las restauraciones.

La tela, de una sola pieza y sin costuras, está compuesta por lino en la urdimbre (sentido horizontal) y yute en la trama (sentido vertical). El lienzo muestra una preparación de fábrica con una imprimación de cola animal y preparación blanca a base de aceite.

El bastidor original era de madera de tipo conífera, pino albar, y estaba compuesto por quince piezas. En 1964 fue sustituido, el nuevo incluía un sistema de tensado diseñado por Andrew Olah, el carpintero del MoMA.

Sobre la preparación, se observa dibujo a carboncillo. Analizado el proceso de ejecución de la obra, llaman la atención las modificaciones que sufre en determinadas zonas y cómo, mediante superposición de capas, el artista va resolviendo el espacio. Lo hace de forma heterogénea, de tal manera que en algunos casos son capas muy diluidas que permiten crear transparencias, pero en otros son de mayor densidad y alto poder cubriente y tapan la capa subyacente. En contraste con esta superposición de capas, encontramos zonas del cuadro donde sigue siendo visible la preparación y el dibujo realizado a carboncillo.

Uno de los factores clave para comprender la evolución del estado de conservación del *Guernica* es el estudio de los traslados a los que fue sometida la obra durante los primeros años posteriores a su ejecución y que suscitaron los tratamientos de restauración a los que fue sometido de 1943 a 1957, año este en el que Jean Volkmer, fundadora y restauradora jefa (1958-1983) del Departamento de Restauración del MoMA, consolidó la capa pictórica mediante la aplicación de una mezcla de cera-resina por el reverso. Tras este tratamiento, la obra realiza un nuevo tour por Estados Unidos, tras el que, debido a la preocupación por el deficiente estado del *Guernica*, se decidió no volver a moverlo hasta que regresara a España. Se instaló

definitivamente en una sala en la tercera planta del MoMA y Picasso aprobó esta decisión, denegándose peticiones para viajar a Londres (1960) y París (1967) (para una información más detallada y extensa consultar: <https://www.museoreinasofia.es/actividad/19a-jornada-conservacion-arte-contemporaneo>).

En el año 2012 se inició un exhaustivo estudio de la obra *Guernica* de Picasso profundizando en su estado de conservación gracias a los estudios técnicos realizados en ultra alta resolución. A continuación, se detallan las interpretaciones asociadas a dichos trabajos. Se recomienda acompañar la lectura explorando en el apartado de Gigapixel de la web Repensar Guernica (<https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/#6/85.463/-174.012>)

Los estudios con luz visible han hecho posible apreciar las diferentes alteraciones que ha sufrido la obra.

Respecto al soporte, vemos que el perímetro de la tela presenta un gran número de alteraciones causadas por los múltiples clavados y desclavados del bastidor a los que el lienzo fue sometido a lo largo de su historia. Como ya se ha mencionado, el bastidor original carecía de cuñas intencionalmente, por lo que exigía aplicar fuertes tensiones durante el montaje, tensiones acentuadas por el hecho de ser un lienzo de grandes proporciones (fig.1).



figura 1 foto detalle del soporte, los bordes muestran numerosos agujeros, pérdidas y una importante acumulación de cera-resina. lateral

En cuanto a la capa pictórica, se perciben frecuentemente alteraciones tales como grietas, craquelados y microfisuras atribuidas mayoritariamente a las tensiones provocadas por los numerosos enrollados, traslados y manipulaciones durante sus años de itinerancia. Algunas de las alteraciones más visibles son las grietas, siendo una de las más importantes la grieta vertical en el cuello del caballo, que presenta pérdidas de la capa pictórica, pequeños craquelados a lo largo y puntos en los que se ha filtrado el material de consolidación. A través de este estudio, se observa también que en muchos casos las grietas más importantes fueron intervenidas con cera aplicada en el reverso y refuerzos de papel japonés adherido que se colocaron en la restauración realizada en 1964. Asociados a esta grieta se detectan pérdidas y repintes en algunos puntos, así como cera-resina.

Además, se han identificado numerosas lagunas pictóricas localizadas en toda la superficie de la obra. La macrofotografía permite apreciar cómo las pérdidas de policromía están habitualmente asociadas a las grietas y a los craquelados, que en la mayoría de los casos llegan hasta el soporte dejando la tela vista. En ciertas áreas oscuras del cuadro también se observan extensas redes de microfisuras que afectan casi de forma generalizada a amplias zonas de la obra. Otro ejemplo de pérdidas se encuentra en el borde superior del lienzo, donde se aprecian micropérdidas que dejan ver el fondo blanco de la capa de preparación. En los bordes de la obra, donde dobla la preparación blanca, se distinguen considerables pérdidas de materia en comparación con el resto de la superficie pictórica.

Asociada a las imágenes, una herramienta nos posibilita la elaboración de mapas de daños, de forma que podemos obtener una visión general de los daños más importantes para un análisis de riesgos de cara a un movimiento (fig. 2-13).

En las imágenes hemos marcado en magenta los craquelados, verde las grietas y naranja los microcraquelados. Las limitaciones del soporte en el que se presenta este informe nos acercan a la localización de los daños, pero no nos muestran la definición que obtenemos en imágenes de mayor tamaño.

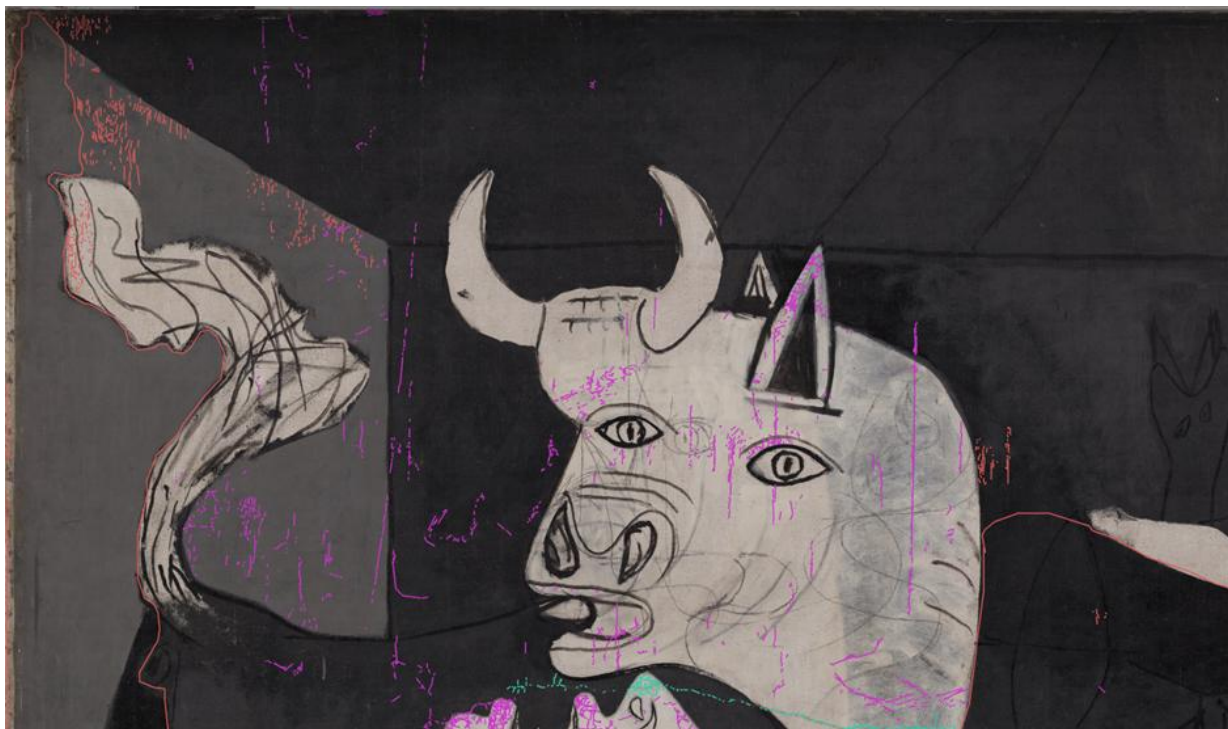


figura 2 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 3 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 4 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 5 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.

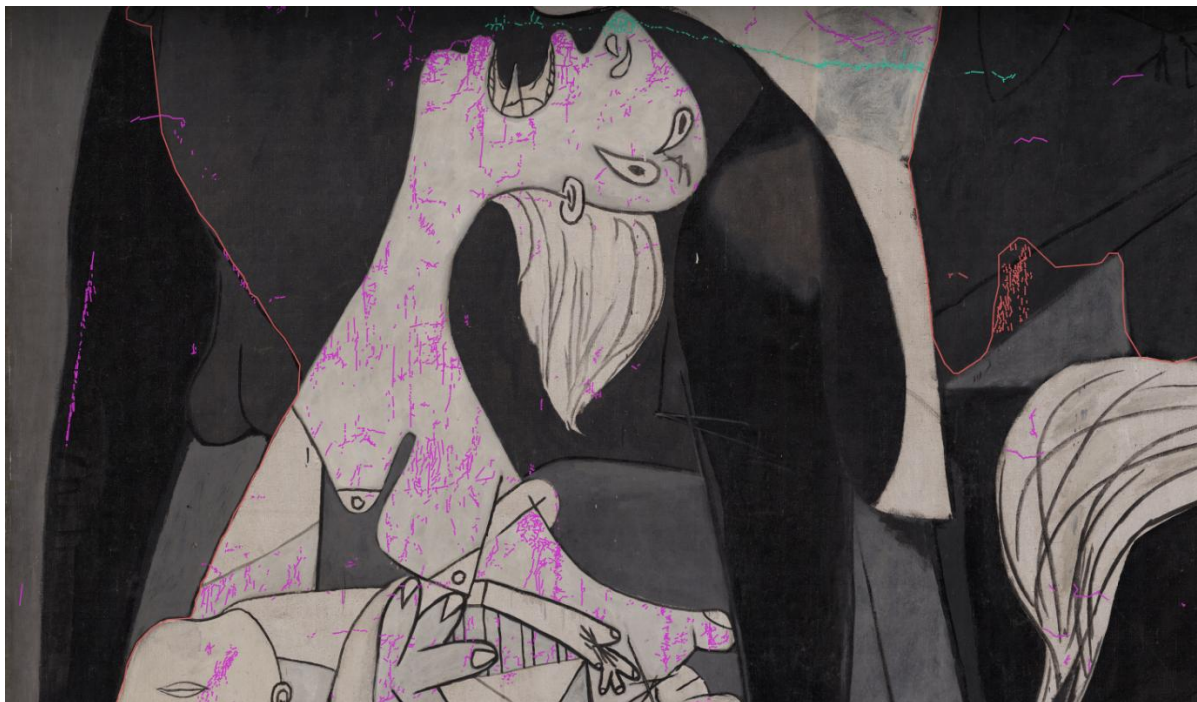


figura 6 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 7 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 8 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.

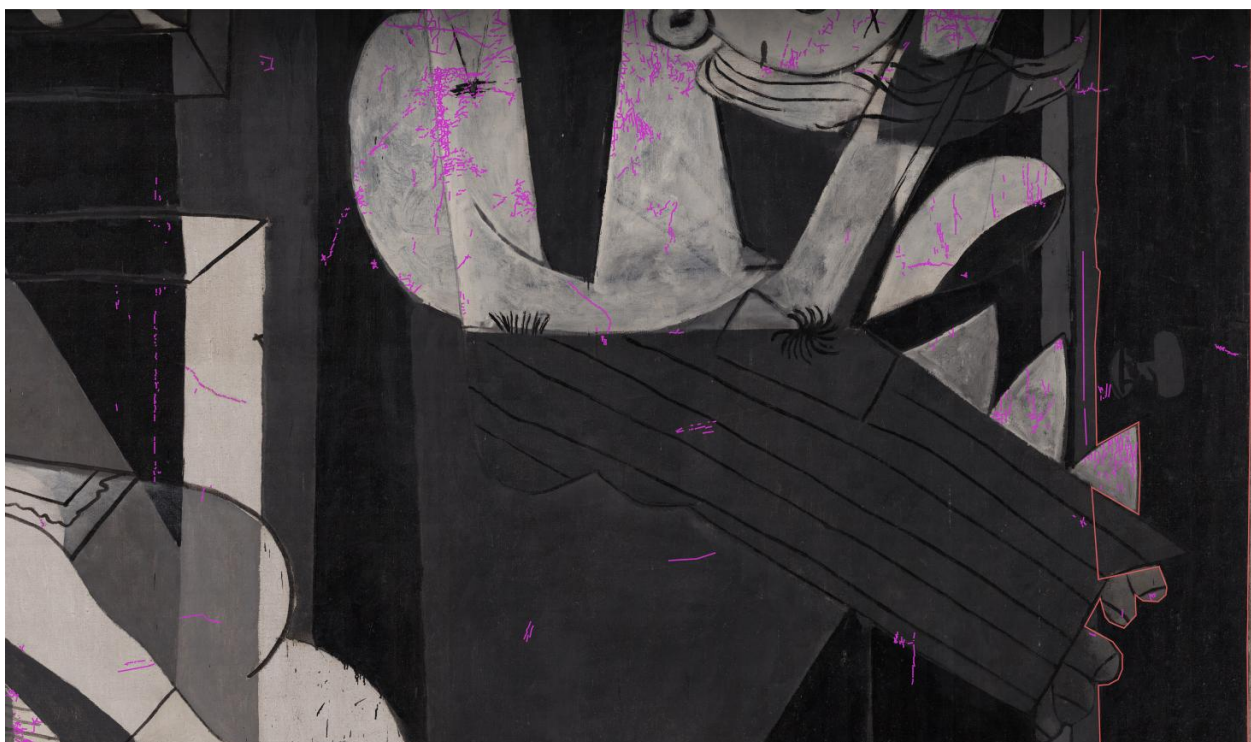


figura 9 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 10 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 11 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 12 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.



figura 13 vista detalle mapa de alteraciones, se muestran craquelados, grietas y microcraquelados.

La herramienta nos permite obtener imágenes de más detalle que nos dan la idea del conocimiento milimétrico de cada una de sus grietas (fig.14 y 15).



figura 14 Foto detalle de la red generalizada de craquelado



figura 15 foto detalle, la herramienta de mapa de alteraciones nos permite dibujar la extensión de los craquelados

Una de las alteraciones más frecuentes es la presencia de cera, aplicada, como se ha dicho, en 1957, durante el tratamiento de restauración realizado en el MoMA para consolidar la capa pictórica. Se trató todo el lienzo aplicando una mezcla de cera y resina fundidas por medio de calor desde el reverso de la tela. Al impregnar el soporte, traspasaba al anverso en las zonas de pérdidas de pintura, y, por tanto, aparece en la superficie. Hay una gran cantidad de cera sobre la superficie de la obra, en algunas zonas, más concentrada y, en otras, más extendida.

La aparición de la cera-resina sigue un patrón determinado y se manifiesta de distintas formas. Es habitual encontrar cera que ha traspasado las zonas de pérdidas, por lo que estas aparecen completamente impregnadas del material de consolidación. En ocasiones, la cera excede los límites de las pérdidas y esto da lugar a superficies amarillentas de mayor o menor intensidad. En los laterales hay una notable acumulación de cera-resina que cubre la superficie pictórica (fig. 16), además, su aplicación se concentra especialmente en los bordes, como consecuencia de la colocación de las bandas de tensión, dispuestas en el perímetro de la tela.



figura 16 vista detalle borde, acumulación de cera-resina.

Se puede visualizar dicha acumulación de cera sobre superficies blancas, siendo en general más complejo localizarlas en áreas oscuras, tales como los fondos negros. Gracias a la posibilidad de realizar comparativas con otros estudios, se pueden identificar con mayor precisión. En este caso, la fluorescencia ultravioleta aporta mucha información sobre la cantidad de cera acumulada sobre la superficie pictórica y su localización exacta. En la zona de los negros y grises oscuros no se detecta a simple vista, especialmente cuando la cera está en menor cantidad, en capas finas. En estos casos, se observa una superficie irregular generalmente mate.

Vamos a hacer uso de la herramienta para obtener una visión general de las áreas en las que se acumula la cera-resina sobre la capa pictórica marcadas en naranja, la limitación del formato pdf no nos va a ayudar a visualizar en toda su complejidad la extensión del daño, por lo que

recomendamos de nuevo acompañar la lectura explorando en el apartado de Gigapixel de la web Repensar Guernica (<https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/#6/85.463/-174.012>).



figura 17 vista detalle mapa de alteraciones, muestra acumulación de cera-resina sobre la capa pictórica.



figura 18 vista detalle mapa de alteraciones, muestra acumulación de cera-resina sobre la capa pictórica.



figura 19 vista detalle mapa de alteraciones, muestra acumulación de cera-resina sobre la capa pictórica.



figura 20 vista detalle mapa de alteraciones, muestra acumulación de cera-resina sobre la capa pictórica.

En el año 2018 se publica el estudio que se completó con nuevos análisis químicos que identificaron un medio oleorresinoso presente en las pinturas industriales comerciales de los años 30. La mezcla de óleo con este tipo de pinturas era una práctica habitual en la forma de trabajar del artista y supone una fragilidad añadida a la capa pictórica. Las pinturas oleorresinosas industriales aumentan su rigidez y posibilidad de craquelarse con el paso del tiempo, este es un factor crítico a tener en cuenta al exponer a la obra a vibraciones. En las siguientes imágenes vamos a acercarnos más a la problemática que supone la cera-resina en superficie (fig.3, 4 y 5).

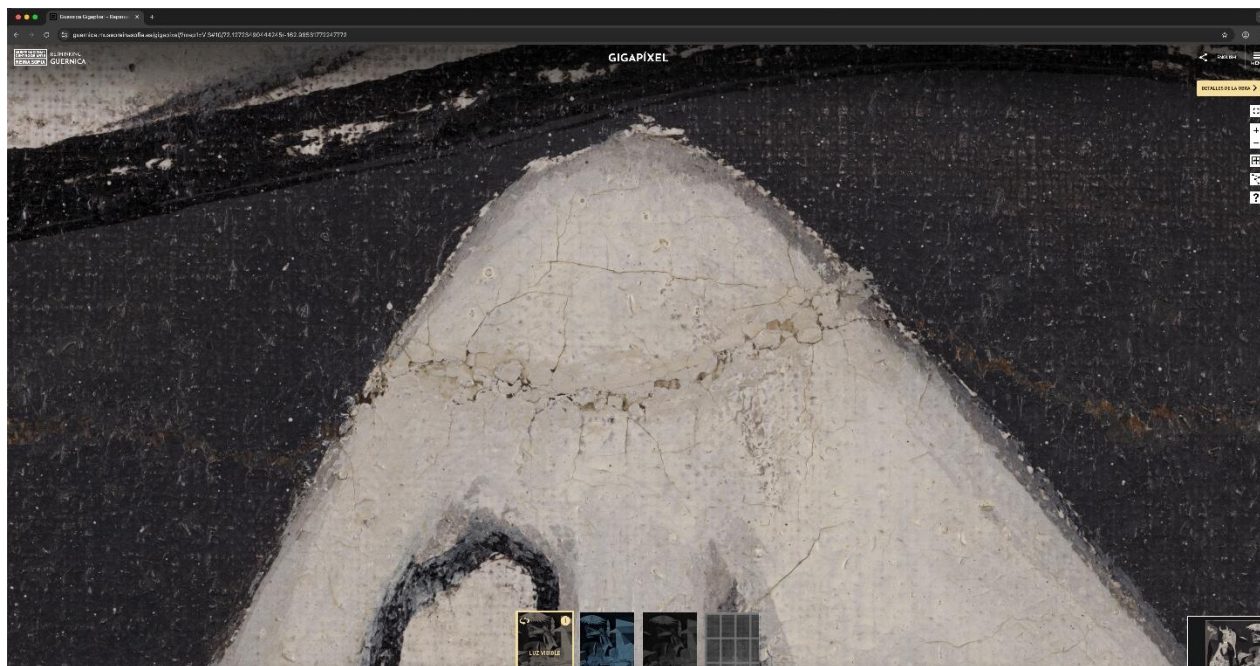


figura 21 imagen de detalle, muestra un área afectada por el consolidante cera-resina

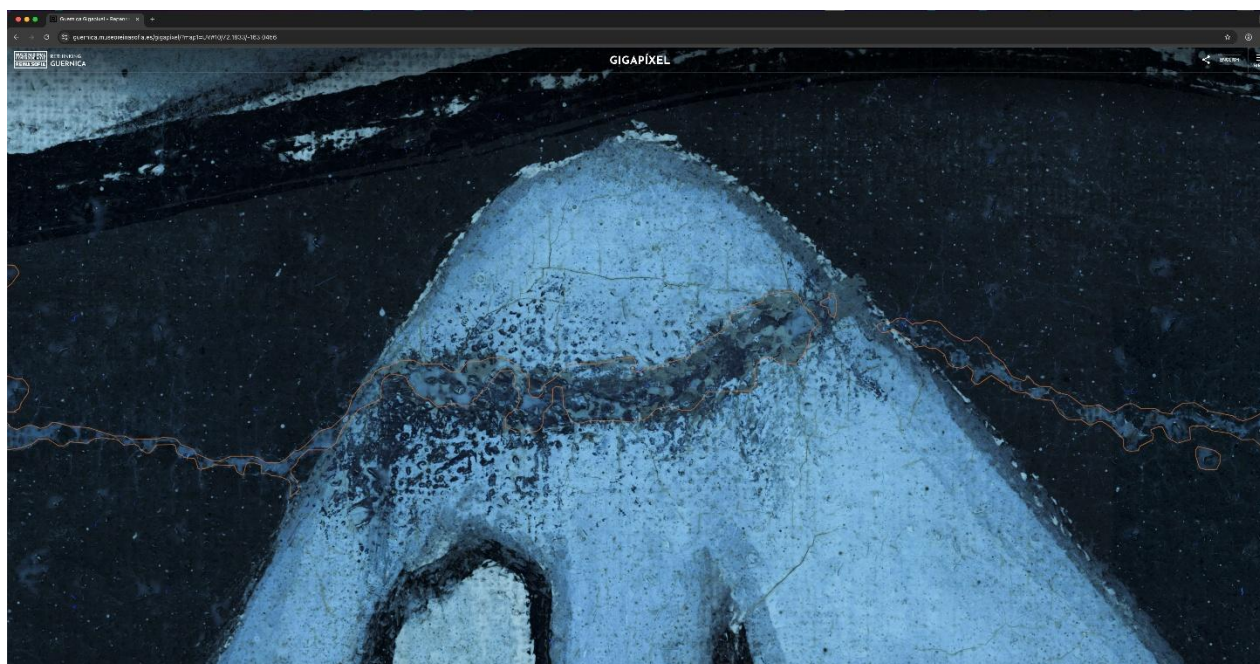


figura 22 imagen de detalle, el estudio UV nos ayuda a identificar los restos de cera-resina sobre la capa pictórica

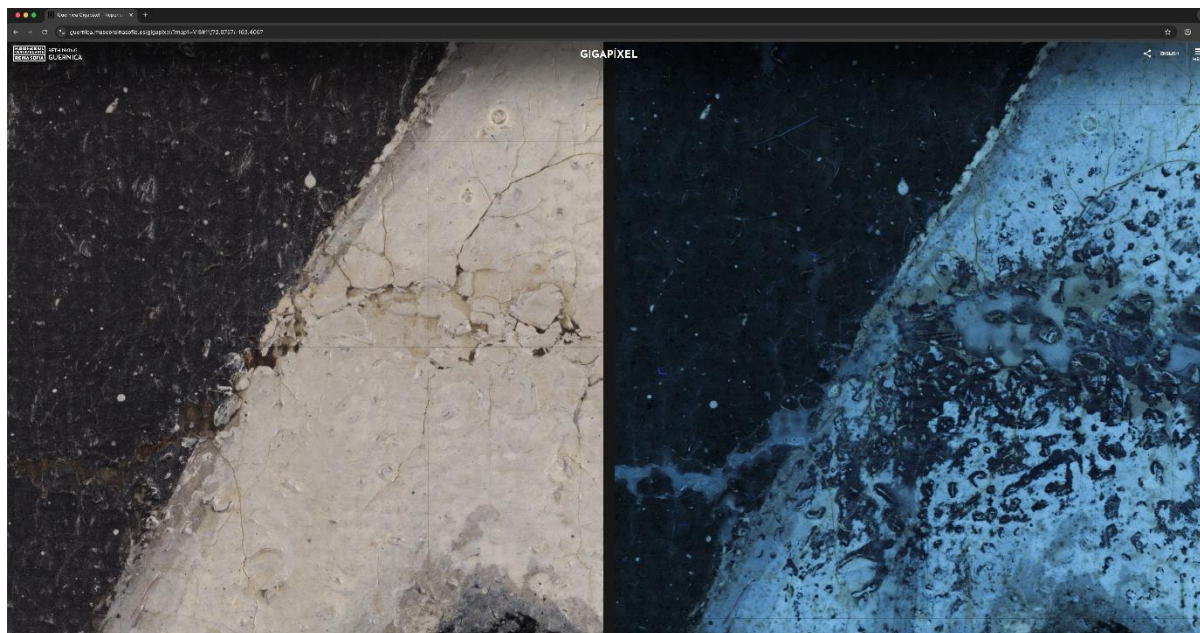


figura 23 foto detalle, esta imagen muestra una comparativa de la zona en la que vemos con claridad las partículas de capa pictórica atrapadas por la cera-resina.

También registramos pérdidas, desfibrados, manchas, orificios, reintegraciones, repintes, suciedad y restos del acto vandálico que sufrió en 1974 que son fácilmente localizables en el Gigapixel de la web Repensar Guernica.

CONCLUSIONES

La obra actualmente se mantiene en condiciones estables gracias a un riguroso control de las condiciones ambientales. Sin embargo, de cara a un posible traslado, su formato, naturaleza de los elementos que la componen y estado de conservación, junto con los numerosos daños sufridos a lo largo del tiempo, la hacen especialmente sensible a todo tipo de vibraciones que son inevitables en los transportes para obras de arte. Dichas vibraciones podrían generar nuevas grietas, levantamientos y pérdidas de la capa pictórica, así como desgarros en el soporte por lo que **se desaconseja rotundamente su traslado**.

Acompaña a este informe un documento con un histórico de peticiones al Real Patronato del MNCARS, todas ellas denegadas.