

ESTUDIO SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN
DEL *GUERNICA* DE PICASSO





ESTUDIO SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN
DEL *GUERNICA* DE PICASSO

Esta publicación ha sido editada gracias al generoso patrocinio de:
LA REAL ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA



0909
5760

ESTUDIO SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN
DEL *GUERNICA* DE PICASSO

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Ministra de Educación y Cultura
Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Secretario de Estado de Cultura
Miguel Ángel Cortés Martín

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
José Guirao Cabrera

Subdirectora General-Gerente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Mercedes Morales Minero

Conservadora Jefe del Departamento de Colecciones
Paloma Esteban Leal

Jefe del Departamento de Restauración
Pilar Sedano Espín

Sección de Publicaciones
Cristina Torra León

Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Presidente
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña

Vicepresidente
Eugenio Trías Sagnier

Vocales
Kosme María de Barañano
Juan Manuel Bonet
Miguel Ángel Cortés
Álvaro Delgado Gal
José Antonio Fernández Ordóñez
José Guirao
Antonio López Fernández
Tomás Llorens
Luis Monreal
Mercedes Morales
Benigno Pendás
Claude Picasso
María Elvira Rodríguez Herrer
Juan Torres Piñón
Julián Trincado
José Luis Yuste

Secretaria
Concha Vela

Documentación y catalogación
Departamento de Colecciones del M.N.C.A.R.S.
Conservadora Jefe: Paloma Esteban Leal
Conservadora de Pintura: Belén Galán Martín
Coordinación: Antonio Losada Kuntz

Informe de restauración
Departamento de Restauración M.N.C.A.R.S.
Restauradora Jefe: Pilar Sedano Espín
Restauradores de Pintura: Paloma Calopa, Ana Iruretagoyena, Jorge García, Rosa Rubio, Juan Sánchez y Antonio Rocha
Análisis químicos: Carmen Muro
Coordinación administrativa: Carmen García
Reportaje fotográfico: José F. Lorén, con la colaboración de Joaquín Cortés y José Luis Municio

Agradecimientos

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento al Museo Nacional del Prado por la cesión de las radiografías y fotografías del traslado del cuadro *Guernica* desde Nueva York hasta Madrid.

CATÁLOGO

Diseño
Fernando López Cobos

Fotomecánica
Lucam

Fotocomposición
Cromotex

Imprime
tf Artes Gráficas

Encuadernación
Ramos

ISBN: 84-8026-104-8
Depósito Legal: M-636-1998



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
por José Guirao Cabrera	
1. DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA	11
por Paloma Esteban Leal, con la colaboración de Belén Galán Martín y Antonio Losada Kuntz	
1.1. Iconografía e historia	13
1.2. Exposiciones	27
1.3. Bibliografía	28
1.3.1. Monografías	28
1.3.2. Publicaciones periódicas	30
2. INFORME SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN	47
por Pilar Sedano Espín, con la colaboración de Paloma Calopa, Ana Iruretagoyena, Jorge García, Rosa Rubio, Juan Sánchez, Antonio Rocha y Carmen Muro	
2.1. Antecedentes	49
2.2. Memoria	49
2.2.1. Intervenciones en la obra	49
2.2.2. Descripción material de la obra	51
– Análisis químicos	51
2.2.3. Estado de conservación	76
– Soporte	76
• Bordes	76
• Reverso	78
• Deformaciones	78
– Bastidor	80
– Preparación y película pictórica	80
• Alteraciones	80
• Causas	84
– Capa superficial	84

2.2.4. Condiciones de conservación.....	85
2.2.5. Consideraciones generales	85
2.2.6. Conclusiones	87
2.3. Fuentes consultadas	89
2.4. Apéndice fotográfico	91
2.4.1. Fotografías del estado actual de la obra	93
2.4.2. Fotografías del estado actual de la obra realizadas con ultravioleta	241
2.4.3. Fotografías del reverso (1986)	273
2.4.4. Fotografías del traslado a España (1981). Facilitadas por el Museo del Prado	285
2.4.5. Detalles de radiografías (1981). Facilitadas por el Museo del Prado	297

Cuando en 1992 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía recibió en su sede el gran mural *Guernica*, adquirió también el compromiso de custodiar y conservar esta gran obra maestra de Picasso, que desde ese momento pasó a formar parte de sus colecciones.

Las grandes dimensiones de la pintura y los numerosos viajes a que fue sometida durante veinte años, algunos de ellos destinados directamente a conseguir fondos para los refugiados españoles, fueron dejando huellas imborrables en la obra y deteriorando su estado. Por ello, en 1958 Picasso dio instrucciones al Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), institución que entonces custodiaba la obra, para que ésta no se viera sometida a nuevos traslados en el futuro, lo que evidentemente sólo se incumplió con ocasión de su viaje a España en el año 1981, en cumplimiento de los deseos del propio pintor.

Sin embargo, los daños sufridos eran ya en gran parte irreparables, debido también a la restauración a la que el cuadro fue sometido en el mencionado museo neoyorquino, aunque, no obstante, esta intervención fuera la más adecuada para su época. El estado actual de la pintura es tal que cualquier alteración de sus condiciones físicas o ambientales puede dañar la integridad tanto del soporte como de la capa pictórica y su preparación.

En este sentido, me es grato presentar ahora la publicación del informe que sobre el estado de conservación de *Guernica* ha realizado el Departamento de Restauración del Museo, así como el estudio documental llevado a cabo por el Departamento de Colecciones. Este excelente trabajo ha tenido en cuenta todos los aspectos de la obra y ha revisado, gracias a los medios que posibilitan las más avanzadas técnicas, toda la superficie del lienzo.

Al igual que ya lo hiciera Picasso en su día, el estudio que presentamos concluye desaconsejando cualquier movimiento del cuadro, debido a que sus grandes dimensiones hacen imposible evitar las vibraciones y los riesgos que conllevaría su manipulación. La fragilidad física de este gran lienzo contrasta con la enorme fuerza de su valor artístico. El Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cuya principal misión, como la de cualquier otra institución museística, es velar por la conservación de las obras que custodia, se ha visto obligado a declinar cualquier decisión que suponga el traslado, por el medio que fuere, del gran mural *Guernica* y, en consecuencia, ha rechazado todas las solicitudes de préstamo recibidas, como, por otra parte, hiciera el MoMA a partir de 1958.

La presente publicación se presenta al público en el marco de las jornadas internacionales sobre «*Guernica*» y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte, asimismo organizadas por el M.N.C.A.R.S., lo que pone de manifiesto el interés del Museo por las nuevas técnicas de investigación sobre conservación y restauración de obras de arte contemporáneo, así como por su divulgación pública.

José Guirao Cabrera
Director del M.N.C.A.R.S.

1. DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA





Fig. 1. Entrada del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937.
A la izquierda, la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez.

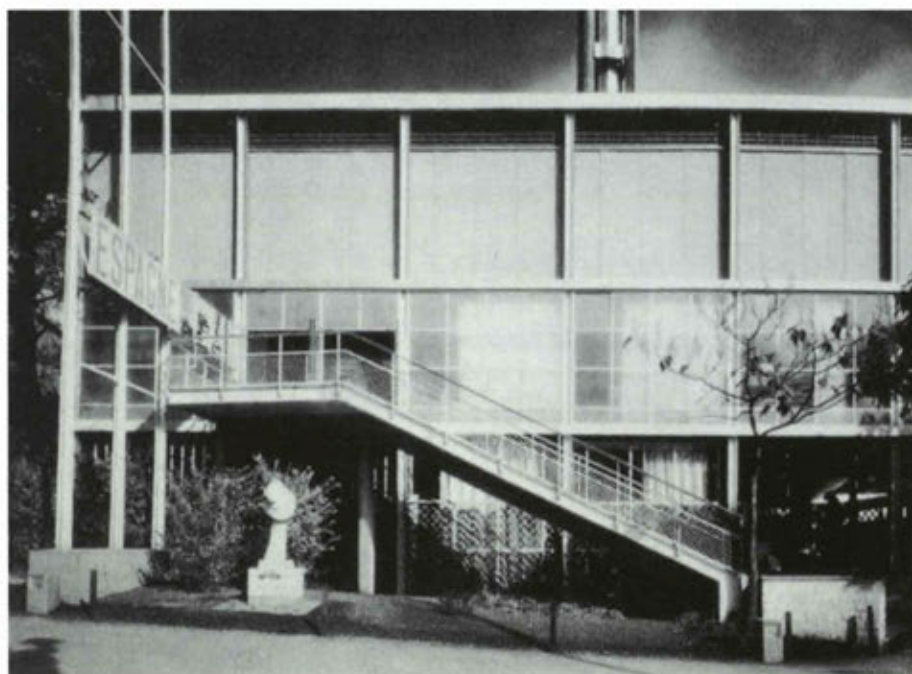


Fig. 2. Fachada del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937.
A la izquierda, la escultura *Gran cabeza de mujer*, de Pablo Picasso.

1. DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA,

POR PALOMA ESTEBAN LEAL, CON LA COLABORACIÓN DE BELÉN GALÁN MARTÍN
Y ANTONIO LOSADA KUNTZ

1.1. Iconografía e historia

Pablo PICASSO

Guernica (París, 1 de mayo - 4 de junio de 1937)

Óleo sobre lienzo

349,4 × 776,6 cm

Zervos 9, 65

N.º Reg. DE-0050

Reflejo fiel de una época y de unas luctuosas y dramáticas circunstancias, *Guernica* nació para formar parte del Pabellón Español en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, conocida popularmente como la Exposición Internacional de París, de 1937. Con ocasión de este evento –cuya finalidad era, sobre todo, la exaltación de los nuevos avances técnicos– la capital francesa ofreció como sedes sus más singulares edificios, ignorando, en su pretendido esplendor, la inminencia de la segunda gran guerra, que ya estaba próxima a estallar. Debido a su mayor afinidad con los productos industriales o arquitectónicos que iban a ser expuestos, los artistas elegidos para realizar los murales cultivaban casi todos ellos estilos muy cercanos a la abstracción, como Robert Delaunay, Jean Metzinger, Raoul Dufy, Fernand Léger o Albert Gleizes.

El Pabellón Español, por el contrario, fue construido para dar testimonio de la trágica situación por la que atravesaba España: la Guerra Civil (1936-1939). La fachada (*figs. 1 y 2*) principal del pabellón estaba cubierta por un enorme mural fotográfico en el que aparecían un grupo de soldados y diversas alusiones a los principios defendidos por la República. En el interior del pabellón dominaban las referencias a los acontecimientos bélicos y su incidencia sobre la población civil.

No muy lejos de la mencionada fachada, se encontraba la gran escultura-monolito de Alberto, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (*fig. 3*) –cuya maqueta está ahora expuesta en la Colección Permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía– y, también en el exterior, la famosa *Montserrat*, de Julio González (*fig. 6*), una figura femenina de tamaño natural realizada en chapa de hierro, que sostenía al hijo en su brazo izquierdo y la hoz en la mano derecha. Asimismo, de puertas afuera del pabellón se encon-



Fig. 3. Exterior del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. En el centro, la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez.

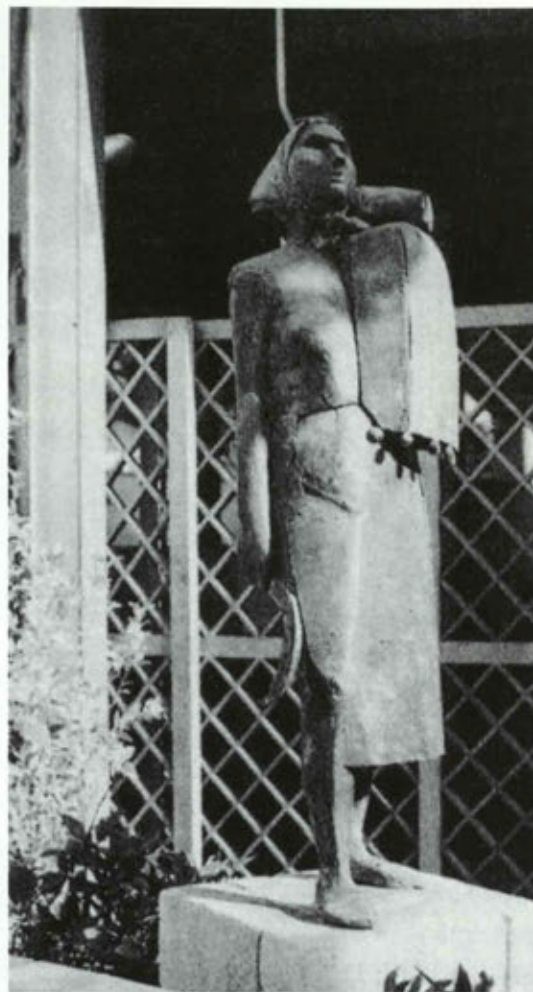


Fig. 6. Exterior del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. En primer término, la escultura *Montserrat*, de Julio González.

traban las esculturas de Picasso (figs. 4 y 5), una de las cuales, tras ser fundida en bronce, figura también hoy en el ámbito de la Colección Permanente dedicado al *Guernica*: *La dama oferente*.

En el interior del edificio (fig. 7), en el vestíbulo de entrada, se había situado un gran móvil de Alexander Calder (fig. 8), una fuente circular de mercurio cuyo nombre estaba inscrito en relieve en la propia obra: *Mercurio español de Almadén*, alusión a los yacimientos de la citada localidad, de los que se extraía mineral para munición y que en aquellos momentos se encontraban sitiados por las fuerzas nacionales. En el muro lateral derecho se extendía *Guernica*, con su título también destacado en grandes caracteres y, frente a este imponente mural, en la pared izquierda, otra gran composición, esta vez fotográfica, dedicada a Federi-

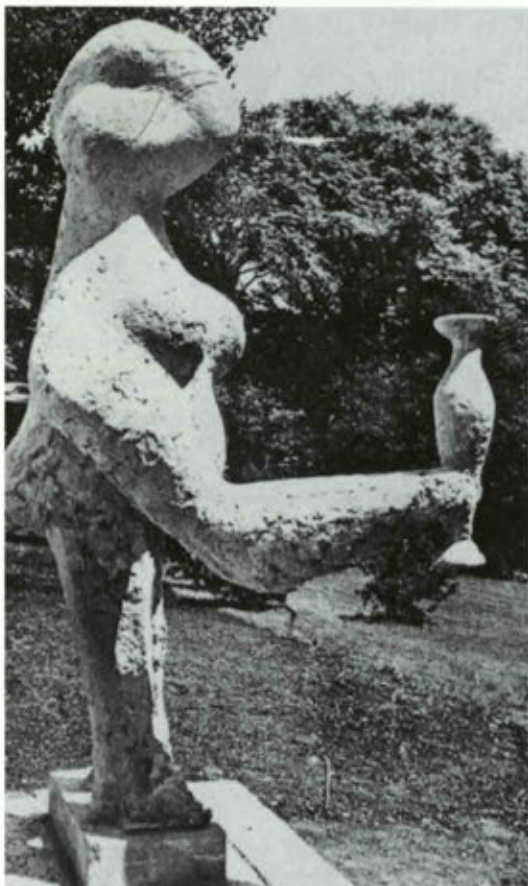


Fig. 4. Exterior del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. En primer término, la escultura *Dama oferente*, de Pablo Picasso.



Fig. 5. Exterior del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. En primer término, la escultura *Cabeza de mujer*, de Pablo Picasso.

co García Lorca, que por aquel entonces había sido ya asesinado. Finalmente, como colofón de las más importantes y conocidas piezas que integraban el pabellón, *El segador*, mural de cinco metros, de Joan Miró, estaba situado en la escalera que conducía al primer piso.

Guernica surgió a resultas del encargo que en enero de 1937 le hiciera a Picasso el gobierno de la República española, con destino al pabellón, cuyos arquitectos fueron Luis Lacasa y Josep Lluís Sert. En un principio, el pintor malagueño no se sintió atraído por la idea, pero posteriormente decidió acometer el proyecto.

El primero de sus bocetos data del sábado 1 de mayo del citado año 1937. Picasso trabajó en este conjunto de obras preparatorias seis días, antes de iniciar la composición definitiva en el lienzo.

El motivo que le impulsó a realizar precisamente esta escena, y no cualquier otra, fue la noticia de los bombardeos efectuados sobre la villa vasca que da nombre a la obra, conocida a través de las dramáticas fotografías publicadas por el periódico francés *L'Humanité*. A pesar



Fig. 7. Interior del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. Sala de Artes Plásticas. En primer término, la escultura *Cabeza de mujer*, de Pablo Picasso.

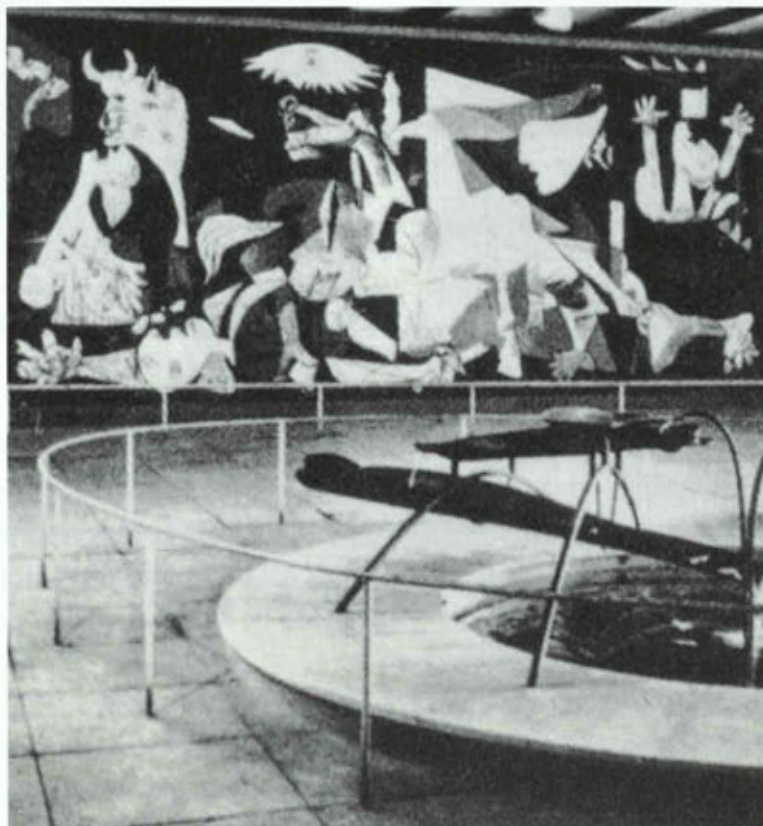


Fig. 8. Interior del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. Vestíbulo. En primer término, *La fuente de Mercurio*, de Alexander Calder, y al fondo, *Guernica*, de Pablo Picasso.

de ello, los bocetos preparatorios no contienen ninguna alusión a estos sucesos concretos, sino que, por el contrario, constituyen un alegato contra la barbarie, el terror y la guerra, en general. En este contexto, es altamente significativo el texto que Herbert Read («Picasso's Guernica». *London Bulletin*, octubre de 1938, pág. 6) dedica a este lienzo:

«No sólo Guernica, sino España; no sólo España, sino Europa está simbolizada en esta alegoría. Es el Calvario moderno, la agonía en las ruinas, castigadas por las bombas, de la ternura y la fragilidad humanas. Es un cuadro religioso, pintado, no con la misma clase, sino con el mismo grado de fervor que inspiró a Grünewald y al maestro de la Pietà de Avignon, a Van Eyck y Bellini. No es suficiente comparar al Picasso de esta pintura con el Goya de los "Desastres". Goya también fue un gran artista y un gran humanista; pero sus reacciones fueron individualistas; sus instrumentos, la ironía, la sátira, el ridículo. Picasso es más universal: sus símbolos son triviales como los símbolos de Homero, Dante, Cervantes. Pues sólo cuando al más difundido lugar común se le infunde la más intensa pasión nace una gran obra de arte, trascendiendo todas las escuelas y categorías; y, una vez nacido, vive en la inmortalidad.»

En este mismo contexto se pueden situar los comentarios de Elizabeth McCausland (*Springfield Republican*. Massachusetts, 19 de noviembre de 1939), emitidos con ocasión de la exhibición de *Guernica* en la exposición *Picasso: Forty Years of his Art* (MoMa, Nueva York, 1939):

«Él [Picasso] ha encontrado su alma no en el estudio, no en el laboratorio de investigación plástica, sino en su unión con la gente de su país de origen, España. En el *Guernica* no sólo actúa como un hijo de España, sino también como un ciudadano de un mundo democrático.

[...] Él quiere lanzar un grito de horror y angustia contra la invasión y la destrucción de la España de sus amores. Quiere protestar con su arte contra la traición perpetrada por Franco y sus aliados fascistas. Quiere hacer despertar en los pechos de todos los que vean el *Guernica* una comprensión interna y emocional del destino de España.»

No hay, pues, en estos bocetos nada identificable con la situación bélica existente en España: ni armas, ni bombardeos, ni soldados, ni aviones. Los motivos elegidos proceden de la iconografía representada en las creaciones anteriores de su autor, siempre en estrecha relación con los acontecimientos sucedidos en su vida privada. Ésta es una de las razones por las que *Guernica* ha suscitado numerosas y polémicas interpretaciones.

El primer motivo incluido es uno de los lances de las corridas de toros, precisamente el más dramático: el momento en que el toro embiste al caballo durante el tercio de varas. Picasso representa al caballo desprovisto del peto, a pesar de que en aquel momento ya se utilizaba esta defensa. La corrida es uno de los temas habituales del pintor, que ya lo había dibujado a la temprana edad de ocho años. Esta escena no aparece durante la *Época azul* ni durante el Cubismo, pero después resurge de nuevo con enorme fuerza.

Motivo iconográfico de diversos significados para Picasso, la embestida presenta al toro como un orgulloso y admirable animal, mientras que el caballo adquiere tintes de personaje secundario y pasivo. Al tiempo, este sangriento encontronazo evoca también el encuentro amoroso, en el que, obviamente, el toro encarnaría la figura masculina y el caballo podría identificarse con la mujer. En una tercera lectura, el caballo estaría simbolizando a las víctimas de la masacre de la villa vasca, pasivas e impotentes ante la desgracia. En la colección del Museo existen tres bocetos relacionados con el motivo descrito, los titulados *Estudio de composición*, datados todos ellos el 1 de mayo.

Una variante del tema de la corrida es la del caballo, que puede aparecer también aislado en otras de las representaciones de estos bocetos, sin la efigie del toro frente a él. Se trata, también ahora, de un animal herido y maltrecho, que ya ha sido atacado mortalmente. Existen cuatro versiones de este motivo en las colecciones del Museo tituladas genéricamente *Caballo*, de las cuales dos fueron realizadas el 1 de mayo de 1937, mientras que la tercera y la cuarta corresponden al día 10 de ese mismo mes.

Pero Picasso insiste aún más en la figura de este cuadrúpedo y, así, se concentra también en estos estudios preparatorios de *Guernica*, ya no en la totalidad de su cuerpo, sino en lo que constituirá la segunda modalidad del tema de la embestida, en su cabeza, ahora desencajada, en tensión, como a punto de respirar por última vez, con una enorme dentadura que parece querer aferrarse desesperadamente a la vida, tal como se ofrece en los dibujos *Cabeza de caballo: dibujo para Guernica*, realizados el 2 de mayo, y en el óleo de la misma fecha.

El segundo gran tema que inspira los bocetos es la madre con el hijo muerto en brazos, que huye gritando despavorida ante el ataque de algo o de alguien que el pintor ha ocultado intencionadamente a los ojos del espectador. Como ocurría con el motivo inicial, existen diferentes versiones. La mujer puede aparecer junto a un edificio en llamas o bien sosteniendo al niño en uno u otro brazo, como es el caso de varios óleos, así como de los dibujos *Caballo y madre con niño muerto* (8 de mayo), *Madre con niño muerto* y *Madre con niño muerto en una escalera* (9 de mayo) o *Madre con niño muerto* (13 de mayo). Esta maternidad obsesionará a Picasso, quien, aun después de finalizar el gran lienzo, seguirá representándola, como ocurre en el cuadro *Madre con niño muerto* (26 de septiembre de 1937), que también pertenece a la colección del Museo, o ya en un desarrollo ulterior del tema, en las numerosas cabezas de mujer gritando, inspiradas en la fisonomía de su compañera de aquel momento, la fotógrafa Dora Maar.

Los bocetos y estudios preparatorios se transforman en la pintura definitiva, cuyo proceso de gestación se puede seguir a través de las fotografías realizadas por Dora Maar (*figs. 9-15*). Concebido como un gigantesco cartel, el gran lienzo es testimonio del horror que supuso la Guerra Civil española y la mejor premonición de lo que iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial. La sobriedad cromática y la intensidad de todos y cada uno de los motivos, así

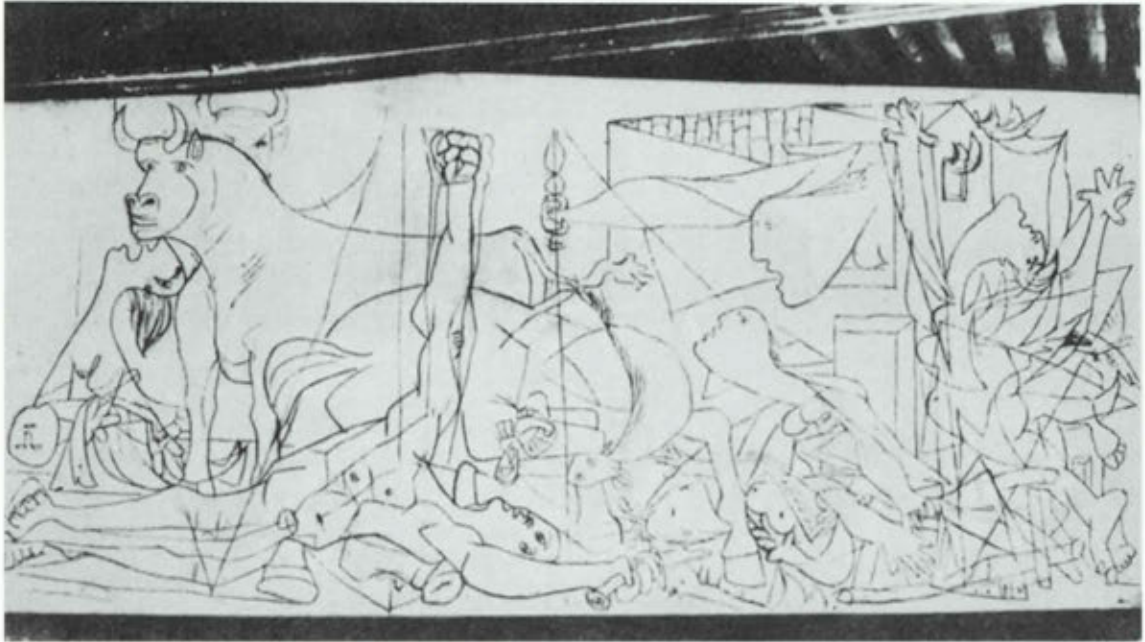


Fig. 9. *Guernica*. Estado I de la tela definitiva.
FOTOGRAFÍA, DORA MAAR.



Fig. 10. *Guernica*. Estado II de la tela definitiva.
FOTOGRAFÍA, DORA MAAR.



Fig. 11. *Guernica*. Estado III de la tela definitiva.

FOTOGRAFÍA, DORA MAAR.



Fig. 12. *Guernica*. Estado IV de la tela definitiva.

FOTOGRAFÍA, DORA MAAR.



Fig. 13. *Guernica*. Estado V de la tela definitiva.

FOTOGRAFÍA, DORA MAAR.



Fig. 14. *Guernica*. Estado VI de la tela definitiva.

FOTOGRAFÍA, DORA MAAR.



Fig. 15. *Guernica*. Estado VII de la tela definitiva.

FOTOGRAFÍA, DORA MAAR.

como su articulación, llevan hasta límites insoportables el carácter trágico de la escena, emblema, a partir de ese momento, de la condición de nuestra época.

Afirma Herschel B. Chipp, sin duda el más cualificado estudioso del gran mural (*El Guernica de Picasso. Historia, transformaciones, significado*. Barcelona, Polígrafa, 1991, pág. 154), que una vez clausurada la Exposición Internacional de París el 1 de noviembre de 1937, «[...] se dijo que el propio Picasso había declarado en repetidas ocasiones que el *Guernica* debería ir con el tiempo a Madrid, declaración que luego él mismo formuló por escrito».

Este gran lienzo se vio sometido en pocos años a una gran cantidad de viajes motivados por su participación en numerosas exposiciones. La primera de ellas fue una muestra itinerante integrada por 118 obras de Henri Matisse, Georges Braque, Henri Laurens y el propio Picasso, que organizó el galerista parisino Paul Rosemberg y que recorrió Noruega, Dinamarca y Suecia, desde enero a abril de 1938.

Tras permanecer, al parecer, unos meses en el estudio del artista, en septiembre de 1938 *Guernica* fue enviado, junto con muchos de sus dibujos preparatorios, al National Joint Committee for Spanish Relief (Comité de Ayuda a los Refugiados Españoles), con sede en Londres, con el objetivo de recaudar fondos. Asimismo, fue expuesto en otras ciudades inglesas.

Posteriormente, Picasso decidió enviar el cuadro y sus bocetos preparatorios a Nueva York. La travesía se realizó en el buque francés *Normandie*—en el que también viajaba el presidente del gobierno republicano en el exilio, Juan Negrín—, y finalizó el 1 de mayo de 1939.

Siempre con la intención por parte de Picasso de recaudar fondos para los refugiados políticos españoles, en Estados Unidos continuó formando parte de varias exposiciones. La primera de ellas fue la que se inauguró en la Valentine Gallery, de Nueva York, presentada por The American Artists Congress, tras cuya clausura se organizó una gira de tres meses de duración por algunas de las más importantes ciudades de los Estados Unidos: Los Ángeles, San Francisco y Chicago. Estas exposiciones provocaron una gran polémica tanto desde el punto de vista artístico como político, debido al contenido del cuadro, a la coincidencia con el estallido de la Segunda Guerra Mundial (1 de septiembre de 1939) y al debate surgido en torno al propio cuadro a propósito de la defensa del arte moderno, que en aquellos momentos estaba siendo atacado por algunos sectores de la prensa y la crítica norteamericana.

Antes de finalizar el año 1939, *Guernica* fue expuesto de nuevo en Nueva York, en el Museum of Modern Art, que acababa de ser inaugurado, formando parte de una retrospectiva dedicada a la producción del artista: *Picasso: Forty Years of his Art*. En esta ocasión, el mural pudo ser considerado en el contexto de la obra general de Picasso, y, de ser un símbolo de la Guerra Civil española, pasó a ser considerado pieza fundamental del arte del siglo XX.

Debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial, Picasso decidió que el cuadro, junto al resto de las obras que integraban la retrospectiva del MoMA, quedaran bajo la custodia de este museo el tiempo que durara el conflicto bélico (*fig. 17*). Con la conformidad del autor y de Alfred Barr, director del museo —aunque la mayoría de las veces en contra del criterio de los conservadores y restauradores—, *Guernica* fue prestado para varias muestras durante la década de los años cuarenta, como las celebradas en el Art Institute de Chicago (1940), en la Gallery of Fine Arts de Columbus, Ohio (1941) o en el Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts (1942) (*fig. 16*).

En 1953, el lienzo viajó a Milán para formar parte de una gran exposición dedicada a Picasso en el Palazzo Reale. Desde Italia volvió a cruzar de nuevo el Atlántico para participar en la II Bienal de Arte de Sao Paulo entre diciembre de 1953 y febrero de 1954 y, tan sólo poco más de un año después, en junio de 1955, emprendió otra vez viaje a Europa, para participar en París en una retrospectiva dedicada a su autor, que fue seguida de una extensa gira por diversos museos de Alemania, Bélgica, Holanda y Dinamarca.

Durante los años 1957 y 1958 estuvo incluido en la muestra *Picasso 75th Anniversary Exhibition*, celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) y posteriormente en Chicago y Filadelfia. A partir de ese momento y hasta su traslado definitivo a España, el cuadro no volvió a participar en ninguna otra exposición realizada fuera del ámbito del MoMA, y el único viaje a que se vio sometido fue el de su traslado definitivo desde Nueva York hasta Madrid, que tuvo lugar el 9 de septiembre de 1981. Previamente, el mismo día 9 de septiembre, se había firmado en Nueva York el acuerdo entre el MoMA y el gobierno español para la formalización de la transferencia de la propiedad del cuadro y de las obras preparato-

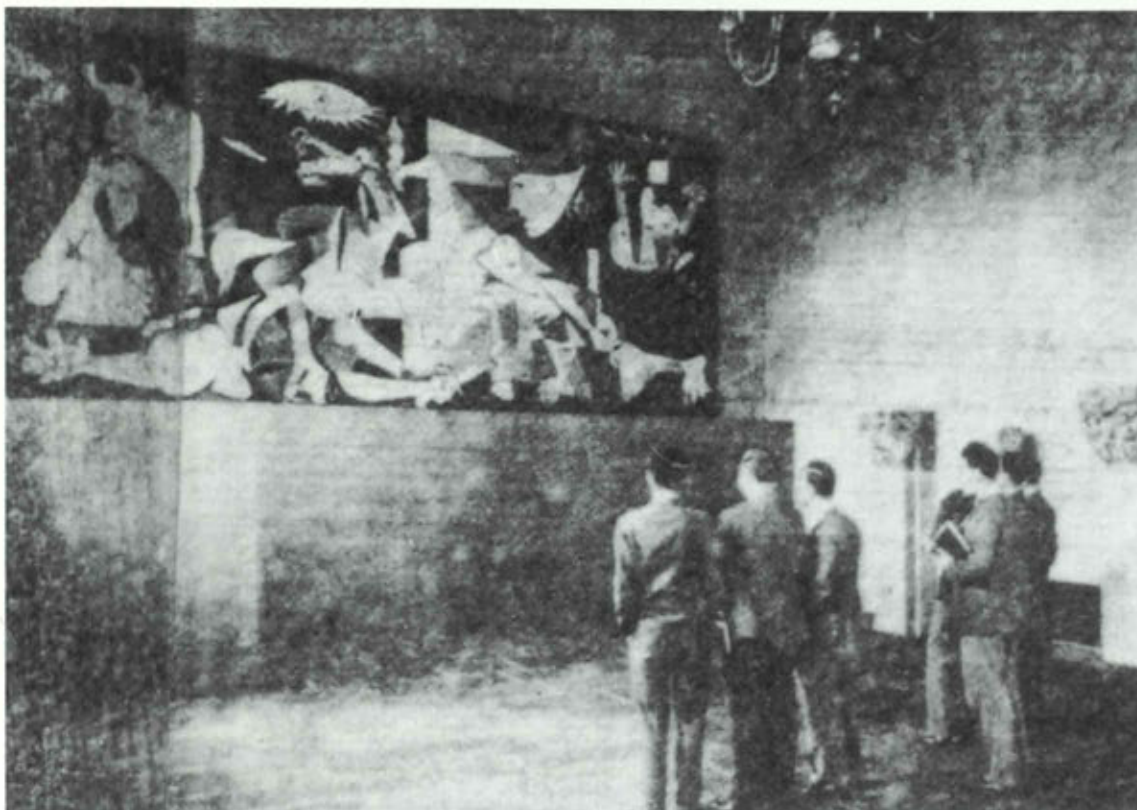


Fig. 16. Exposición en el Fogg Art Museum, de Cambridge, 1941.

rias y relacionadas con él. La presentación oficial en el Casón del Buen Retiro de Madrid se produjo el 24 de octubre de 1981. En el mes de julio de 1992, el cuadro recorrió los escasos metros existentes entre la sede del Casón y el que sería su emplazamiento definitivo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Finalmente, en los últimos días del mes de noviembre de 1995, le fue retirado el vidrio que lo había protegido desde su llegada a España.

En relación con la decisión adoptada por el MoMA de suspender los préstamos para exposiciones de *Guernica* a partir de 1958, declaraba Herschel B. Chipp, en un texto incluido en el volumen publicado con ocasión del regreso de *Guernica* a España («Génesis y primeros avatares del Guernica»). *Guernica-Legado Picasso*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, 1981, pág. 124):

«[Picasso] [...] dio instrucciones al museo para que el *Guernica* no fuera de nuevo enrollado y prestado por los obvios deterioros que el cuadro había sufrido. El único cambio de ubicación que habría de sufrir se produciría en 1964, cuando fue trasladado al tercer piso del museo, en donde ha permanecido hasta el 9 de septiembre de 1981. Las peticiones de exhibición de otros países del mundo fueron en adelante rechazadas por el museo, de acuerdo con la opinión de Picasso.»

Según Alfred Barr, en 1958, Picasso renovó el préstamo del cuadro al MoMA por tiempo indefinido. No obstante, era evidente la voluntad del pintor de que el destino final del cuadro fuera España. Así, el 14 de febrero de 1970, se dirigió por escrito al museo neoyorquino, eliminando la conocida cláusula que condicionaba el regreso del lienzo a la restauración de la República, y sustituyéndola por otra que decía textualmente: «Cuando en España se restablezcan las libertades públicas», añadiendo asimismo que «ustedes comprenden que mi deseo ha sido siempre ver que esta obra y las piezas que la acompañan vuelvan al pueblo español». (CHIPP, Herschel B.: *El Guernica de Picasso. Historia, transformaciones, significado*. Barcelona, Polígrafa, 1991, pág. 171; original francés publicado en *LP*, pág. 160).

Teniendo en cuenta estas circunstancias, desde que el cuadro viajó a España, y de acuerdo con la voluntad de su autor, se han denegado todas las peticiones de préstamo realizadas al respecto, entre ellas:

- La correspondiente a los Juegos Olímpicos celebrados en Barcelona en 1992.
- La llevada a cabo por The Yomiuri Shimbun, de Tokio (28 de septiembre de 1994), para la exposición conmemorativa del L Aniversario de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, celebrada en 1995.
- La cursada por el Centre Georges Pompidou de París con destino a la exposición *Devant l'histoire*, celebrada en dicho museo entre diciembre de 1996 y abril de 1997.

La sala dedicada a Pablo Picasso constituye el eje fundamental de la Colección Permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tanto por la importancia de este artista en la historia del arte de nuestro siglo, como por la calidad de las obras que de él se exponen. De todas estas obras, *Guernica* es la pieza capital, no sólo desde el punto de vista artístico, sino también por su significación simbólica, ya que se trata de una de las piezas más emblemáticas de toda la historia del arte del siglo XX.



Fig. 17. Instalación en el Museum of Modern Art de Nueva York, 1947.

1.2. Exposiciones

1937. *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*.

París, Pabellón Español, 12 de julio-25 de noviembre.

1938. [Exposición del *Guernica*, de Picasso]. Oslo, Kunstneres Hus // Copenhague, Statens Museum for Kunst // Estocolmo, Liljevalch Konsthall // Gotemburgo, Konsthallen, enero-abril.

1938. *Exhibition of Picasso's «Guernica»*, de Picasso. Londres, New Burlington Galleries, 4-29 de octubre // Leeds (Inglaterra) // Liverpool.

1938-1939. [Exposición del *Guernica*, de Picasso]. Londres, Whitechapel Art Gallery, 31 de diciembre 1938-mediados de enero de 1939 // Manchester, febrero de 1939.

1939. *Picasso: Guernica*. Nueva York, Valentine Gallery, 5-27 de mayo.

1939. *Picasso's Masterpiece Guernica and 63 Related Paintings and Drawings*. Los Ángeles, Stendahl Art Galleries, 10-21 de agosto // San Francisco, San Francisco Museum of Art, 28 de agosto-18 de septiembre // Chicago, Arts Club, 1-10 de octubre.

1939-1941. *Picasso: Forty Years of his Art*. Nueva York, Museum of Modern Art, 15 de noviembre de 1939-7 de enero de 1940 // Chicago, Chicago Art Institute, 1 de febrero-3 de marzo de 1940 // St. Louis, City Art Museum, 16 de marzo-14 de abril de 1940 // Boston, Museum of Fine Arts, 26 de abril-25 de mayo 1940 // San Francisco, San Francisco Museum of Art, 25 de junio-22 de julio de 1940 // Cincinnati, Cincinnati Museum of Art, 28 de septiembre-27 de octubre de 1940 // Cleveland, Cleveland Museum of Art, 7 de noviembre- 8 de diciembre de 1940 // Nueva Orleans, Isaac Delgado Museum, 20 de diciembre de 1940-17 de enero de 1941 // Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts,

1 de febrero-2 de marzo de 1941 // Pittsburgh, Carnegie Institute, 15 de marzo-13 de abril de 1941.

1941. [Obras maestras de Picasso]. Nueva York, Museum of Modern Art, 16 de julio-7 de septiembre.

1941. Cambridge, Fogg Art Museum, 24 de septiembre-20 de octubre.

1941. Columbus, Ohio, Gallery of Fine Arts, 4-30 de noviembre.

1942. Cambridge, Fogg Art Museum, 26 de junio-15 de septiembre.

1953-1954. *Picasso*. Milán, Palazzo Reale, 20 de septiembre-20 de noviembre de 1953 // II Bienal de Arte, Sao Paulo, 13 de diciembre de 1953-20 de febrero de 1954.

1955. *Picasso: Peintures, 1900-1955*. París, Musée des Arts Décoratifs, junio-octubre.

1955-1956. *Picasso*. Munich, Haus der Kunst, 25 de octubre-26 de diciembre de 1955 // Colonia, Rheinisches Museum, 30 de diciembre de 1955-29 de febrero de 1956 // Hamburgo, Kunsthalle, 10 de marzo-29 de abril de 1956.

1956. *Guernica*. Bruselas, Palais des Beaux Arts, mayo-junio // Amsterdam, Stedelijk Museum, 14 de julio-30 de septiembre.

1956. *Guernica*. Estocolmo, Nationalmuseum, 19 de octubre-2 de diciembre

1957-1958. *Picasso 75th Anniversary Exhibition*. Nueva York, Museum of Modern Art, 22 de mayo-8 de septiembre // Chicago, Art Institute of Chicago, 29 de octubre-8 de diciembre de 1957 // Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 8 de enero-23 de febrero de 1958.

1.3. Bibliografía

1.3.1. Monografías

AA.VV.: *Guernica 50 años. Una ciudad, un cuadro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.

AGUILERA CERNI, Vicente: *El Guernica como encrucijada*. Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga, 1991.

ALIX TRUEBA, Josefina: *El Guernica de Picasso*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, s/f.

ALIX TRUEBA, Josefina: *Guernica, guía informativa*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

ARNHEIM, Rudolf: *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*. Berkeley, University of California Press, 1962 // *El Guernica de Picasso, Génesis de una Pintura*. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., Colección Comunicación Visual, 1976.

ARRABAL, Fernando: *Guernica and Other Plays*. Nueva York, Grove Press, 1969.

BARATA, Mario; MORAIS, Federico: *Pablo, Pablo! Uma Interpretação brasileira de Guernica*. Fundação Nacional de Arte, Funarte, 1981.

BECRAFT, Mel: *Picasso's «Guernica»: Images within Images*. Nueva York, Vantage Press, 1983, 1986.

BLUNT, Anthony: *Picasso's Guernica*. Londres, Oxford University Press, 1969.

BREJC, Tomaz: *Guernica; eseji o slikarstvu, politiki in vojni*. Ljubljana, Delavska enotnost, 1988.

BRENDEL, Otto J.: «Classic and Non-Classic Elements in Picasso's Guernica». En Whitney Jennings Oates: *From Sophocles to Picasso: The Present Day Vitality of the Classical Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1962.

CALVO SERRALLER, Francisco: *El Guernica de Picasso*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol de Guernica*. Madrid, Prensa Española, 1968.

CHIPP, Herschel B.: *Picasso's Guernica. History, Transformation, Meanings*. Berkeley, University of California Press, 1988. Con un capítulo escrito por Javier TUSELL // *El Guernica de Picasso. Historia, Transformaciones, Significado*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1991.

DANZ, Louis: *Personal Revolution and Picasso*. Nueva York, Longmans, Green, 1941.

Exhibition of Picasso's Guernica. Londres, New Burlington Galleries, 1938.

FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, Rafael: *La odisea del Guernica de Picasso*. Barcelona, Planeta, 1981.

FERRIER, Jean-Louis: *Picasso Guernica. Anatomie d'un chef-d'oeuvre*. París, Télécip/Denoël-Gonthier, 1977.

FERRIER, Jean-Louis: *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un Tableau*. París, Denoël, 1985.

FISCH, Eberhard: *Picasso, Guernica: eine Interpretation*. Friburgo; Basilea; Herder; Viena, 1983.

FISCH, Eberhard: *Guernica by Picasso; a Study of the Picture and its Context*. Londres, Bucknell University Press; Cranbury, Nueva Jersey, Associated University Presses, 1988.

GERVEREAU, Laurent: *Autopsie d'un chef-d'oeuvre: Guernica*. París, Editions Paris-Méditerranée, 1996.

GRANELL, Eugenio F.: *Social Perspectives of Picasso's Guernica*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1978.

GRANELL Eugenio F.: *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*. Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1981.

Guernica. Estocolmo, Nationalmuseum. Con un texto de Daniel Henry KAHNWEILER, 1956.

El Guernica de Picasso. Valencia, Dirección General de Cultura, 1984. Con un texto de Román de la CALLE.

El Guernica de Picasso. Didáctica de un mito. Málaga, Sala Miramar, 16 de octubre-30 de noviembre de 1989. Con textos de Josep RENAU y Josep Lluís SERT.

Guernica-Legado Picasso. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1981. Textos de Herschel B. CHIPP, Joan MIRÓ, Josep RENAU, José Luis SERT y Javier TUSELL.

IMDAHL, Max: *Picasso's Guernica*. Fankfurt, Insel, 1985.

KRAHL, Ilse y QUANDT, Sigfried: *Guernica, Guernica; Überlegungen, Vorschläge, Materialien z. facherübergreifenden Unterricht (Bildende, Kunst, Geschichte, Politik)*. Henn; Ratingen; Kastellaun; Düsseldorf, 1974.

LARREA, Juan: *Guernica: Pablo Picasso*. Nueva York, Curt Valentin, 1947. Introducción Alfred H. Barr.

LARREA, Juan: *Guernica: Pablo Picasso*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977. En colaboración con Alejandro FINISTERRE; prólogo de Santiago AMÓN.

LOIZIDE, Nike: *Ho mythos tou Minotaurou sten protoporia tou Mesopolemou; apo tous «labyrinthous» tou Masson hos te «Guernica» tou Picasso*. Atenas, Ekdoseis Nephelē, 1988.

MARÍN, Juan: *Guernica ou Le Rapt des Ménines*. París, Lagune, 1994.

OPPLER, Ellen C.: *Picasso's Guernica. Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*. Nueva York, Norton Critical Studies in Art History, W.W. Norton & Company, 1987.

ORIOU ANGUERA, Antonio: *Guernica al desnudo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1979.

PALAU Y FABRE, Josep: *El Guernica de Picasso*. Barcelona, Editorial Blume, 1979.

Picasso: Guernica. Nueva York, Valentine Gallery, 5-27 de mayo de 1939.

PUENTE, Joaquín de la: *El Guernica. Historia de un cuadro*. Madrid, Silex, 1983.

PUENTE, Joaquín de la: *Picasso. Los 42 estudios sobre papel para el Guernica*. Madrid, Editorial Casariego, 1990. Introducción de Juan ARAMO.

READ, Herbert: «Picasso's *Guernica*». En *A Coat of Many Colours*, Londres, Routledge, 1945.

RUSSELL, Frank D.: *Picasso's Guernica: The Labyrinth of Narrative and Vision*. Londres, Thames and Hudson, 1980; Montclair, Nueva Jersey, Allanheld and Schram, 1980 // *El Guernica de Picasso, El Laberinto de la Narrativa y de la Imagen Visual*. Madrid, Editora Nacional, 1981.

SAURA, Antonio: *Contra el Guernica. Libelo*. Madrid, Ediciones Turner, 1982.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *El Guernica y otras obras de Picasso: Contextos Iconográficos*. Murcia, Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 1984.

SORENSEN, Jens Enrik: *Omkring Guernica, Picasso*. Arhus, Aarhus Kunstmuseum, 1981.

SPIES, Werner: *Picasso. Die Zeit nacht Guernica, 1937-1973*. Berlín, National Galerie; Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung; Hamburgo, Kunsthalle, diciembre de 1992-agosto de 1993.

Symposium on Guernica. Nueva York, The Museum of Modern Art, 25 de noviembre de 1947. No publicado, copia mecanografiada.

TALÓN, Vicente: *¡Arde Guernica!* Madrid, Librería Editorial San Martín, 1970.

TALÓN, Vicente: *El holocausto de Guernica*. Madrid, Plaza y Janés, 1987.

TANKARD, Alice Doumanian: *Picasso's Guernica after Ruben's Horrors of War; a Comparative Study in Three Parts: Iconographic and Compositional, Stylistic and Psychoanalytic*. Filadelfia, Art Alliance Press, 1984.

TUCHMAN, Phyllis: *Guernica, L'Humanité and the Spanish Pavilion*. Nueva York, New York University, 1973 (Tesis. News Micro Microfiche 1039).

VINDEL, Pedro: *Soñando con Picasso. Al contar las cuarenta coincidencias me dieron las siete y media de la mañana*. Madrid, edición del autor, 1988.

VINDEL, Pedro: *—Guernica-Bra— «El drama que nunca existió» Caminando en mis sueños por la estela de los caballos blancos de Picasso. Las diez de últimas*. Madrid, edición del autor, 1990.

VIRMOND, Wolfgang: *Guernica: Kunst und Politik am Beispiel Guernica-Picasso und der spanische Bürgerkrieg*. Berlín, Ed. Wolfgang Virmond, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1975; Berlín, Elefant, 1980.

1.3.2. Publicaciones periódicas¹

ABASCAL, F.: «El Guernica es de todos». *La Rioja*, Logroño, 26 de junio de 1997.

ABASCAL, F.: «El Guernica es de todos». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 26 de junio de 1997.

ABASCAL, F.: «El Guernica es de todos». *El Adelanto*, Salamanca, 26 de junio de 1997.

ABASCAL, F.: «El Guernica es de todos». *Sur*, Málaga, 27 de junio de 1997.

ABERASTURI, A.: «Patrimonio artístico». *Diario de Burgos*, Burgos, 26 de junio de 1997.

ABERASTURI, A.: «Patrimonio artístico». *El Comercio*, Gijón, 26 de junio de 1997.

AGRASAR QUIROGA, Fernando: «As luces do Guernica». *Nordés*, La Coruña, enero de 1982, núm. 6.

AGUILERA ÁVALOS, J.: «Traslado del Guernica». Sección Cartas al Director. *El Correo Español*, Bilbao, 12 de junio de 1992.

AGUILÓ, Catalina: «Retorno del Guernica». *Batik*, Barcelona, octubre de 1981, núm. 63, año IX.

AGUIRRE, E.: «Guernica». *Diario de León*, León, 8 de noviembre de 1996.

ALACARAZ GARRIDO, G.: «La "problemática" del Guernica». Sección Cartas al Director. *Ya*, Madrid, 8 de julio de 1997.

ALBIAC, G.: «Guernica a Gernika. El Mundo, (22 de mayo de 1992)». Sección Tribuna de Prensa. *Avui*, Barcelona, 24 de mayo de 1992.

ALBIAC, G.: «Guernica en Gernika». *El Mundo*, Madrid, 22 de mayo de 1992.

ALIX TRUEBA, Josefina: «Guernica historia de un cuadro». En *Poesía, Revista Ilustrada de Información Poética*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, núms. 39-40 (monográfico: *Picasso. Guernica*).

ALPATOV, Michael: «Picasso's Guernica is One of the Two Most Underrated of All Works of Art». *Artnews*, Nueva York, noviembre de 1977.

ÁLVAREZ, J.: «La Dama y el Guernica». *Levante*, Valencia, 27 de junio de 1997.

ÁLVAREZ, J.L.: «Incapacidades y compromisos». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.

ÁLVAREZ, J.L.: «El Guernica». *Diario de Burgos*, Burgos, 23 de mayo de 1992.

ÁLVAREZ, J.L.: «El Guernica». *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de mayo de 1992.

ÁLVAREZ, J.L.: «El Guernica». *Hoy*, s/l., 23 de junio de 1992.

- ÁLVAREZ SOLÍS, A.: «El Guernica debidamente». *Deia*, Bilbao, 29 de junio de 1997.
- ALLUÉ, M.: «El Guernica y las Majas». *Diari de Tarragona*, Tarragona, 24 de junio de 1997.
- AMIGUET, Ll. y SANCHÍS, I.: «Arte, mentiras y Guggenheim». *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de junio de 1997.
- ANASAGASTI, I.: «Otro nombre para el Guernica». *Diario 16*, Madrid, 21 de mayo de 1992.
- ANASAGASTI, I.: «Reflexión y balance». *Deia*, Bilbao, 13 de julio de 1997.
- ANDRÉS, J.T.: «A Cangas y sin peaje». *Atlántico*, Vigo, 30 de junio de 1997.
- ANGLADA, M.: «Guernica». *Avui*, Barcelona, 21 de julio de 1997.
- APAOLAZA, F.: «El horror de la sinrazón». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 28 de junio de 1997.
- APARICIO, J.P.: «La ficción de eternidad». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- «Apunte del Guernica». *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1997.
- ARMAS MARCELO, J.J.: «El Guernica, Salomón y Pilatos». *ABC*, Madrid, 27 de junio de 1997.
- ARMIÑO, M.: «El abucheo». *ABC*, Madrid, 30 de junio de 1992.
- ARMIÑO, M.: «La batalla del Guernica». *El Siglo*, Madrid, 18 de agosto de 1997.
- ARNÚS, M.M.: «El pabellón de 1937, el Gernikay Barcelona». *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de junio de 1992.
- ARRIBAS PÉREZ, C.: «El Guernica errante». *Hoy*, Badajoz, 31 de julio de 1992.
- ARROYO, E.: «Padre, Hijo y Espíritu Santo». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- «El arte en su sitio». Editorial. *Ya*, Madrid, 3 de agosto 1997.
- ARTETA, J.: «¿El Guernica aquí? ¿Por qué?». *El Correo, s/l.*, 25 de mayo de 1997.
- ARZALLUZ, X.: «Como Isabel la Católica». *Deia*, Bilbao, 29 de junio de 1997.
- ASCASSO TRINCADO, A.: «El Guernica de Picasso». Sección Cartas al Director. *El Correo Español*, Bilbao, 24 de junio de 1992.
- AURIC, Georges: «La victoire de Guernica». *Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, núms. 1-3.
- AZÚA, F.: «¿Pikasso?». *El País*, Madrid, 6 de julio de 1997.
- AZÚA, F.: «¿Pikasso? El traslado del Guernica». *Arquitectura Viva*, Madrid, agosto de 1997.
- BARBÉ, Geneviève: «Goya y Picasso: la inspiración goyesca en "Sueño y mentira de Franco" y en "Guernica"». *Seminario de Arte Aragones*, Zaragoza, 1980, XXXII.
- BERGAMÍN, José: «Le Mystère tremble. Picasso Furioso». *Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, núms. 4-5.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo: «El Guernica como profecía». *Quimera*, Barcelona, diciembre de 1981, núm. 14.
- BARNATÁN, M.R.: «Ni un solo tiro». *El Mundo*, Madrid, 23 de mayo de 1992.
- BARNATÁN, M.R.: «Una negativa justificada». *El Mundo*, Madrid, 15 de mayo de 1997.
- BARNATÁN, M.R.: «Ni un rasguño más». *El Mundo*, Madrid, 4 de junio de 1997.
- BARRIOS, N.: «Wot! No Guernica?». *Guía del Ocio*, Madrid, 10 de agosto de 1992.
- BARRÓN, J.M.: «El Guernica». Sección Cartas al Director. *ABC*, Madrid, 5 de junio de 1992.

- BASURTO, J.: Sección Cartas. *Deia*, Bilbao, 14 de mayo de 1997.
- «La batalla del Guernica». Editorial. *ABC*, Madrid, 20 de mayo de 1992.
- BENGOECHEA, E.: «El Guernica». *El Norte de Castilla*, Valladolid, 28 de junio de 1992.
- BENGOECHEA, E.: «El Guernica». *La Voz*, s/l., 15 de julio de 1992.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico: «Guernica de Pablo Picasso». *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, octubre de 1978, 340, CXIV.
- BLANCO VILA, L.: «El Guernica y sus aledaños». *Deia*, Bilbao, 22 de mayo de 1992.
- BLANCO VILA, L.: «El largo trayecto del Guernica». *Antiquaria*, Madrid, s/f.
- BOASSON, O.: «Guernica mon amour». *Le Monde*, París, 13 de junio de 1992.
- BOHIGAS, O.: «Gehry y Perrault». *Avui*, Barcelona, 6 de julio de 1997.
- BOLE-RICHARD, M.: «Polémiques autour du Guernica». *Le Monde*, París, 24 de mayo de 1992.
- BORBOLLA MARTÍN, C.: «El mejor sitio es el actual». Sección Usted escribe sobre... *La Revista. Revista Semanal de El Mundo*, Madrid, 3 de agosto de 1997.
- BOYEURE, Claude: «Guernica: Une Colère de Picasso». *Jardin des Arts*, París, marzo de 1970, 184.
- BRAMSEN, Henrik: «Guernica Again». *Apollo*, Londres, noviembre de 1970, 92.
- C.G., M.: «Los viajes del Guernica». Sección Cartas al Director. *Diario de León*, León, 4 de agosto de 1997.
- C.L.: «Guernica, no; Dama de Elche, sí». *Deia*, Bilbao, 16 de julio de 1997.
- CABALLERO MARTÍNEZ, J.M.: «Sobre el Guernica». *El País*, Madrid, 25 de mayo de 1997.
- «Una cabezonada». Editorial. *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela, 26 de junio de 1997.
- CABRERA, José María; GARRIDO PÉREZ, María del Carmen: «Estudio Técnico del Guernica». *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, septiembre-diciembre de 1981, II/6.
- CADENA, J.M.: «Al Guernica no le viene de una grieta». *El Periódico de Extremadura*, Cáceres, 29 de junio de 1997.
- CADENA, J.M.: «Al Guernica no le viene de una grieta». *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 30 de junio de 1997.
- CADENA, J.M.: «¡No pasarán!». *Mediterráneo*, Castellón, 30 de junio de 1997.
- Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, núms. 4-5: número especial dedicado al *Guernica*.
- CALVO SERRALLER, Francisco: «El Guernica como Enigma». *Goya*, Madrid, septiembre-diciembre de 1981, núms. 164-165.
- CALVO SERRALLER, Francisco: «¿Por qué?». *El País*, Madrid, 19 de mayo de 1992.
- CALVO SERRALLER, Francisco: «Las reglas del arte, cuestión de fondo». *El País*, Madrid, 29 de junio de 1997.
- CALVO SERRALLER, Francisco: «El furioso mes de mayo en que Picasso pintó el Guernica». *Revista El País Semanal*, Madrid, 20 de julio de 1997.
- CAMACHO CABRERA, Eduardo: «Guernica de Picasso. Análisis y estudio plástico-teatral». *Icónica*, Madrid, 1987, núm. 11.
- CÁMARA, R.: «El móvil del Guernica». *El Día de Cuenca*, Cuenca, 1 de julio de 1997.
- CÁMARA, R.: «El móvil del Guernica». *El Día de Toledo*, Toledo, 1 de julio de 1997.

- CAMPANY, J.: «El Guernica». *ABC*, Madrid, 3 de julio de 1992.
- CÁNDIDO: «Traslados». *La Gaceta de los Negocios*, s/l., 28 de julio de 1992.
- CÁNDIDO: «Diga 33». *Tiempo*, Madrid, 26 de mayo de 1997.
- CANTELUPÉ, Eugene G.: «Picasso's Guernica». *Art Journal*, Nueva York, otoño, 1971, 31, núm. 1.
- CANTOR, Judy: «Who should get Guernica?». *Art-news*, Nueva York, marzo de 1991, vol. 90.
- CARANTOÑA, Francisco: «Lectura desde Goya del Guernica de Picasso». *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, noviembre-diciembre de 1981, núm. 10, año II.
- CARPINTERO LOZANO, F.: «Donde más pacifique». Sección Usted escribe sobre... *La Revista. Revista Semanal de El Mundo*, Madrid, 3 de agosto de 1997.
- CARREÑO, P.: «Otro viaje del Guernica». *La Tribuna de Albacete*, Albacete, 7 de junio de 1992.
- CARREÑO, P.: «Otro viaje del Guernica». *Baleares*, Palma de Mallorca, 22 de junio de 1992.
- Carta del director «A don Pablo Ruiz Picasso». *Correo del Arte*, Madrid, 28 de junio de 1992.
- CASARIEGO, M.: «El Guernica». *El Mundo*, Madrid, 8 de junio de 1996.
- CASARIEGO, M.: «Política y cultura». *El Mundo*, Madrid, 24 de mayo de 1997.
- CASSOU, Jean: «Le témoignage de Picasso». *Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, núms. 4-5.
- CASTRO, J.: «El Guernica». *Diario Sur*, Málaga, 18 de mayo de 1997.
- CASTRO ARINES, J.: «De nuevo el Guernica». *Bellas Artes*, Madrid, diciembre de 1975, núm. 48.
- CAYO SALUSTIO HISPANO: «Transporte millonario». *Ya*, Madrid, 20 de julio de 1992.
- «Centralismo». Editorial. *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 5 de agosto de 1997.
- CERCOS GARCÍA, S.: «El pobre Guernica de Pablo Picasso». Sección Cartas al Director. *El Mundo*, Madrid, 23 de junio de 1992.
- CEREZALES, A.: «Atrapados». *ABC*, Madrid, 1 de agosto de 1992.
- CERNUDA, P.: «Arte y política». *Ideal*, Granada, 26 de junio de 1997.
- CERRO MALAGÓN, R. del: «Museos o el Guernica en Toledo». *La Voz*, s/l., 7 de julio de 1992.
- CLARK, Vernon: «The Guernica Mural-Picasso and Social Protest». *Science and Society*, s/l, invierno, 1941, 5, núm. 1.
- COOPER, Douglas: «Picasso's Guernica installed in the Prado». *Burlington Magazine*, Londres, mayo de 1982, vol. 124, núm. 950.
- COSTA CALVELL, X.: «El Guernica». *El Faro de Vigo*, Vigo, 4 de julio de 1997.
- CROZIER, Brian: «Picasso and Guernica». *Economist*, Londres, 5 de mayo de 1973.
- CRUZ, J.: «¡El Guernica, punyetes!». *El País*, Madrid, 28 de junio de 1997.
- CUYÁS, E.: «Gernika». *Punt Diari*, Gerona, 10 de julio de 1997.
- CHACÓN, F.: «El fantasma no vive aquí, todavía». *El Mundo*, Madrid, 18 de mayo de 1997.
- CHAMBERLAIN, Ken: «Guernica: Poster and Painting». *Arts Canada*, Toronto, marzo de 1967, 24.
- CHIPP, Herschel B.: «Guernica: Love, War, and the Bullfight». *Art Journal*, Nueva York, invierno, 1973-1974, 33.

- CHIPP, Herschel B.: «A Time for Guernica's repatriation». *The New York Times*, Nueva York; *Times*, Londres; *International Herald Tribune*, París, 26 de noviembre de 1975.
- CHIPP, Herschel B.: «El Guernica en USA». *ABC*, Madrid, 29 de julio de 1979.
- CHIPP, Herschel B.: «La modernización del Museo del Prado facilitaría el emplazamiento del Guernica». *El País*, Madrid, 31 de agosto de 1979.
- CHIPP, Herschel B.: «Guernica: Once a Document of Outrage, Now a Symbol of Reconciliation in a New Democratic Spain». *Artnews*, Nueva York, mayo de 1980, 79, núm. 5.
- CHIPP, Herschel B.: «The First Step toward Guernica». *Arts Magazine*, Nueva York, octubre de 1988, 63.
- DARR, William: «Images of Eros and Thanatos in Picasso's Guernica». *Art Journal*, Nueva York, verano, 1966, 25, núm. 4.
- «Death, Destruction and Disintegration: Theme of Picasso Mural». *Art Digest*, Nueva York, agosto de 1937, 11.
- «Decisión pinturera». *ABC*, Madrid, 26 de junio de 1997.
- DELGADO-GAL, A.: «Picasso como apagafuegos». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- «Demagogia». Sección Opinión. *Ya*, Madrid, 15 de mayo de 1997.
- DEMBO, Aleksandr: «V godovshchinu Gerniki». *Tvorchestvo*, 1987, 6.
- «La destrucción de Guernica y sueño y mentira de Franco, Pablo Picasso». Editorial. *Nueva Cultura*, Valencia, junio-julio de 1937, núms. 4-5.
- DIJKSTRA, B.: «Painting and Ideology: Picasso and Guernica». *Praxis*, 1976, núm. 3.
- DNEPROV, W.: «Das schicksal neuer formen unn Picassos Guernica». *Kunst und Literatur*, octubre de 1975, vol. 23, 10.
- DRACOUUIDES, N.N.: «Démythification de Guernica, le Tableau le plus Fameaux de notre Temps». *Galerie des Arts*, París, diciembre de 1979, núm. 197.
- «Dulce verano, amarga polémica». *El Boletín de las Artes*, Madrid, 4 de julio de 1997.
- EGIA, A.: «Progreso y tolerancia de laboratorio». *Deia*, Bilbao, 29 de junio de 1997.
- ÉLUARD, Paul: «La Victoire de Guernica». *Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, núms. 1-3.
- «Entrevista con Maya Picasso. La ininterrumpida aventura del Guernica». *Antiquaria*, Madrid, julio-agosto de 1988, año VI, núm. 53.
- ESCALADA, A.: «La negativa del Guernica». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 16 de mayo de 1997.
- «El escándalo del Guernica». Editorial. *ABC*, Madrid, 24 de mayo de 1992.
- ESTEBAN LORENTE, Juan F.: «Notas sobre Picasso». *Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1983, XXXVIII.
- ETXARRI, C.: «Recambios de urgencia». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 29 junio 1997.
- ETXARRI, C.: «Recambios de urgencia». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 29 de junio de 1997.
- EZQUERRA, I.: «El Guernica». *El Correo Español*, Bilbao, 1 de agosto de 1992.
- EZQUIAGA, M.: «El laberinto de los símbolos y la técnica». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 14 de mayo de 1997.
- EZQUIAGA, M.: «Haceros de Llodio». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 18 de mayo de 1997.
- EZQUIAGA, M.: «A solas con el Guernica». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 6 de julio de 1997.
- FAILING, Patricia: «Picasso's Cries of Children... Cries of Stones». *Artnews*, Nueva York, septiembre 1977.

- FALGÁS, Ll.: «El Gernika a Madrid». *Punt Diari*, Gerona, 26 de junio de 1997.
- FATÁS, G.: «Guernica». *Diario Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 1997.
- FERNÁNDEZ, H.: «Una modesta proposición». *El Mundo*, Madrid, 20 de mayo de 1992.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: «Los colores del Guernica». *El País*, 18 de junio de 1992.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: «Guggenheim, Gehry, Guernica: exorcismos de Bilbao». *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, Madrid, septiembre-octubre de 1997, núm. 53.
- FERRER I COSTA, J.: «Tàpies i les mòmies». Sección de Correo. *Avui*, Barcelona, 6 de junio de 1992.
- FERRIER, Jean-Louis: «Lecture d'un Tableau: L'Exemple de Guernica». *Colóquio Artes*, Lisboa, 1974, núm. 18.
- FERRIER, Jean-Louis: «Guernica de Picasso». *Beaux Arts Magazine*, París, julio-agosto de 1987, núm. 48.
- FIGUEROLA-FERRETI, Luis: «El Guernica, de Picasso, entre nosotros». *El Arte en Madrid*. Goya, Madrid, septiembre-diciembre de 1981, núms. 164-165.
- FRASCINA, Francis: «Guernica: an Emblem for Spaniards». *Studio International*, Nueva York, marzo de 1986, vol. 199, núm. 1012.
- FURST, Herbert: «Guernica: Exhibited at the New Burlington Galleries». *Apollo*, Londres, noviembre de 1938, 28.
- GALICIA, J.L.: «El Guernica de Picasso». *ABC*, Madrid, 17 de marzo de 1997.
- GALLARDO DÍAZ, F.: «El futuro del Guernica». Sección Cartas al Director. *El País*, Barcelona, 11 de junio de 1992.
- GÁLLEGO, Julián: «El Guernica de Picasso: largo regreso al hogar». *Ínsula*, Madrid, noviembre de 1981, núm. 420, año XXXVI.
- GARCÍA DE PAREDES, José; PICARDO, José Luis: «Notas sobre la instalación del Guernica y sus bocetos en el Casón del Buen Retiro de Madrid». *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, septiembre-diciembre de 1981, II/16.
- GARCÍA LINARES, M.: «El Guernica». *La Voz de Asturias*, Oviedo, 28 de junio de 1997.
- GARCÍA MONSALVE, A.: «La salida del Guernica». *El Mundo*, Madrid, 11 de mayo de 1992.
- GARCÍA PINTADO, A.: «Por un quitame allá ese Guernica...». *El Siglo*, Madrid, 1 de junio de 1992.
- GARCÍA-POSADA, M.: «Señora portera». *El País*, Madrid, 10 de julio de 1997.
- GEDO, Mary Mathews: «Art as Autobiography: Picasso's Guernica». *Art Quarterly*, primavera, 1979.
- GENOVÉS, J.: «Ordeno y mando». *El Mundo*, Madrid, 19 de mayo de 1992.
- «Gesto político». Editorial. *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 15 de mayo de 1997.
- «Gesto simbólico». Editorial. *El Diario Vasco*, San Sebastián, 15 de mayo de 1997.
- GIMFERRER, Pere: «El Guernica de Larrea, un documento y un experimento». *Batik*, Barcelona, marzo de 1978, núm. 40, año VI.
- GIOSEFFI, Decio: «Picasso, Guernica e i Codici Mozarabici, Parte I». *Critica d'Arte*, Florencia, 1965, año 12, n.s. 73. Parte II, *Critica d'Arte*, 1965, año 12, n.s. 76.
- GOLDEROS RODRÍGUEZ, A.: «Cuestión de votos». Sección Usted escribe sobre... *La Revista. Revista Semanal de El Mundo*, Madrid, 3 de agosto de 1997.

- GÓMEZ SOUBRIER, J.: «El naufragio del Guernica». *El Mundo*, Madrid, 24 de mayo de 1992.
- GONÇALVES, Rui Mário: «Guernica e os Mitos». *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, febrero de 1974.
- GONZÁLEZ CADENAS, F.: «El Guernica». Sección Cartas al Director. *ABC*, Madrid, 14 de julio de 1992.
- GORONDAS: «La historia se repite». *Deia*, Bilbao, 26 de julio de 1997.
- GOTTLIEB, Carla: «The Meaning of Bull and Horse in Guernica». *Art Journal*, Nueva York, 1965, 24, núm. 2.
- «El Guernica». Editorial. *El País*, Madrid, 20 de mayo de 1992.
- «Guernica, arma de guerra». *Guadalimar*, Madrid, enero de 1978, núm 28, año III.
- «El Guernica de Picasso». Editorial. *La Verdad*, Murcia, 16 de mayo de 1997.
- «El Guernica, demasiado ruido». *El Punto*, Madrid, 26 de mayo de 1992.
- «Guernica en el recuerdo». Editorial. *El Punto de las Artes y las Letras*, Madrid, 25 de abril de 1997.
- «El Guernica, en la UVI». *ABC*, Madrid, 23 de mayo de 1997.
- «Guernica: no a una segunda oportunidad». *El Mundo*, Madrid, 15 de mayo de 1997.
- «El Guernica no es una enmienda transaccional». Editorial. *El Mundo*, Madrid, 14 de junio de 1997.
- «El Guernica, o de cuando un asunto técnico se vuelve político». *El Mundo*, Madrid, 26 de junio de 1997.
- «El Guernica, Picasso y la democracia». *Hoy*, s/l., 25 de mayo de 1992.
- «Guernica somos todos». Editorial. *Cambio 16*, Madrid, 7 de julio de 1997.
- «Guernica: una decisión técnica». *ABC*, Madrid, 14 de marzo de 1997.
- «El Guernica y la Dama». Editorial. *Tribuna*, Madrid, 7 de julio de 1997.
- «El Guernica y la Dama de Elche». Editorial. *Deia*, Bilbao, 25 de mayo de 1992.
- «El Guernica y la Dama no viajan». Editorial. *Diario de Burgos*, Burgos, 1 de julio de 1997.
- «El Guernica y Picasso». *El Punto*, Madrid, 15/21 de mayo de 1992.
- GUIRAO, J.: «Un acto de conocimiento». *El Periódico del Arte, s/l.*, julio de 1997.
- HARO TECGLEN, E.: «Guernicar». *El País*, Madrid, 28 de julio de 1992.
- HARO TECGLEN, E.: «El valor inmaterial». *El País*, Madrid, 15 de mayo de 1997.
- HART, Jeffrey: «The Great Guernica Fraud». *National Review*, 5 de enero de 1973, 25.
- HART, Jeffrey: «Guernica! Guernica! Guernica!». *Die Welt*, 9 y 11 de enero de 1973.
- HART, Jeffrey: «Getting at the Guernica Myth: Symposium». *National Review*, 31 de agosto de 1973, 25.
- HELD, Jutta: «How do the Political Effects of Pictures Come About? The Case of Picasso's Guernica». *Oxford Art Journal*, Oxford, 1988, vol. 11, 1.
- HÉNRIC, J.: «Guernica, la Vie telle qu'elle est». *Art Press*, París, julio-agosto de 1985, núm. 94.
- HIDALGO, M.: «El Guernica». *El Mundo*, Madrid, 27 de junio de 1997.
- HINKS, Roger: «Art: Guernica». *Spectator*, Londres, 28 de octubre de 1938.

- HLAVACEK, Lubos: «K obsahovému vykladu Picassova obrazu Guernica». *Umeni*, Praga, 1981, XXIX/6.
- HOFMANN, W.: «Picasso's Guernica in its historical Context». *Artibus et historiae*, 1983, núm. 7.
- HOLM, L.: «Varen i Guernica». *Synpunkt*, 1974, 2.
- HOHL, Reinhold: «Die Wahrheit über Guernica». *Pantheon*, Munich, enero-marzo de 1978, 36.
- HOHL, Reinhold: «Ein Weltbild der Grausamkeit: Picassos Guernica und Artauds Théâtre de la Cruauté». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 1 de diciembre de 1979, núm. 280.
- HOHL, Reinhold: «Ich stehe für das Leben ein gegen den Tod: Guernica und die Vorprojekte für den spanischen Pavillon von 1937». *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 24-25 de octubre de 1981, núm. 247.
- HOOTON, B.D.: «Guernica». *Horizon*, abril de 1980, vol. 23, 4.
- HUHN, Rosi: «Guernica de Picasso: «Déconstruction» d'un Monument de l'Art Moderne. *Art Press*, París, enero de 1990, núm. 143.
- HUICI, Fernando: «El regreso del cuadro». *Guadalimar*, Madrid, octubre de 1981, núm. 61, año VII.
- IBARROLA, A.: «Un hogar con mayor decoro». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- IBARROLA, A.: «El Guernica en Gernika». *El Mundo*, Madrid, 20 de mayo de 1992.
- IGARRETA, M.: «El Guernica y las intencionalidades extraculturales». *Deia*, Bilbao, 15 de mayo de 1997.
- IGARRETA, M.: «Bombas para Gernika, el Guernica para Madrid». *Deia*, Bilbao, 16 de mayo de 1997.
- IGARRETA, M.: «La barrila del Guernica». *Deia*, Bilbao, 27 de junio de 1997.
- IGARRETA, M.: «La amenaza de Aoiz y los peligros del Guernica». *Deia*, Bilbao, 28 de junio de 1997.
- JANIS, Sydney, y JANIS, Harriet: «Picasso's Guernica - A Film Analysis with Commentary». *Pacific Art Review*, invierno, 1941-1942, 1.
- JANSSEN, Pierre: «Guernica i nytt lys». *Kunst og Kultur*, Oslo, 1984, vol. 67, 3.
- JÁUREGUI ADELL, J.: «El Gernika de Picasso». Sección cartas al Director. *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de julio de 1997.
- JIMÉNEZ, C.: «La última batalla». *El Mundo*, Madrid, 27 de julio de 1992.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, F.: «El fichaje del Guernica». *ABC*, Madrid, 22 de mayo de 1992.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, F.: «La solución para el Guernica». *Época*, Madrid, 28 de julio de 1997.
- JORDAN, John O.: «A Sum of Destructions: Violence, Paternity, and Art in Picasso's Guernica». *Studies in Visual Communication*, verano, 1982, 8, núm. 3.
- «Jordi Solé Tura». Sección En la Picota. *El Mundo*, Madrid, 28 de mayo de 1992.
- «Jordi Solé Tura». Sección En la Picota. *El Mundo*, Madrid, 10 de julio de 1992.
- «José Lladó». Sección sube/baja. *Ya*, Madrid, 28 de julio de 1992.
- JOVANI PUIG, O.: «Pan y tortas». Sección Cartas al Director. *ABC*, Madrid, 3 de junio de 1992.
- JOVER, José Luis: «Cinco estampas para el Guernica». *Quimera*, Barcelona, diciembre de 1981, núm. 14.
- KERN, Edward: «Cry of Anger: Guernica». *Life Magazine*, Chicago, 27 de diciembre de 1968, LXV.
- KLOSTER, G.: «Solemne procesión». Sección Cartas al Director. *El País*, Madrid, 20 de julio de 1992.

- KÜGLER, C.: «Keine Ruhe für den Mythos». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt (R.F. Alemana), 22 de junio de 1992.
- LARREA, Juan: «Toma del Guernica y liberación del arte de la pintura». *Cuadernos Americanos*, 1948, 38.
- LARREA, Juan: «Ganó el Guernica, "contra el Ridículo Bestialismo"». *La Calle*, Madrid, 15-21 de septiembre de 1981.
- LASTRA Y TERRY, J. de la: «El traslado del Guernica: excepcional pero justificado». *Información Jerez*, Jerez de la Frontera, 11 de julio de 1997.
- LEIRIS, Michel: «Faire-part». *Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, núms. 4-5.
- LOARCE, J.L.: «Guernica, bienvenido al museo del siglo XX». *Tribuna*, s/l., 2 de julio de 1992.
- LÓPEZ, A.: «Las momias del Prado y Tàpies». *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de junio de 1992.
- LÓPEZ BURNIOL, J.J.: «Gernika». *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de julio de 1997.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J.: «La polémica sobre el Guernica». *Diario de Avisos*, s/l., 29 de julio de 1992.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J.: «La polémica sobre el Guernica». *Diario de la Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de julio de 1992.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J.: «La polémica sobre el Guernica». *El Comercio*, Gijón, 29 de julio de 1992.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J.: «La polémica sobre el Guernica». *Diario de Jaén*, Jaén, 31 de julio de 1992.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C.: «Jacqueline y los deseos de Picasso». Sección Cartas al Director. *Diario 16*, Madrid, 23 de mayo de 1992.
- LÓPEZ-REY, José: «Picasso's Guernica». *Critique*, noviembre de 1946, 1.
- LÓPEZ-REY, José: «Le Guernica de Picasso». *Oeil*, Lausana, octubre de 1981, núm. 315.
- LÓPEZ-REY, José: «La guerre est finie: Picasso and Spain». *Artnews*, Nueva York, noviembre de 1982.
- LORENCI, M.: «El viaje del Guernica». *La Voz de Galicia*, Santiago de Compostela, 30 de julio de 1992.
- «Un lugar para el Gernika». Editorial. *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de mayo de 1992.
- LLADÓ, J.: «Reina Sofía». Sección Correo. *Tribuna*, Madrid, 10 de junio de 1992.
- LLENA, A.: «El Guernica a Bilbao». *Avui*, Barcelona, 12 de julio de 1997.
- LLORIS, M.: «... Y el Guernica». *Las Provincias*, Valencia, 22 de junio de 1997.
- MAESTRO, M.A.: «¿Es una refugiada la Dama de Elche?». *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 6 de agosto de 1997.
- MARCHÁN, J.: «El Guernica enfermo». *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 15 de mayo de 1997.
- MARCHÁN, J.: «Guernica, nada ha cambiado». *Alerta*, Santander, 30 de junio de 1997.
- MARCHÁN, J.: «Otras historias del Guernica». *Alerta*, Santander, 20 de julio de 1997.
- «María Corral y Jordi Solé Tura». Sección En Baja. *ABC*, Madrid, 24 de mayo de 1992.
- MARÍN, Juan: «El Guernica de Picasso, cincuenta años de historia». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 1987, XXX.
- MARKHAM, James M.: «A New Battle for Guernica». *New York Times Magazine*, Nueva York, 26 de noviembre de 1978.
- MARKHAM, James M.: «Bulletproofed Guernica Goes on Display in Spain». *The New York Times*, Nueva York, 24 de octubre de 1981.

- MARKHAM, James M.: «For Spain Guernica Stirs Memory and Awe». *The New York Times*, Nueva York, 2 de noviembre de 1981.
- MARKHAM, James M.: «Guernica Silences, Impresses Spanish Viewers». *International Herald Tribune*, París, 4-11 de noviembre de 1981.
- MARTÍ, J.-Ll.: «El Gernika en el Prado». *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de junio de 1997.
- MARTÍN, J.-F.: «El Guernica fuera del Caserón del Retiro». Sección Cartas al Director. *El Mundo*, Madrid, 6 de junio de 1992.
- MARTÍN PRIETO: «Armero está dormido». *Diario 16*, Madrid, 24 de mayo de 1992.
- MARTÍN SÁNCHEZ, J.F.: «El traslado del Guernica». Sección Cartas al Director. *Diario 16*, Madrid, 24 de mayo de 1992.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, C.: «Guggenheim-Bilbao, el museo providencial». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 19 de junio de 1997.
- MARZORATI, Gerald: «Guernica will hang in the Prado as Picasso Wished». *Artnews*, Nueva York, mayo de 1977, vol. 76.
- MASHECK, Joseph: «Guernica as Art History». *Artnews*, Nueva York, diciembre de 1967, vol. 66.
- MASSOT, J.: «Una apuesta entre la política y la cultura». *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de junio de 1997.
- McBRIDE, Henry: «Picasso's Guernica Here: Sensational Spanish War Picture shown at The Valentine Galleries». *New York Sun*, Nueva York, 6 de mayo de 1939.
- McCAUGHEY, Patrick: «A Witness to Guernica: Picasso's Weeping Woman». *Art Bulletin of Victoria*, 1986, 27.
- MEE, CL.: «Guernica: an Act of War, a Work of Art». *Horizon*, 3 de mayo de 1977, vol. 19.
- MENA MARQUÉS, Manuela: «Un precedente italiano en el Guernica de Picasso». *Archivo Español del Arte*, Madrid, abril-junio de 1982, vol. 55, núm. 218.
- MERINO, J.: «Echando bombas». *El País*, Madrid, 20 de mayo de 1997.
- MINGOTE, A.: Viñeta. *ABC*, Madrid, 15 de mayo de 1997.
- MIRATVILLES, Jaume: «Revelaciones del Arquitecto Bonet: Guernica fue un Encargo que Picasso cobró». *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de agosto de 1978.
- MOLINA FOIX, V.: «El hueco dorsal». *El País*, Madrid, 3 de agosto de 1997.
- MONCRIEFF, Elspeth: «Guernica: The art move of all time». *Apollo*, Londres, diciembre de 1992, núm. 370.
- MORA PIRIS, Alejandro: «El Guernica». *Revista de Bachillerato*, Madrid, septiembre-diciembre de 1982, Cuaderno Monográfico 10.
- MORENO MARTÍNEZ, M.: «El Guernica, al País Vasco». Sección Usted escribe sobre... *La Revista. Revista Semanal de El Mundo*, Madrid, 3 de agosto de 1997.
- «Mover o no el Gernika». Editorial. *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de junio de 1997.
- MUÑOZ MOLINA, A.: «El pasado balcánico». *El País*, Madrid, 28 de mayo de 1997.
- MUÑOZ MOLINA, A.: «Guernica est-il basque ou universel?». *Courrier International*, París, 16 de julio de 1997.
- «Museo Reina Sofía». Sección Bajo Palio. *El Mundo*, Madrid, 19 de marzo de 1997.
- NAVARRO, J.: «La Dama y Picasso». *La Gaceta de los Negocios*, Madrid, 25 de junio de 1997.

- NAVARRO, J.: «La Dama y Picasso». *Lanza*, Ciudad Real, 25 de junio de 1997.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: «El Toro de Guernica: el relato y la imagen del pintor». *Kalias*, octubre de 1990, vol. 2, 3-4.
- NOBILE, Philip: «Skirmish over Guernica: Politics on Display». *Harper's*, Nueva York, marzo de 1977.
- «Nocturnidad y alevosía». *ABC*, Madrid, 15 de julio de 1992.
- OBIOL, D.: «Ponga un Guernica en su vida... pagando». *Ya*, Madrid, 27 de junio de 1997.
- OGDEN, E.B.: «Huidobro y Picasso vistos a través de Halali y Guernica». *Revista Universitaria*, 1984, vol. 13.
- OLIVAR, T.: «Un buen motivo para restaurarlo». *Diari de Tarragona*, Tarragona, 1 de julio de 1997.
- OLIVARES, R.: «El Guernica». *Lápiz*, s/l., s/f.
- ORTEGA, José: «Guernica y unos apuntes de Picasso escritor». *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979, vol. 116, núm. 346.
- ORTEGA, R.: «Contra la cultura». *Cinco Días*, Madrid, 4 de julio de 1997.
- ORTIZ, L.: «Bombardeo». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- «Oscuro Museo». *ABC*, Madrid, 22 de mayo de 1992.
- P.E.: «Un asunto muy delicado». *Diari de Tarragona*, Tarragona, 1 de julio de 1997.
- PALAU Y FABRE, Josep: «Una obra de guerra, símbolo de la paz». *El País*, Madrid, 11 de septiembre de 1981.
- PALOMINO, A.: «Oviedo-Guernica». Sección Cartas al Director. *ABC*, Madrid, 2 de junio de 1997.
- PANDO DESPIERTO, J.: «El Guernica en paz». *Alerta*, Santander, 22 de febrero de 1997.
- PAPELL, A.: «El Guernica, a Bilbao». *Diari de Tarragona*, Tarragona, 26 de junio de 1997.
- PAPELL, A.: «El Guernica, a Euskadi». *Diario de Burgos*, Burgos, 27 de junio de 1997.
- PAPELL, A.: «El Guernica, a Euskadi». *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 27 de junio de 1997.
- PAPELL, A.: «El Guernica, a Euskadi». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 27 de junio de 1997.
- PARCERISAS, F.: «Bandera política, altre cop». *Avui*, Barcelona, 17 de julio de 1997.
- PARDO CASTILLO, M.: «Democracia morbosa». *El Diario Montañés*, Santander, 1 de julio de 1997.
- PARRAL Y DÍEZ, A. del: «Guernica p'acá... Guernica p'allá». *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 22 de mayo de 1992.
- PARRAL Y DÍEZ, A.: «Doña Asunción y el Guernica». *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 4 de julio de 1997.
- PAVÓN, A.: «¿Nos hablamos de usted?». *ABC*, Madrid, 21 de mayo de 1992.
- PÉREZ DE AZOR, J.: «El Guernica no debe ser un instrumento político». *El Punto de las Artes*, Madrid, 20 de junio de 1997.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «La controversia, a opinar que algo queda». *El Punto*, Madrid, 15-21 de mayo de 1992.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «El PP y el Guernica». *El Punto*, Madrid, 5 de junio de 1992.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «El Guernica ya pertenecía al patrimonio español en 1937». *El Punto*, Madrid, 19-25 de junio de 1992.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «Thomas Krens quiere respaldar su negocio con el Guernica». *El Punto de*

- las Artes y las Letras*, Madrid, 21 de febrero de 1997.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «Guernica, Dama de Elche; lo ibérico y lo español». *El Punto de las Artes y las Letras*, Madrid, 25 de abril de 1997.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «Guernica, museos y patri-monios». *El Punto de las Artes y las Letras*, Madrid, 16 de mayo de 1997.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «El Guernica y la Dama de Elche, cero absoluto a los políticos». *El Punto de las Artes y las Letras*, Madrid, 27 de junio de 1997.
- PÉREZ-GUERRA, J.: «El Guernica no se moverá; el cuadro está en su sitio». *El Punto de las Artes y las Letras*, Madrid, 18 de julio de 1997.
- PERONA, J.: «El huevo de la serpiente». *La Verdad*, Murcia, 9 de julio de 1997.
- PETERSON, Jay: «Picasso as a Spaniard». *New Masses*, Nueva York, 21 de diciembre de 1937.
- PETERSON, Jay: «Picasso's Mural Guernica: a Ferocious Indictment of the Fascist Bombers». *New Masses*, Nueva York, 16 de mayo de 1939.
- PETTENGHI, J.: «¡Oh, el Guernica!». *Diario de Cádiz*, Cádiz, 27 de mayo de 1992.
- PETTENGHI, J.: «¡Salvar al Guernica!». *Diario de Jerez*, Jerez de la Frontera, 28 de junio de 1997.
- PETTENGHI, J.: «¡Salvar al Guernica!». *Europa Sur*, Algeciras, 28 de junio de 1997.
- PI, Ramón: «El Guernica se fue». *Ya*, Madrid, 28 de julio de 1992.
- «Picasso and the American Artist's Congress». *Time*, 27 de diciembre de 1937.
- «Picasso and Spain». *Art Front*, Nueva York, octubre de 1937, núm. 20.
- «Picasso como bombero». Editorial. *Diario 16*, Madrid, 20 de mayo de 1992.
- PICASSO, J.: «En Madrid, en el Prado». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- PICASSO, M.: «Vais a matar el Guernica». *El Mundo*, Madrid, 19 de mayo de 1992.
- «Picasso's Guernica». *Studio International*, Nueva York, diciembre de 1938, 116.
- «Picasso's Guernica Misses the Masses, but Wins the Art Critics». *Art Digest*, Nueva York, 15 de mayo de 1939, 13.
- PLEYNET, Marcelin: «La "Historia" del Guernica». *Quimera*, Barcelona, diciembre de 1981, núm. 14.
- POL GIRBAL, Jaume: «Curiosa Historia del Marco del Guernica de Picasso». *Destino*, Barcelona, octubre de 1978, núm. 2140.
- «Polémico Guernica». *Diario de Navarra*, Pamplona, 18 de mayo de 1997.
- «Polémico Guernica». *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 18 de mayo de 1997.
- «Polémico Gernika». *El Periódico de Extremadura*, Cáceres, 18 de mayo de 1997.
- «Polémico Guernica». *La Voz de Asturias*, Oviedo, 18 de mayo de 1997.
- PORTOCARRERO, E.: «Convivencia». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 4 de junio de 1996.
- PORTOCARRERO, E.: «Guernica». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 2 de octubre de 1996.
- PORTOCARRERO, E.: «Tardío». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 30 de octubre de 1996.
- PORTOCARRERO, E.: «Tiene razón». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 11 de abril de 1997.
- PORTOCARRERO, E.: «Errores». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 14 de mayo de 1997.

- PORTOCARRERO, E.: «Mal asunto». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 29 de mayo de 1997.
- PORTOCARRERO, E.: «Nada obsta». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 19 de junio de 1997.
- PORTOCARRERO, E.: «La triple vía». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 26 de junio de 1997.
- POSADA KUBISSA, Teresa: «Picasso y el cine: el Guernica y El Acorazado Potemkin». *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, enero-diciembre de 1988, vol. 9, núms. 25-27.
- POTTECHER, B.: «El corral del Guernica». *El Mundo*, Madrid, 12 de mayo de 1992.
- PRADA, J.M. de: «El Guernica». *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1997.
- PRAT-GAY, J. de: «Ese cuadro llamado Guernica». *ABC*, Madrid, 12 de junio de 1997.
- PRECIADO, N.: «El Guernica». *Tiempo*, Madrid, s/f.
- «Las presiones políticas no deben mover al Guernica». *El Punto de las Artes y las Letras*, Madrid, 4 de julio de 1997.
- PRIETO BARRAL, M.F.: «Guernica». *ABC*, Madrid, 22 de mayo de 1977.
- PROWELLER, William: «Picasso's Guernica: A Study in Visual Metaphor». *Art Journal*, Nueva York, primavera, 1971, 30, núm. 3.
- PUENTE, Joaquín de la: «Franco dijo "sí" al Guernica de Picasso». *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de febrero de 1976.
- PUIG, Arnau: «¿Qué es y qué significa el Guernica de Pablo Picasso? ¿Una obra de arte o la representación de la España trascendente?». *Destino*, Barcelona, 23 de febrero-1 de marzo de 1978, núm. 2107.
- PUIGCERCÓS I BOIXASSA, J.: «Gernika/Salamanca». *Diari de Girona*, Gerona, 10 de julio de 1997.
- QUEIROLO, P.S.: «Come e perche ho portato Guernica in Spagna: la guerra per Guernica». *Rivista dell'Arte*, noviembre de 1981, vol. 12, núm. 113.
- R.V.P.: «El valor de un cuadro». *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de junio de 1997.
- RAMÍREZ, M.: «No debe ser una decisión política». *El Mundo. País Vasco*. Bilbao, 20 de marzo de 1997.
- READ, Herbert: «Picasso's Guernica». *London Bulletin*, Londres, octubre de 1938, núm. 6.
- «Reconsideración». Editorial. *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 26 de junio de 1997.
- «El Reina Sofía, el Guernica y tal y tal». *El Siglo de Europa*, Madrid, mayo de 1992.
- RENAU, Josep: «Albures y cuitas con el Guernica y su madre». *Cimal*, Valencia, 1982, 13.
- RENZIO, T. del: «Picasso's Political Masterpiece: Guernica». *Art Monthly*, septiembre de 1981, núm. 49.
- RIBAS, A.: «De pieza única a reclamo». *El Periódico*, Barcelona, 27 de julio de 1992.
- RICO, E. G.: «La izquierda imposible». *La Nueva España*, Oviedo, 29 de junio de 1997.
- RÍOS, Julián: «Presentación: la guerra del Guernica». *Quimera*, Barcelona, diciembre de 1981, núm. 14.
- RODRÍGUEZ, A.: «El Guernica que va y viene». Sección Cartas al Director. *El Siglo*, Madrid, 15 de junio de 1992.
- ROMERO, E.: «Los sapos de la libertad». *Ideal*, Granada, 11 de julio de 1992.
- ROMERO DE SOLÍS, I.: «Un traslado polémico». *Diario de Jerez*, Jerez de la Frontera, 31 de mayo de 1996.

- RUBIN, William: «Picasso's Wishes on Guernica». *Times*, Londres; *The New York Times*, Nueva York; *International Herald Tribune*, París, 28 de noviembre de 1975.
- RUBIN, William: «You can't go home again». *The New York Times*, Nueva York, 21 de junio de 1992.
- RUBIO, Miguel: «Después de 44 años de exilio: el Guernica en su casa». *El Socialista*, 16-22 de septiembre de 1981, núm. 223.
- RUIPÉREZ ALAMILLO, J.: «El Guernica no es vasco». *El Adelanto*, Salamanca, 9 de julio de 1997.
- RUIZ GARRASTACHO, A.: «El arte y los avatares de la política». *Diario de Burgos*, Burgos, 26 de julio de 1997.
- RUIZ PUYAL, P.: «Bombardean Euskadi con dinero». (Con viñeta del *Guernica*.) *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de mayo de 1997.
- RUSSELL, John: «The Prado Readies for Guernica». *The New York Time*, Nueva York, 8 de junio de 1980.
- RUSSELL, John: «Guernica: Was Prado Right to Let it Go?». *Herald Tribune*, Nueva York, 13 de julio de 1992.
- SAN SEBASTIÁN, K.: «Un cuadro no hace museo». *Deia*, San Sebastián, 20 de junio de 1992.
- SANDBERG, W.J.H.B.: «Picasso's Guernica». *Daedalus*, invierno, 1960, 89, núm. 1.
- SANZ HERMOSILLA: «Desmitificar un símbolo». Sección Cartas al Director. *Las Provincias*, Valencia, 10 de agosto de 1997.
- SANZ VALDÉS, J.: «Razones para el traslado del Guernica». Sección Cartas al Director. *El País*, Madrid, 22 de mayo de 1992.
- SAURA, Antonio: «Réquiem para el Guernica». *Guadalimar*, Madrid, noviembre de 1981, núm. 62, año VI.
- SAURA, Antonio: «Réquiem para el Guernica». *El País*, Madrid, 27 de julio de 1992.
- SAURA, Antonio: «Para salvar el Guernica». *El País*, Madrid, 10 de julio de 1997.
- SCHAFFER, B.: «Picassos Guernica och den Svenska kritiken». *Konsthistorisk Tidskrift*, 1984, vol. 53, 2.
- SEBASTIÁN GARCÍA, L.: «El Guernica y el Guggenheim». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 14 de mayo de 1997.
- SEBASTIÁN GARCÍA, L.: «El Guernica y el Guggenheim». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 14 de mayo de 1997.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: «La clave del Guernica: lectura iconográfica-iconológica». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 1981, 5.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: «Guernica es un símbolo». *La Vanguardia*, Barcelona, 8 de abril de 1981.
- Sección Laurel/Aguijón: «Aguijón con estampido...». *Diario 16*, Madrid, 15 de mayo de 1997.
- Sección Suben/Bajan. *Cambio 16*, Madrid, 19 de mayo de 1997.
- SECKEL, Curt: «Picassos Guernica». *Die Kunst und das schone Heim*, septiembre de 1980, vol. 92, 9.
- SECKLER, Jerome: «Picasso Explains». *New Masses*, Nueva York, 13 de marzo de 1945.
- SEMPRONIO: «El crit de la Montserrat». *Avui*, Barcelona, 10 de junio de 1992.
- SEMPRÚN MAURA, C.: «Guernicas sin Picasso». *ABC*, Madrid, 12 de junio de 1992.
- SINOVA, J.: «Errores con el Guernica». *El Mundo*, Madrid, 29 de junio de 1997.
- SIR CÁMARA: «Esto no es cultura». *Diario de Navarra*, Pamplona, 28 de julio de 1992.

- SIR CÁMARA: «Jordi Solé Tura: esto no es cultura». *Segre*, s/l., 28 de julio de 1992.
- SOBY, James Thrall: «In the Shadow of Guernica». *Saturday Review*, 13 de enero de 1951.
- SOREL, A.: «Guernica a Gernika». *Egin*, San Sebastián, 26 de julio de 1997.
- «Spain's Picasso Paints Bombing of Guernica for Paris Exposition». *Life*, Nueva York, 26 de julio de 1937.
- SPENDER, Stephen: «Guernica». *New Statesman and Nation*, 15 de octubre de 1938.
- STEKETEE, H.: «Guernica: de ontstaansgeschiedenis van Picasso's Guernica (1937)». *Tableau*, noviembre de 1986, vol. 9, 2.
- STRUBELL FERNÁNDEZ, P.: «¿El arte por encima de todo?». Sección Cartas al Director. *El País*, Madrid, 7 de julio de 1997.
- SURIO, A.: «Un oportuno aval para Ibarretxe». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 16 de mayo de 1997.
- TAJAN, A.: «Los pactos de Guernica». *Sur*, Málaga, 29 de junio de 1997.
- TANIT: «Guggenheim». *Última hora*, Palma de Mallorca, 10 de julio de 1997.
- TERRÓN, J.: «La utilización del arte por el neo socialismo». *La Voz*, s/l., 20 de julio de 1992.
- TILL: «Un buen aval: dejar quieto el Guernica». *El Comercio*, Gijón, 5 de junio de 1996.
- TODD, Ruthven: «Drawings for Guernica». *London Bulletin*, Londres, enero-febrero de 1939, núms. 8-9.
- TORRES, R.: «El posible viaje del Guernica». *El Diario Montañés*, Santander, 26 de junio de 1997.
- TORRES, R.: «El Guernica». *Diario de Cádiz y su Departamento*, Cádiz, 27 de junio de 1997.
- TRALLERO, M.: «El Gernika del gran poder». *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de mayo de 1992.
- TRALLERO, M.: «Gernika, erre que erre». *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de julio de 1997.
- «El traslado del Guernica». Editorial. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de julio de 1992.
- TRUJILLO, Antonio: «El Guernica sólo falta la reclamación oficial». *Guadalimar*, Madrid, marzo-abril de 1981, núm. 58, año VI.
- TUCHMAN, Phyllis: «Guernica and Guernica». *Artforum*, Farmingdale, Nueva York, abril de 1983, vol. 21, 8.
- TURCHIN, V.S.: «Gernika». *Tvorchestvo*, 1973, 8.
- TUSELL, Javier: «La larga aventura del Guernica». *El País*, serie de seis artículos: «El final de la transición», Madrid, 11 de septiembre de 1981; «Picasso y la República», Madrid, 18 de septiembre de 1981; «España pagó el cuadro», Madrid, 19 de septiembre de 1981; «Una obra maestra de Picasso», Madrid, 22 de septiembre de 1981; «Franco y el histórico cuadro», Madrid, 23 de septiembre de 1981.
- TUSELL, Javier: «Los documentos del Guernica». *Cambio 16*, Madrid, 28 de septiembre de 1981, núm. 513.
- TUSELL, Javier: «La última herencia de Picasso». *ABC*, Madrid, 9 de octubre de 1985.
- TUSELL, Javier: «Gernika y el Guernica». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 13 de mayo de 1992.
- TUSELL, Javier: «Lo que no se entiende». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- TUSELL, Javier: «Los compromisos del Estado español». *Tiempo*, Madrid, 25 de mayo de 1992.
- TUSELL, Javier: «El Guernica debería ir a Bilbao». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 30 de junio de 1996.

- TUSELL, Javier: «El Guernica debería ir a Bilbao». *El Diario Vasco*, Bilbao, 30 de junio de 1996.
- TUSELL, Javier: «El Guernica debería ir a Bilbao». *El Diario Vasco*, San Sebastián, 30 de junio de 1996.
- TUSELL, Javier: «El Guernica debería ir a Bilbao». *Diario La Verdad*, Murcia, 1 de julio de 1996.
- TUSELL, Javier: «La enésima polémica». *El País*, Madrid, 14 de mayo de 1997.
- TUSELL, Javier: «Guernica: volver a empezar». *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de junio de 1997.
- TUSELL, Javier: «Un cuadro sin reposo». *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de junio de 1997.
- UGARTE, P.: «A vueltas con el Guernica». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 15 de mayo de 1997.
- ULLÁN, J.M.: «Cascarita, Wittgstein y el Guernica». *El País*, Madrid, 27 de junio de 1997.
- ULLMAN, Ludwig: «Zur Vorgeschichte von Picassos Guernica: unbekannte und unbeachtete Arbeiten (enero-abril de 1937)». *Kritische Berichte*, 1985, XIII/4.
- ULLMAN, Ludwig: «Zur Vorgeschichte von Picassos Guernica, II: Entwürfe zu einem Atelier-Bild (abril de 1937)». *Kritische Berichte*, 1986, XIV/1.
- UMBRAL, F.: «Guernica». *El Mundo*, Madrid, 20 de mayo de 1992.
- UMBRAL, F.: «El Rey». *El Mundo*, Madrid, 1 de junio de 1992.
- UMBRAL, F.: «El Guernica». *El Mundo*, Madrid, 28 de julio de 1992.
- UMBRAL, F.: «Picasso». *El Mundo*, Madrid, 1 junio de 1997.
- UNZURRUNZAGA, P.G.: «Sánchez Asiaín y el Guernica». *Deia*, Bilbao, 24 de mayo de 1992.
- URIARTE, I.: «Guggenheim, Premio Pritzker y otras epidemias». *Egin*, San Sebastián, 18 de mayo de 1997.
- URIARTE, I.: «El Guernica, al Guggenheim no». *El Mundo. País Vasco*, Bilbao, 26 de mayo de 1997.
- VALLEJO, E.: «Guernica Gernikara». *Diario 16*, Madrid, 13 de mayo de 1992.
- VAN DE WALLE, Odile: «Guernica: la guerre est finie». *Le Point*, Colmar, 22 de octubre de 1979.
- VÁZQUEZ, D.: «Dos raseros». *El Ideal Gallego*, La Coruña, 26 de junio de 1997.
- VERDÚ, V.: «El Guernica». *El País*, Madrid, 28 de junio de 1997.
- «El viaje del Guernica». Editorial. *Diari de Tarragona*, Tarragona, 27 de junio de 1997.
- VICENT, M.: «Destrucción». *El País*, Madrid, 29 de junio de 1997.
- VIDAL, C.: «Guernica para Guernica! Ja!». *Artes Plásticas e Decoração*, Lisboa, diciembre de 1992.
- VIDARTE, J.I.: «Razones históricas». *El Periódico del Arte. s/l.*, julio de 1997.
- VILARÓ, Ramón: «El Guernica de Pablo Picasso llega hoy, por fin, a España». *El País*, Madrid, 10 de septiembre de 1981.
- VILLATORO, V.: «Guernica». *Avui*, 21 de mayo de 1992.
- VINYES, J.: «De nou el Guernica». Sección Cartas al Director. *Diari de Barcelona*, Barcelona, 10 de junio de 1992.
- VINYES, J.: «De nou, el Guernica». Sección Cartas al Director. *Avui*, Barcelona, 17 de junio de 1992.
- VINYES, J.: «Un altre cop el Gernika». Sección Cartas al Director. *El Punt, s/l.*, 2 de agosto de 1992.

VIÑAS, M.: «Sobre el traslado del Guernica». Sección Cartas al Director. *El País*, Madrid, 29 de mayo de 1992.

VOVARD, Paul: «Le Martyre de Guernika». *La Jeune République: Cahiers de la Démocratie*, París, abril de 1938, núm. 48.

«A vueltas con el Guernica». *El Periódico del Arte*, Madrid, agosto de 1997.

WAGNER, Thomas: «Picassos Guernica». *Das Kunstwerk*, Baden Baden, abril de 1986, vol. 39.

WALLACH, Amei: «Guernica: The Bitter Tug-of-War in Spain over Picasso's Greatest Painting». *Newsday Magazine*, 4 de abril de 1982.

WESCHER, Paul: «Picasso's Guernica and the Exchangeability of the Picture Parts». *Arts Quarterly*, invierno, 1955, 18, núm. 4.

WISCHNITZER, R.: «Picasso's Guernica: a Matter of Metaphor». *Artibus et Historiae*, 1986, núm. 12.

YANKE, G.: «Un parque temático». *El Mundo. País Vasco*, Bilbao, 14 de mayo de 1997.

YEUTHEY SÁENZ, J.: «Picasso y las armas». Sección Cartas al Director. *El Mundo*, Madrid, 11 de agosto de 1997.

ZABALLA VILLALÓN, I.: «¡No mováis más el Guernica!». Sección Cartas al Director. *Diario de Cádiz*, Cádiz, 25 de junio de 1992.

ZARZALEJOS, R.: «La caja sin tapa». *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 28 de junio de 1997.

ZAYAS, Alfred M. de: «Getting at the Guernica Myth: Four Revisionist Approaches». *National Review*, 31 de agosto de 1973.

ZERVOS, Christian: «Histoire d'un Tableau de Picasso». *Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, núms. 4-5.

(1) Se incluyen únicamente artículos de opinión.

2. INFORME SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN

2. INFORME SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN,

POR PILAR SEDANO ESPÍN, CON LA COLABORACIÓN DE PALOMA CALOPA, ANA IRURETAGOYENA,
JORGE GARCÍA, ROSA RUBIO, JUAN SÁNCHEZ, ANTONIO ROCHA Y CARMEN MURO

2.1. Antecedentes

Además de los habituales informes realizados sistemáticamente sobre el estado de conservación de las diferentes obras, el Departamento de Conservación-Restauración lleva también a cabo estudios sobre las piezas más importantes de las colecciones del M.N.C.A.R.S. Uno de estos trabajos es precisamente el correspondiente al *Guernica*, de Picasso, que, por otra parte, es el primero en ser publicado.

Este estudio, cuyo objetivo es poner de relieve tanto el propio estado de la obra como las consecuencias de un hipotético traslado de la misma, está estructurado en diferentes apartados.

En primer lugar, se hace una especial referencia a las intervenciones que ha sufrido, tanto las de montaje y desmontaje llevadas a cabo como consecuencia de sus numerosos traslados, como las de consolidación y restauración que ese mismo devenir hicieron necesarias.

A continuación se ha procedido a realizar un análisis del estado material de la obra, tanto por lo que respecta a una concisa descripción de la misma, basada en análisis químicos y radiográficos, como a su estado de conservación. El último aspecto, apoyado con una abundante documentación gráfica acerca del estado actual del cuadro, es decisivo para el diagnóstico, que constituye, junto con las correspondientes recomendaciones, el apartado final de este estudio.

2.2. Memoria

2.2.1. *Intervenciones en la obra*

En este apartado se describen las intervenciones que ha sufrido la obra desde 1937 hasta nuestros días. La más importante de ellas fue la restauración que se realizó en el MoMA, de Nueva York, en 1957, pero podríamos considerar también como intervenciones las numerosas ocasiones en que, con motivo de los traslados de la obra, ésta fue desmontada y colocada de nuevo en el bastidor.

Los múltiples traslados sufridos en una obra de tan gran formato, el hecho de que fuera preciso someterla a enrollamiento y desenrollamiento en cada nuevo destino, unido a los

constantes cambios en las condiciones ambientales que su continuo movimiento había comportado, obligó a los conservadores del MoMA a tomar la decisión de someter el cuadro a un proceso de restauración en el que se consolidó toda la superficie, ya que presentaba problemas y daños generalizados: desprendimientos de color, arrugas y grietas.

En 1957 se llevó a cabo la restauración en el Museo de Nueva York. Esta intervención supone en su conjunto un importante y drástico tratamiento de restauración, de acuerdo con los criterios de la época. Para consolidar las zonas cuarteadas de la capa pictórica se trató todo el lienzo por el reverso con una mezcla de cera y resina fundidas, con el fin de fijar el color, impregnando tela, preparación y pintura mediante este tratamiento irreversible. Además de esta intervención y dado que los bordes presentaban múltiples roturas, desgarrós y un avanzado estado de deterioro, se colocaron bandas de tela, unidas también al soporte original con cera-resina fundida, para poder proceder de nuevo al tensado del lienzo sobre el bastidor.

Tras esta restauración, Picasso dio instrucciones al Museo para que el cuadro no fuera prestado de nuevo, debido a los evidentes deterioros que sufría.

En 1962 se procedió a limpiar la superficie pictórica con agua destilada y se barnizó con paraloid B-72.

En 1964, con motivo de un nuevo traslado dentro del propio Museo, y tras el consiguiente desmontaje de la obra, se consolidaron por el reverso algunas fisuras con papel japonés y emulsión de poliacetato de vinilo mediante la aplicación de calor.

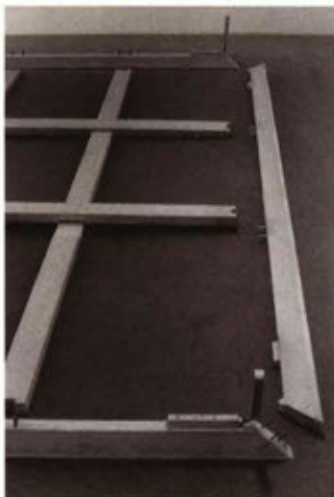
Después de esta restauración se volvieron a repasar las bandas de los bordes y se montó la tela sobre un nuevo bastidor, que dispone de un sistema especial de tensado.

El 28 de febrero de 1974, el lienzo sufrió una agresión que se concretó en una frase realizada con pintura acrílica y letras de gran tamaño, concretamente de 75 cm. Debido a la existencia del barniz aplicado en 1962, se pudieron eliminar estas letras mediante el uso de xileno como disolvente. Algunas zonas erosionadas se retocaron con pintura acrílica y se volvió a barnizar la zona afectada con paraloid B-67.

En agosto de 1981, tras el traslado del *Guernica* a Madrid, y para corregir las deformaciones surgidas a raíz del nuevo enrollamiento, se procedió a un tratamiento mediante calor y muñequillas de tela aplicadas a través de papel siliconado. También se actuó en la zona de los bordes de la obra, donde se utilizaron espátulas calientes para evitar las separaciones, causadas por el traslado, entre la tela original y las bandas de refuerzo.

Estos procesos realizados ya en Madrid fueron llevados a cabo por los técnicos del Museo del Prado y del Instituto del Patrimonio Histórico Español (entonces Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte).

En aquel mismo momento se aprovechó esta fase del montaje para realizar estudios técnicos de la obra: radiografías, reflectografía infrarroja, fluorescencia ultravioleta y análisis de materiales.



Fot. n.º 8. MoMA.
Bastidor actual desmontado.



Fot. n.º 3. reverso.
Detalle de la esquina del bastidor.

2.2.2. Descripción material de la obra

Se trata de una pintura sobre un lienzo de dimensiones 775 x 350 cms, clavado a bastidor de madera con veinte crucetas unidas mediante cuatro tornillos cada una. El sistema de tensado es igualmente a base de tornillos colocados en los ángulos y en los extremos de cada uno de los travesaños. El actual bastidor sustituyó al original en 1964 (véanse fotografías del traslado a España, en 1981, y fotografías del reverso).

Análisis químicos

El objetivo de los análisis químicos es la caracterización material de la obra en sus diversos componentes, como son el soporte, la preparación, los pigmentos y los aglutinantes.

Una técnica básica, como es la microscopía óptica, proporciona información sobre la morfología de partículas y estructuras, bien sobre capas de pintura a la hora de identificar pigmentos o caracterizar la superposición de dichas capas, bien para ofrecer información sobre el soporte.

La identificación de las fibras del soporte se realiza mediante el examen microscópico de muestras tomadas en ambos sentidos de la tela, urdimbre y trama, observadas en sentido longitudinal. Se ha identificado lino como componente de las fibras dispuestas en el sentido horizontal de la obra. Esto ha sido puesto de relieve tanto por el análisis morfológico de su estructura como por los ensayos microquímicos con el reactivo específico Schweitzer. En la figura 1 se ponen de manifiesto las dislocaciones transversales o nódulos de la fibra, característicos de este material.



Fig. 1 (90 x).



Fig. 2 (45 x).

En las muestras de fibras tomadas en el sentido vertical se ha identificado yute, tal como se aprecia en la figura 2. En efecto, el color magenta obtenido al realizar el ensayo de floroglucina en medio clorhídrico pone de manifiesto el alto contenido de lignina de esta fibra, lo cual corrobora la identificación realizada.

Se han analizado, asimismo, las bandas de tejido colocadas en la restauración realizada en el MoMA para reforzar los bordes. En ellas se han identificado fibras de lino y algodón, tanto en urdimbre como en trama.

En los análisis realizados en preparación y capa pictórica se han utilizado diversas técnicas: microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido, espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier y cromatografía de gases.¹

¹ Estos análisis se han realizado en el laboratorio de química del Departamento de Restauración del Museo Reina Sofía, en el laboratorio de química del Instituto del Patrimonio Histórico Español y en el Servicio Interdepartamental de Investigación de la Universidad Autónoma de Madrid.

Se ha realizado el examen al microscopio óptico de pequeñas muestras incluidas en una resina con base metacrilato de metilo, una vez cortadas en secciones transversales y pulidas. La localización de las muestras se indica en el esquema general, enumeradas como M_1 ... M_8 .

MUESTRAS ANALIZADAS



Con el método enunciado, la identificación de algunos pigmentos se realiza por el estudio de las características microscópicas y con la ayuda de ensayos microquímicos, tal como se describe a continuación.

Una primera observación al microscopio permite comprobar que el lienzo fue preparado con una capa de cola animal, sobre la que se aplicó una imprimación de color blanco.

En la muestra M_1 se observa la superposición de capas correspondiente al negro de la pezuña del toro, en la que se pone de manifiesto la existencia de una zona translúcida de alrededor de $30\ \mu$, una capa blanca con un espesor entre 30 y $110\ \mu$, una capa intermedia grisácea entre 30 y $60\ \mu$ y finalmente una capa de color negro de 15 a $20\ \mu$.

En el conjunto de las muestras analizadas se observa una primera capa translúcida, de espesor variable y naturaleza orgánica, que estaría situada en contacto con el lienzo.



M₁. Microfotografía 200 x. Negro de la pezuña del toro.

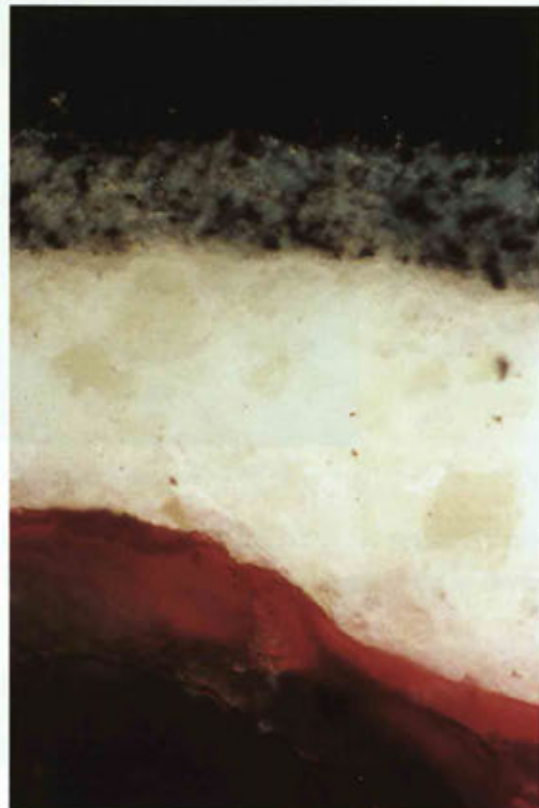


M₁. Microfotografía de la muestra anterior, teñida con el reactivo Fuchsin. La fuerte tinción roja es indicativa de la naturaleza proteica de esta capa. En concreto, refleja la existencia de cola animal.

A continuación, en las imágenes tomadas a mayor aumento, se pone de relieve el efecto de la prueba microquímica.



M₁. Microfotografía 520 x. Negro de la pezuña del toro.



M₁. (520 x).

En la siguiente microfotografía de un corte transversal, se representa otra muestra negra M₂, junto al cuerpo del caballo, en la que se aprecia, bajo la preparación blanca de 20-70 μ , una capa de cola correspondiente a la impregnación de la tela, teñida de rojo como resultado del mismo ensayo microquímico de la muestra anterior.

Se ha comprobado en la siguiente muestra M₃ que la amplia capa translúcida que se aprecia bajo la preparación no está íntegramente formada por cola animal, ya que, tras el ensayo de tinción con el reactivo específico Fuchsin ácido, se comprueba que queda teñida sólo la parte superior. Se comprueba, por tanto, que una parte de esta amplia capa translúcida corresponde al producto utilizado en la consolidación de la capa pictórica en anteriores restauraciones.



M₂. Microfotografía 200 x. Negro bajo el cuerpo del caballo.



M₃ (200 x). Superposición de capas correspondiente a una muestra blanca de la herradura del caballo, teñida con Fuchsin.

En otra muestra blanca M_4 , procedente de una zona a la derecha de la flor, se aprecia también el amplio espesor de la capa de consolidante antes señalada.

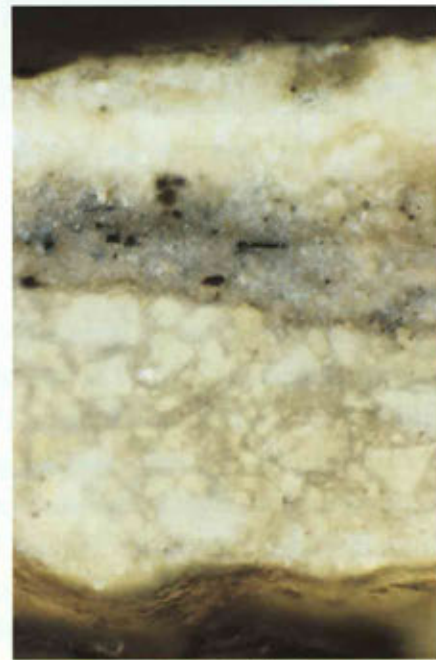


M_4 . Microfotografía 200 x. Blanca de la zona situada a la derecha de la flor.

En la siguiente muestra gris M_5 , correspondiente a la mano del guerrero, se puede visualizar la tinción positiva realizada con el reactivo Negro Sudán B (microfotografía de la derecha), que es indicativa de la técnica de ejecución al óleo.



M_5 . Microfotografía 420 x. Gris de la mano del guerrero.



Tinción con Negro Sudán B de la muestra anterior, M_5 .

Se recurre a la técnica de microscopía electrónica de barrido para caracterizar la superficie de la muestra. Al estar el microscopio electrónico acoplado a un detector de rayos X por dispersión de energía (EDX), este examen permite un análisis puntual muy preciso de los elementos que forman parte de los diferentes compuestos presentes en la muestra a analizar, lo cual hace posible completar los datos obtenidos por microscopía óptica. El equipo empleado es un microscopio electrónico de barrido Philips XL-30 con análisis químicos por rayos X.

En la muestra gris M_6 , situada debajo de la pezuña del toro, se observa por microscopía óptica la superposición de capas que muestra la imagen. En ella se aprecia un irregular espe-

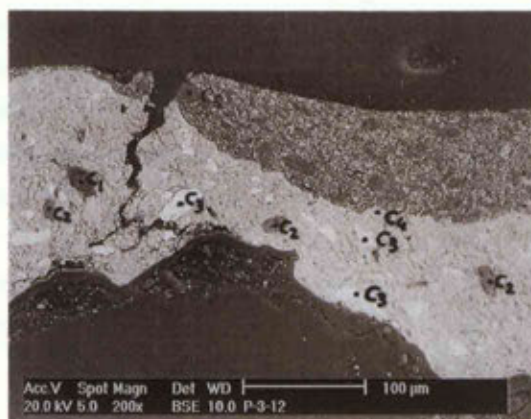
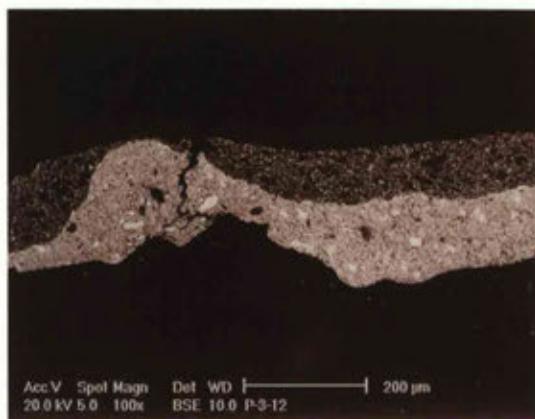


M_6 . Microfotografía 100 x. Superposición de capas de la muestra gris de la pezuña del toro.

sor de las mismas a lo largo de la muestra: sobre la capa de cola animal de 25-50 μ se extienden una capa blanca de 35-150 μ , una gris oscura de 25-85 μ , una gris clara de 0-50 μ , y una finísima capa negra discontinua de 10 μ . También se puede observar una fisura perpendicular a la capa pictórica en la zona izquierda de la imagen.

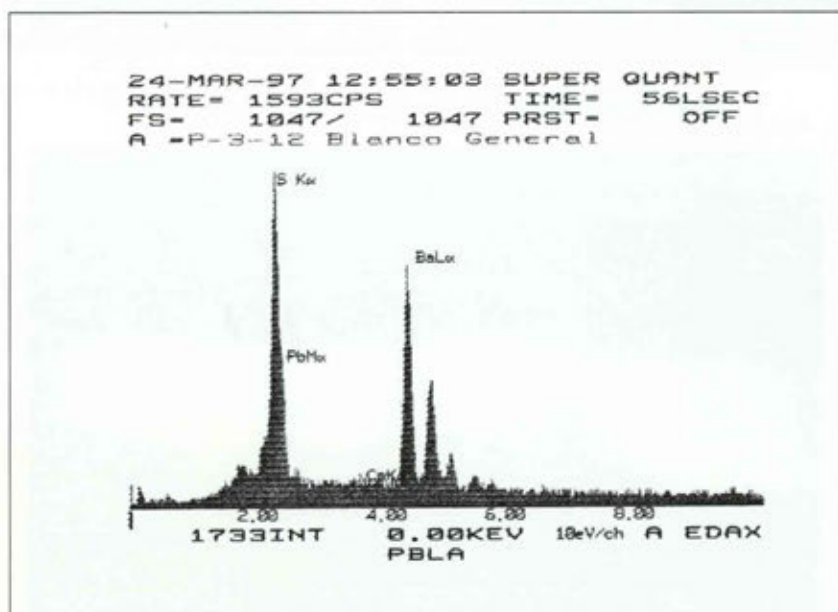
Las correspondientes imágenes por electrones retrodispersados, obtenidas en microscopía electrónica de barrido, permiten analizar los diferentes elementos presentes en las partículas, claramente perceptibles mediante esta técnica.

En la imagen que ofrece el microscopio electrónico, a mayores aumentos, se aprecia con mayor nitidez la ruptura de la capa pictórica que anteriormente se había reseñado.

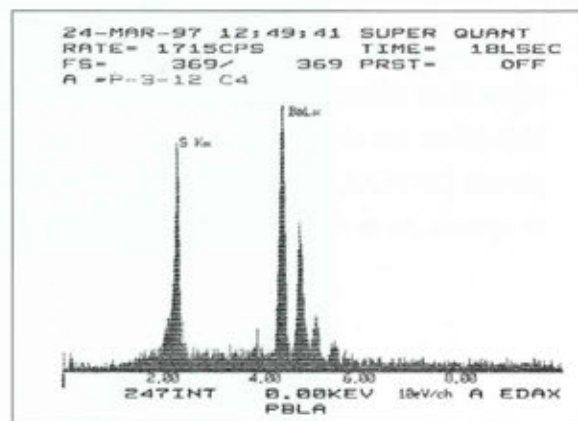
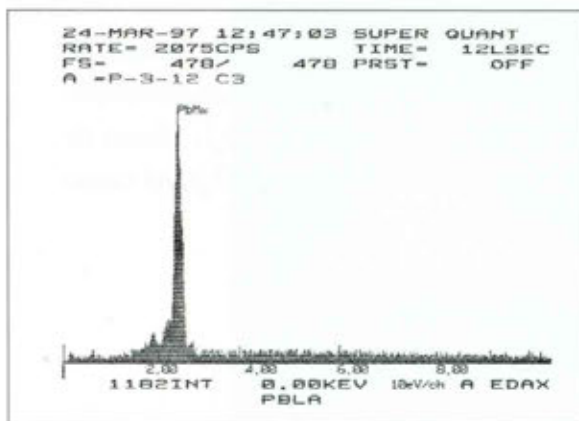
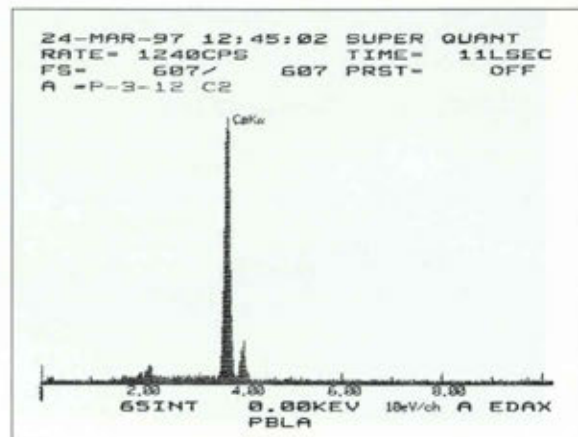
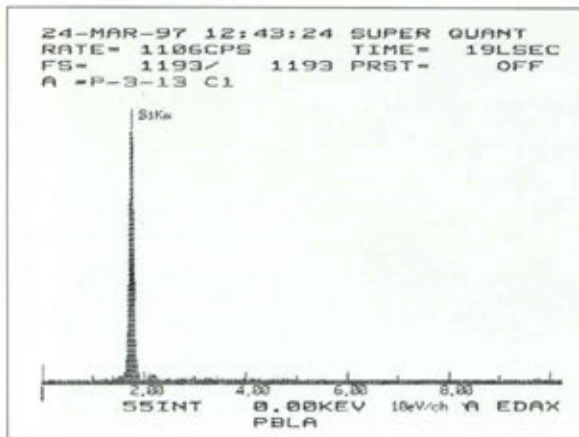


Imágenes de microscopía electrónica de barrido (SEM) por electrones retrodispersados de la muestra M_6 .

Se representa a continuación el resultado de los análisis por dispersión de energía de rayos X en diferentes puntos de la preparación señalados como $C_1...C_4$. Éstos han permitido identificar los elementos asociados con la presencia de sulfato de bario ($BaSO_4$), blanco de plomo [$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$], carbonato cálcico ($CaCO_3$) y trazas de sílice (SiO_2), tal como se aprecia en el espectro general.

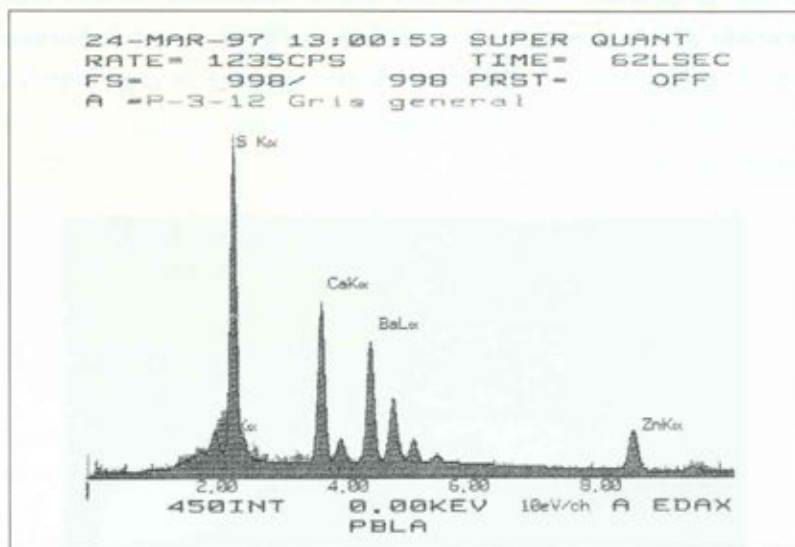


Espectro EDX de la preparación de la muestra M_6 .



Espectros EDX en diferentes puntos de la preparación de la muestra M_G .

En la capa gris superior se identifican: azufre y calcio (C_5) del sulfato cálcico; cinc del blanco de cinc utilizado; fósforo, que corresponde a la presencia de $Ca_3(PO_4)_2$, propio del negro de huesos presente, que también se identifica claramente en la zona negra; asimismo, bario asociado con la presencia de sulfato de bario, que también está presente en la imprimación blanca, como hemos visto anteriormente.



Espectro EDX de la capa gris de la muestra M_6 .

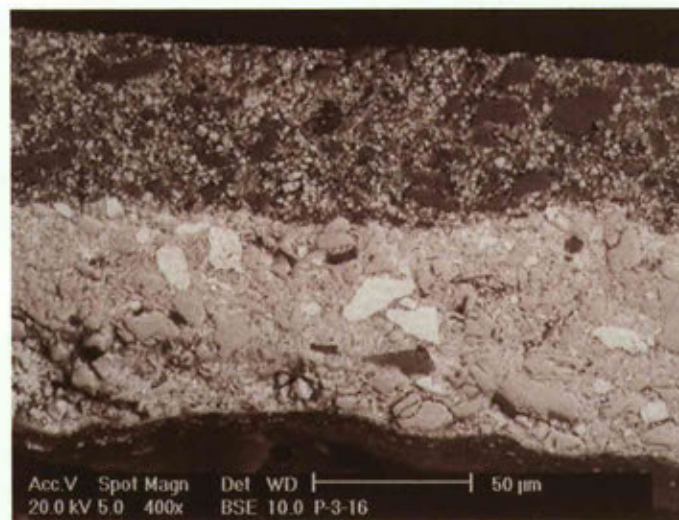
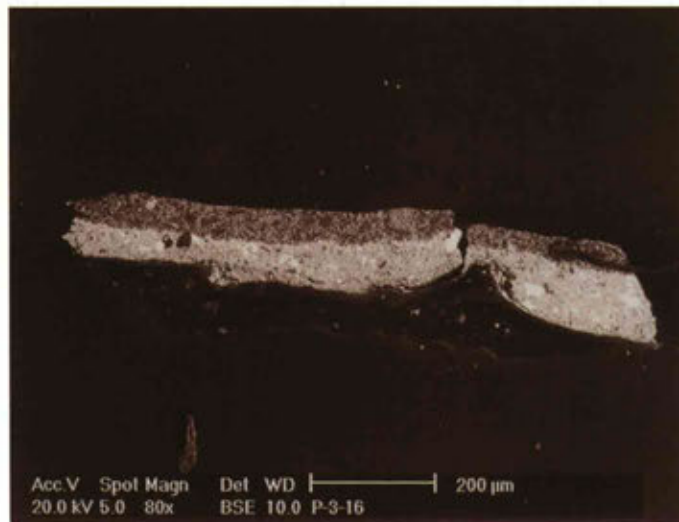
En la muestra blanca M_4 , anteriormente referida, se aprecia por microscopía óptica una sola capa blanca de gran espesor, 125-170 μ , sobre la capa de cola.



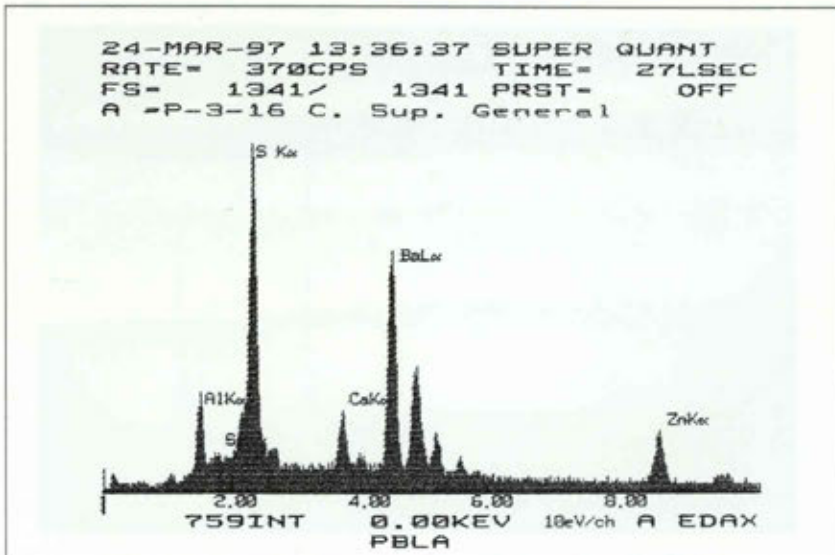
M_4 . Microfotografía 100 x. Muestra blanca situada a la derecha de la flor.

En ella podemos observar por microscopía electrónica las imágenes, que se indican a continuación, obtenidas por electrones retrodispersados, en las que se aprecian claramente dos capas.

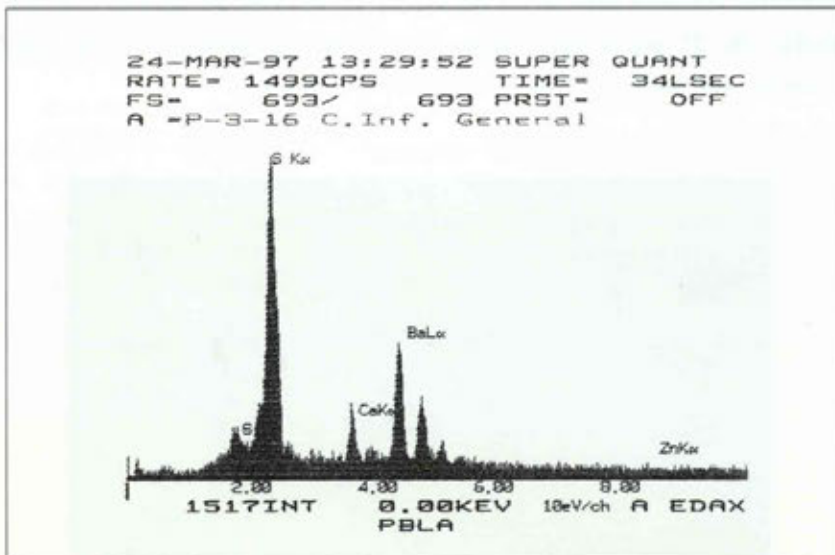
La observación a mayores aumentos permite confirmar esta diferencia, visualizando en ambas capas partículas bien identificables. Los elementos detectados en la capa inferior se pueden asociar con la existencia de sulfato de bario, carbonato cálcico, sílice y blanco de plomo, enmascarado por la presencia de azufre en la figura, como habíamos analizado ya anteriormente en la preparación. A diferencia de esta capa, en la capa blanca superior no se detecta la presencia de plomo y sí se advierte la existencia de cinc, que puede relacionarse con el pigmento blanco de cinc.



Microscopía electrónica de barrido. Imágenes por electrones retrodispersados en la muestra blanca M₄.



Espectro EDX de la muestra M_4 , capa superior.



Espectro EDX de la muestra M_4 , capa inferior.

El corte estratigráfico de la muestra gris M_7 , en la zona del cuerpo del caballo, presenta en microscopía óptica una notable superposición de capas blancas, grises y negras.



M_7 , Microfotografía 200 x. Muestra gris del cuerpo del caballo.

En la imagen por electrones retrodispersados obtenida por microscopía electrónica se aprecia nítidamente diferenciada la preparación de la capa pictórica. Además, en la capa negra intermedia (de 25μ) se identifican los elementos presentes en el negro de huesos $[Ca_3(PO_4)_2]$, junto con $BaSO_4$ y ZnO en menor proporción.

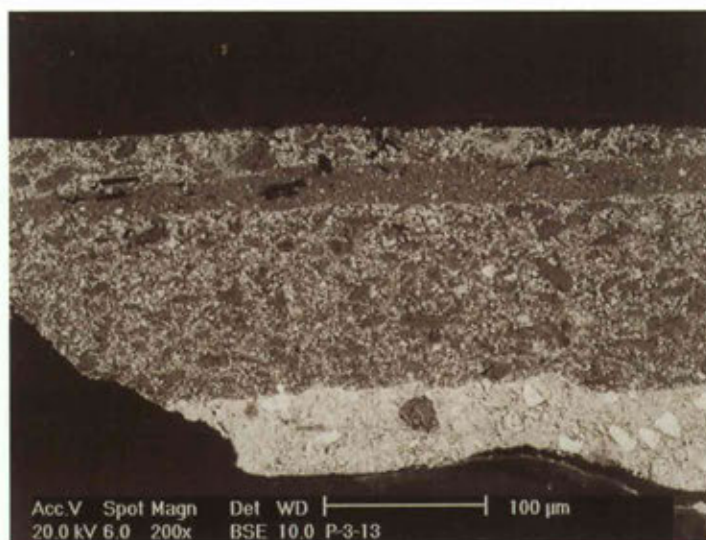
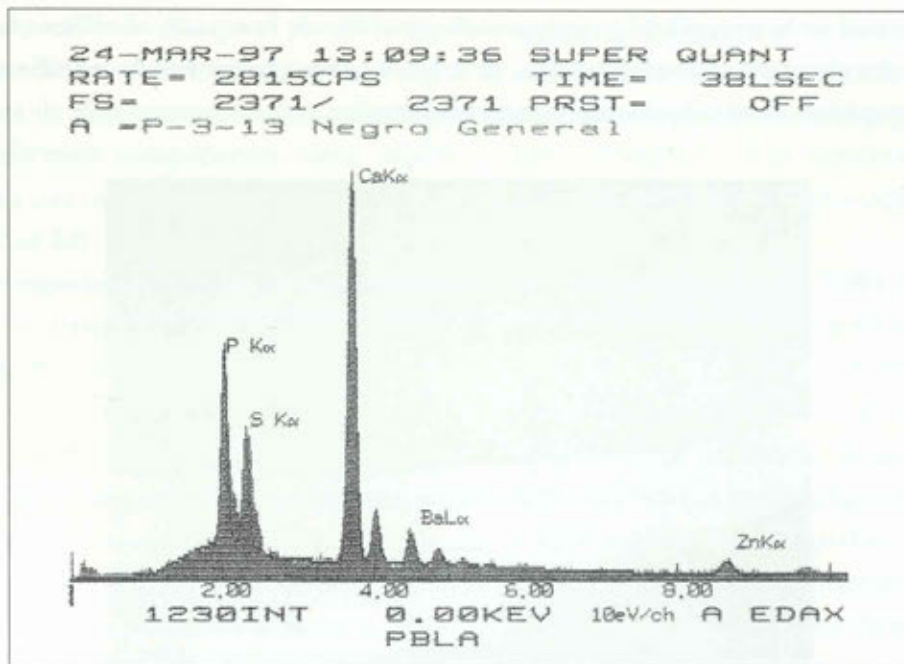
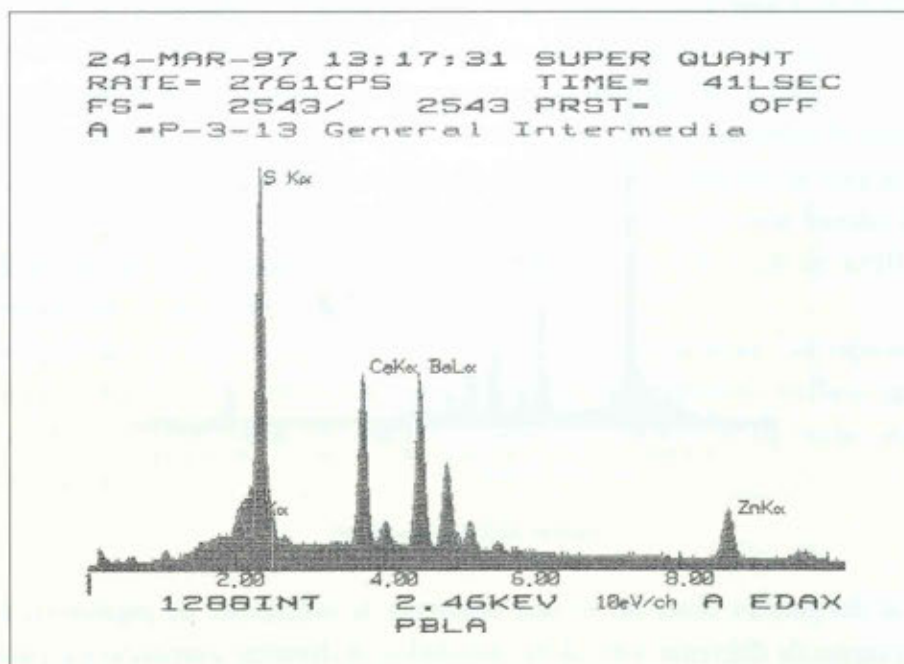


Imagen SEM de la muestra M_7 .



Espectro EDX de la capa negra de la muestra M₁.

En la imprimación y en las capas intermedias blancas o grises se aprecia la misma composición que la descrita en las anteriores muestras.



Espectro EDX de la capa intermedia de la muestra M₁.

Finalmente, en la muestra M_8 , correspondiente al filo de la espada, se obtiene la siguiente imagen por electrones retrodispersados, en la que se pone claramente de manifiesto la diferente composición entre preparación y capa pictórica.

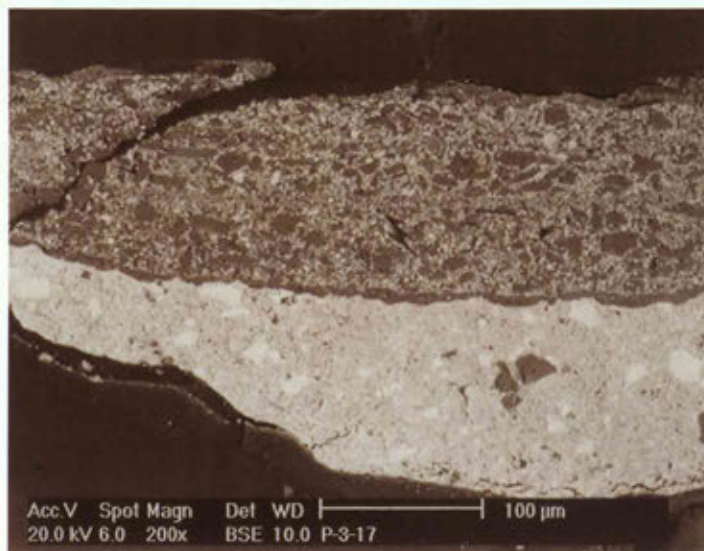
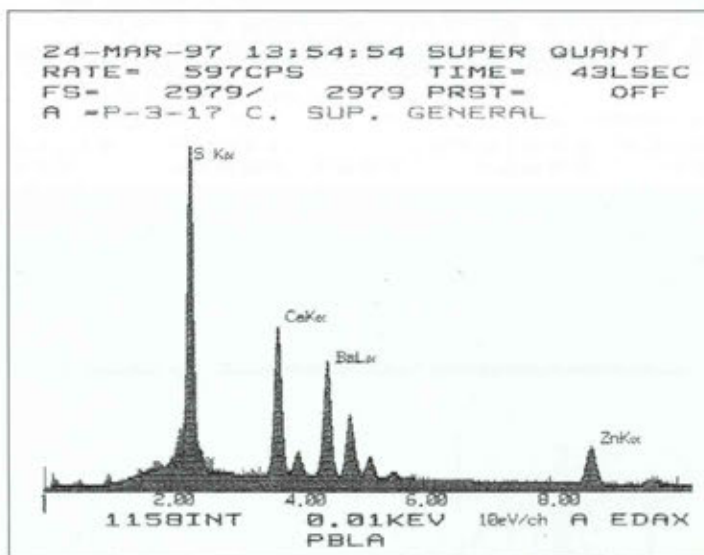


Imagen SEM de la muestra M_8 .



Espectro EDX de la muestra M_8 .

Como se ha podido observar, es una constante la utilización de pigmentos blancos y negros con cargas de diferente naturaleza, mezclados en distintas proporciones, para obtener el resultado cromático de la obra.

Una vez realizado el examen por métodos microscópicos, utilizamos otras técnicas que nos dan información sobre la estructura molecular de los componentes presentes en las muestras. La técnica de microespectroscopía infrarroja por transformada de Fourier nos permite identificar diferentes componentes, tanto orgánicos como inorgánicos. Los espectros han sido realizados con un equipo Perkin Elmer 2000 FT-IR unido a un microscopio equipado con un detector MCT. Las muestras se colocaron sobre ventanas de KBr.

En el espectro infrarrojo de la preparación se observan bandas a 1176, 1083, 983, 634 y 611 cm^{-1} correspondientes al BaSO_4 , además de los situados a 3541, 1409 y 681 cm^{-1} indicativas de la existencia de $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$. En las figuras IR 1 e IR 2 se representa el espectro obtenido de la capa blanca inferior, junto con los espectros de los componentes individuales. En ellos se aprecia la coincidencia de las posiciones de las bandas de los diferentes grupos funcionales existentes en las moléculas, lo cual es coherente con la asignación realizada. Además, la existencia, entre otras, de bandas a 2920 y 2851 cm^{-1} , asignables a vibraciones de tensión $\nu(\text{C-H})$, y a 1740 cm^{-1} , correspondiente a la vibración de tensión $\nu(\text{C}=\text{O})$, son indicativas de la presencia de un aceite secante. Este hecho corrobora los datos que ofrecía el ensayo de tinción con Negro Sudán B.

El espectro (*fig. IR3*), obtenido de una capa que contiene el pigmento negro es indicativo de la existencia de $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$. Esto está expresado por la concordancia de las bandas 1090, 1032 y 962 cm^{-1} con las encontradas el pigmento negro de huesos (*fig. IR4*).

Por espectroscopía infrarroja, también se ha confirmado la existencia de $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$, es decir yeso, y BaSO_4 , junto con el aceite secante, en la capa pictórica blanca, en la que se detecta asimismo la presencia de proteína por el aumento de intensidad de la banda de 1621 cm^{-1} , entre otras, probablemente debida a un tratamiento previo (*figs. IR5 e IR6*).

El espectro infrarrojo de una muestra de cera utilizada en el tratamiento de consolidación, llevado a cabo en 1957, es indicativo de la utilización para este proceso de cera de abeja, que contiene una cierta proporción de resina natural como indica entre otras bandas la intensificación de la banda correspondiente a la vibración de tensión $\nu(\text{C}=\text{O})$ de 1710 cm^{-1} , propia de este producto (*figs. IR7 e IR8*).

Se ha registrado el espectro infrarrojo de la capa exterior incolora —de espesor 5-10 μ —, cuyas bandas características indican la presencia de un recubrimiento acrílico, que fue aplicado como barniz protector en una restauración previa, a la que se ha hecho alusión anteriormente (*fig. IR9*).

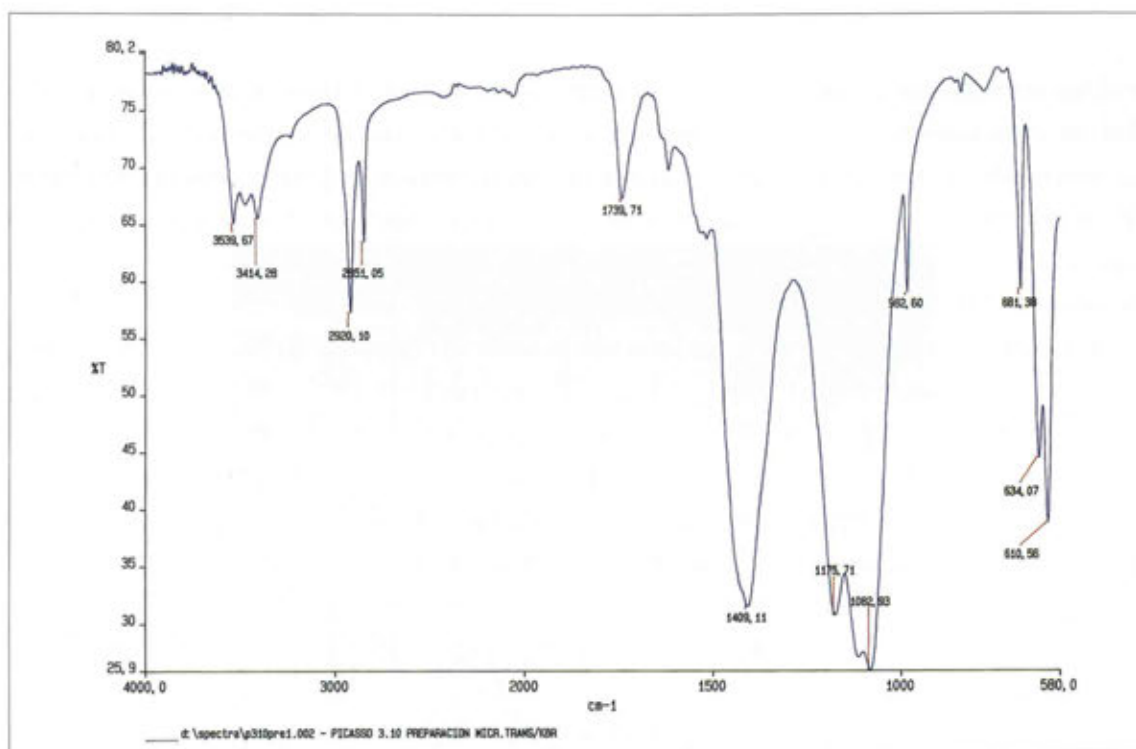


Fig. IR1. Espectro infrarrojo correspondiente a una muestra de preparación.

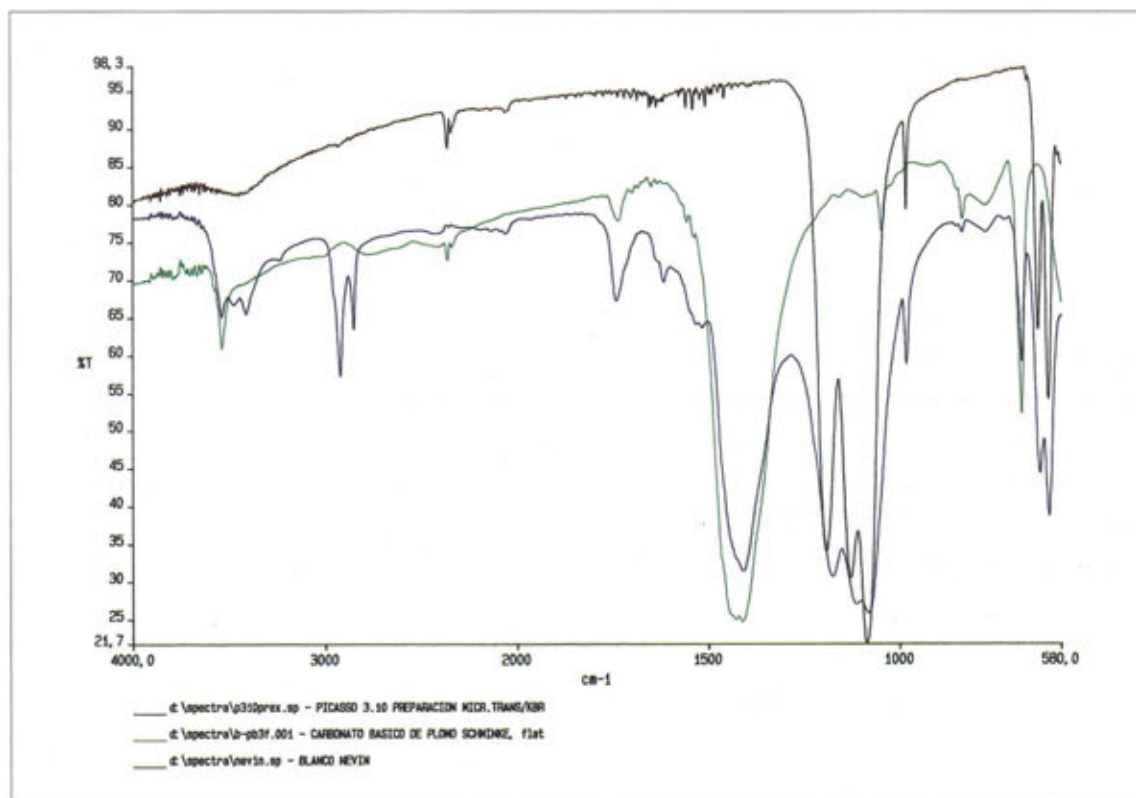


Fig. IR2. Espectro infrarrojo de la preparación, comparado con los espectros de blanco de plomo y sulfato de bario.

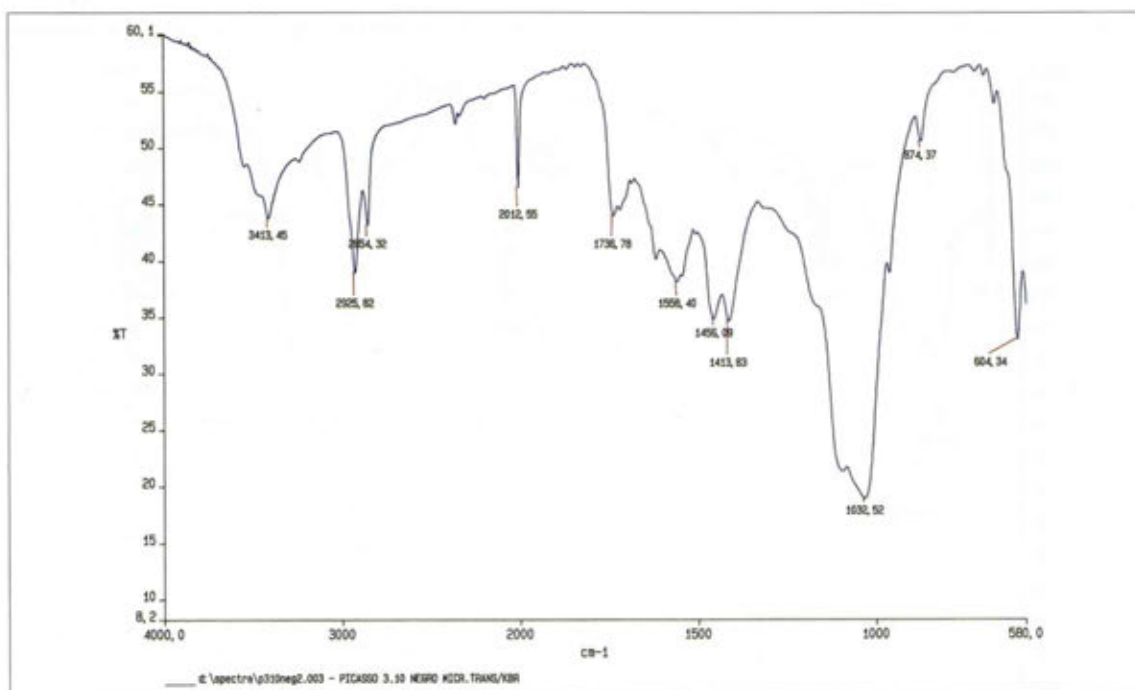


Fig. IR3. Espectro infrarrojo de una muestra de capa pictórica negra.

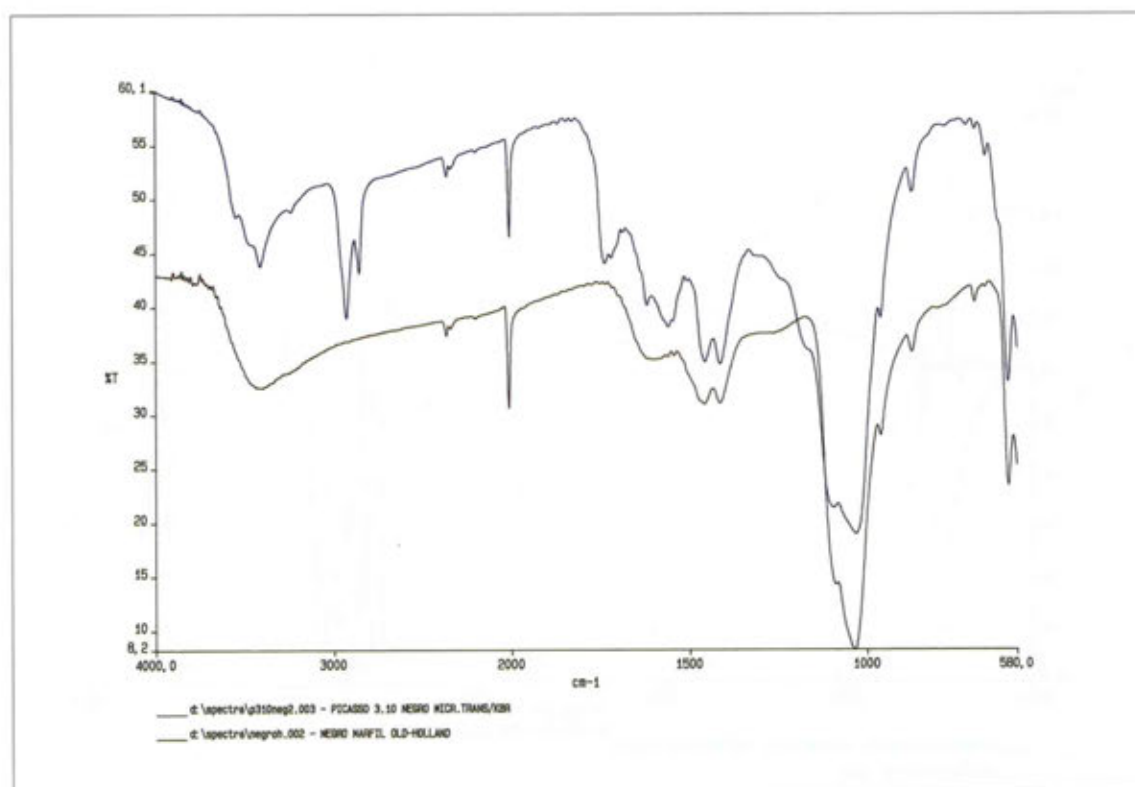


Fig. IR4. Espectro infrarrojo de la muestra negra, comparado con el espectro patrón de negro de huesos.

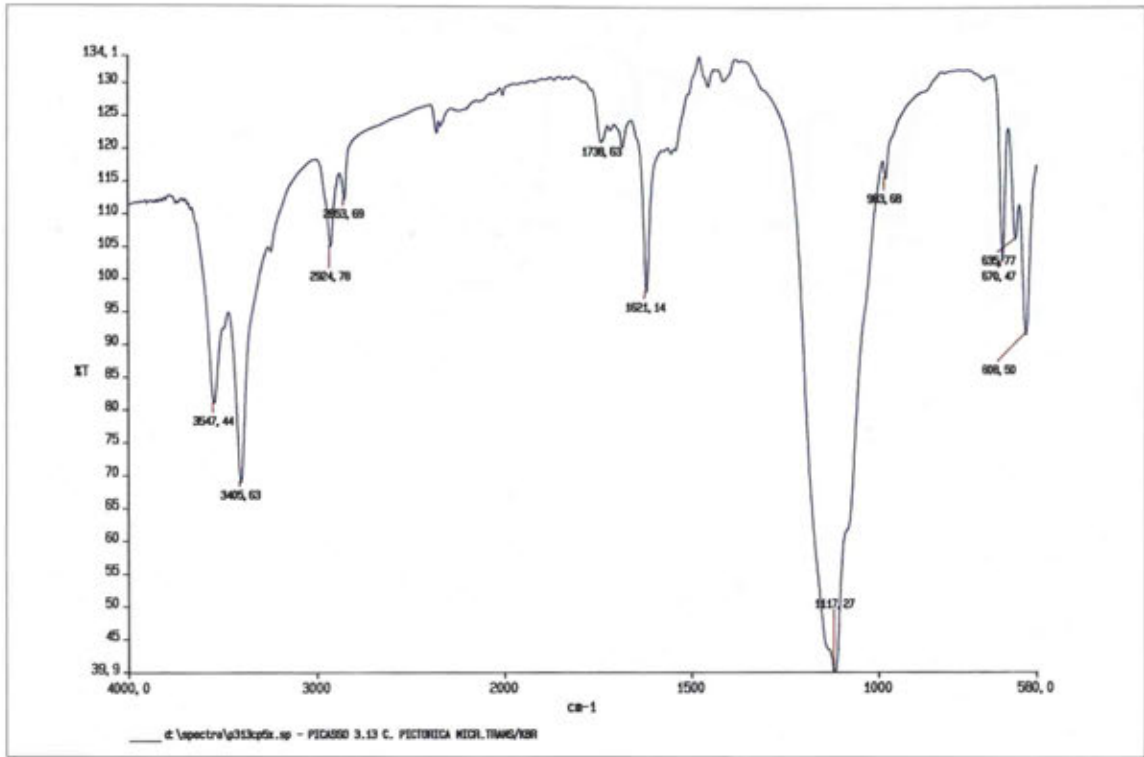


Fig. IR5. Espectro FTIR de una muestra de capa pictórica blanca.

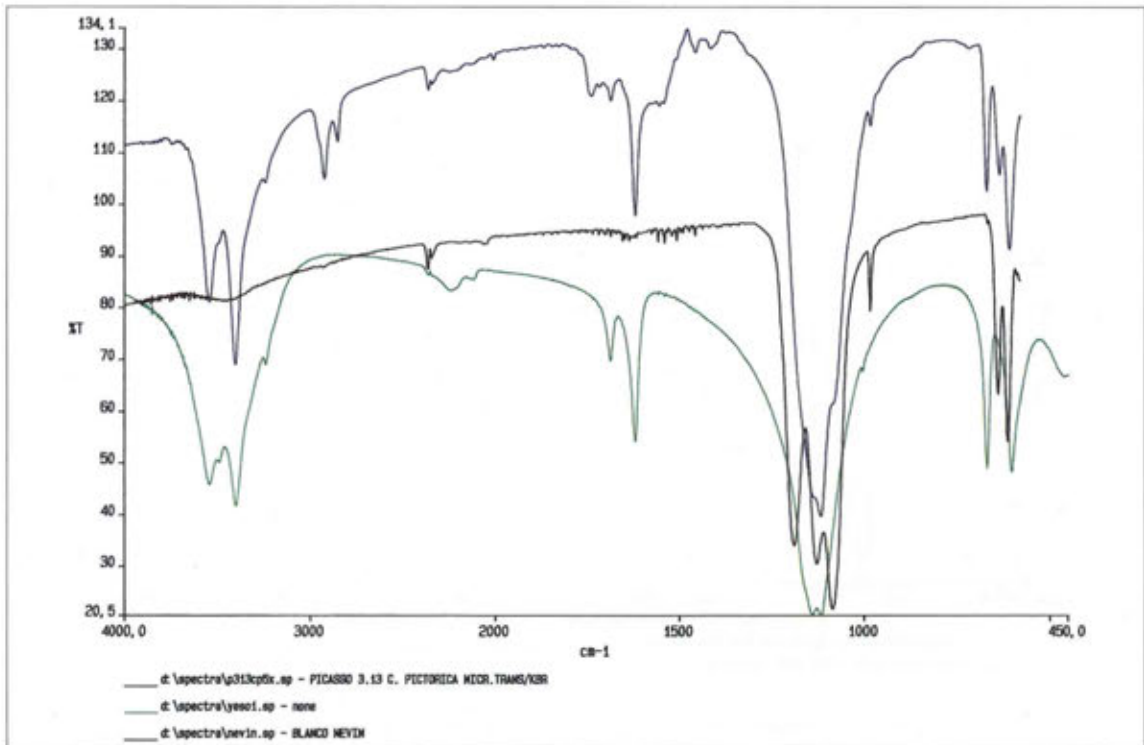


Fig. IR6. Espectro FTIR de la muestra blanca superpuesto con los espectros de referencia de yeso y sulfato de bario.

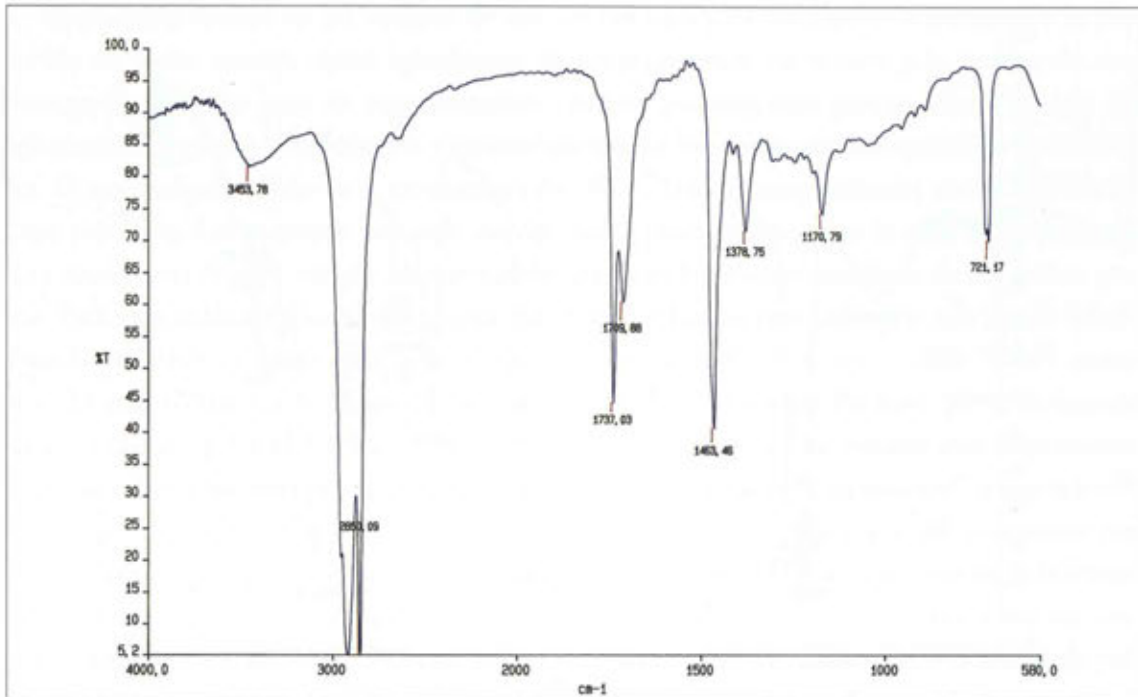


Fig. IR7. Espectro FTIR del producto aplicado en el tratamiento de consolidación.

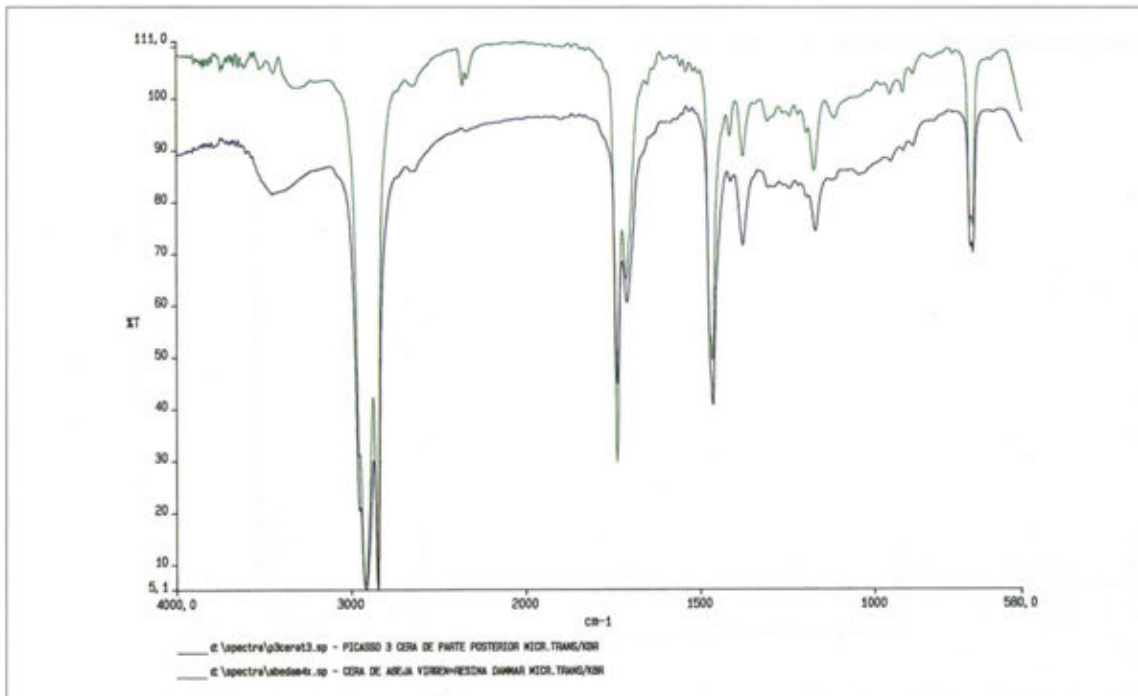


Fig. IR8. Espectro FTIR del material consolidante, concordante con el espectro de referencia de una mezcla de cera de abeja y resina dammar.

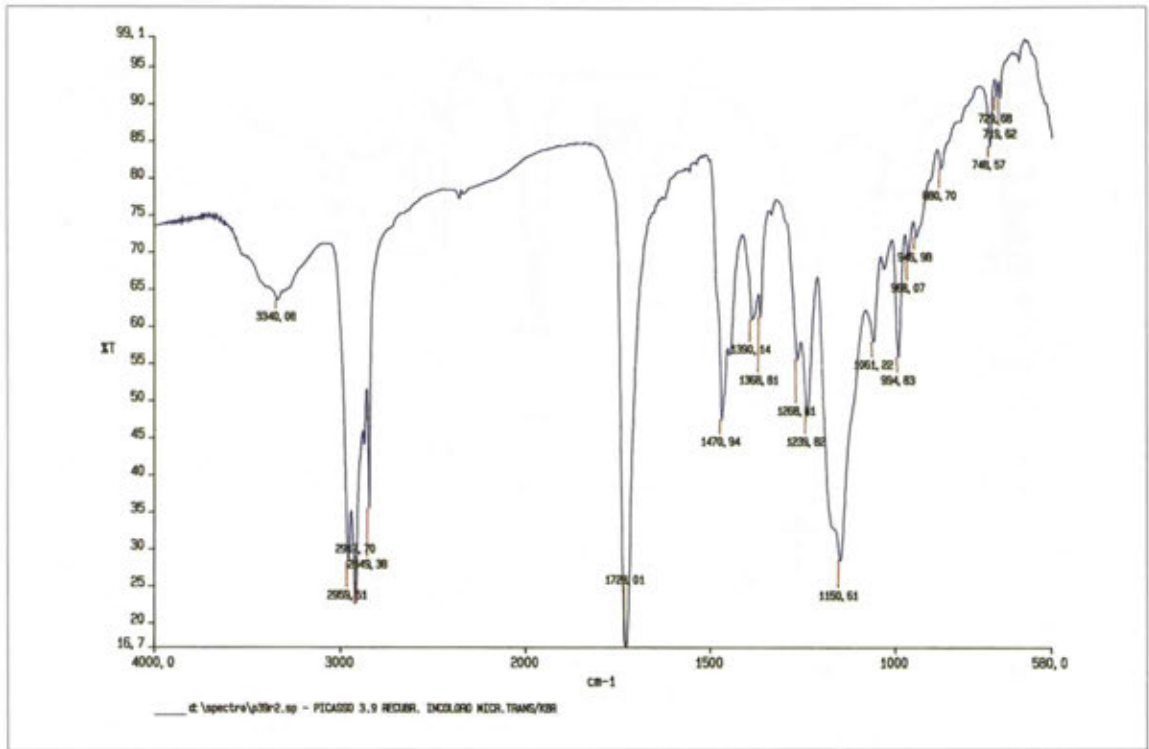


Fig. IR9. Espectro FTIR del recubrimiento acrílico aplicado como barniz protector.

Se ha comprobado en los ensayos de tinción iniciales y en los espectros infrarrojos la presencia de aceite secante como aglutinante de los pigmentos. Se recurre a la técnica de cromatografía de gases para su caracterización, puesto que una más precisa identificación del aglutinante requiere la separación y cuantificación de los componentes químicos individuales. El resultado se refleja en el cromatograma (fig. C.G1), correspondiente a una muestra de capa pictórica. Las muestras han sido derivatizadas previamente, para lo cual se ha realizado una metilación directa, ya que en este caso se analizan los ésteres metílicos de los ácidos grasos. Para este análisis de los ácidos grasos, las muestras fueron metiladas por adición de Meth-Prep II en benceno. El programa de temperatura fue 150 °C, 5 °C min⁻¹, 300 °C (45 minutos). El análisis fue realizado en un cromatógrafo de gases Hewlett Packard 5890, utilizando una columna capilar H.P1. En el cromatograma se observa que las señales más importantes corresponden a los tiempos de retención de los ácidos azelaico^(A), palmítico^(P) y esteárico^(S). El cálculo de las relaciones de concentración A/P y P/S nos indica que efectivamente nos encontramos ante un aceite secante, como habíamos detectado por espectrometría infrarroja. El valor de la relación de concentración P/S, alrededor de 1.2, indica la utilización de aceite de lino como aglutinante. En este caso, el bajo contenido de azelaico en relación al de palmítico puede derivarse de la incidencia de anteriores tratamientos sobre la obra.

En general se puede considerar que las ceras están constituidas por ésteres de ácidos grasos, hidrocarburos y ácidos grasos libres. El método de metilación utilizado para los aceites se aplica también para ceras, ya que permite la separación de sus componentes. Para la cera de abeja la identificación se hace mediante los ácidos grasos con átomos de carbono pares (14:0-32:0) y por los hidrocarburos de átomos de carbono impares C23-C33.

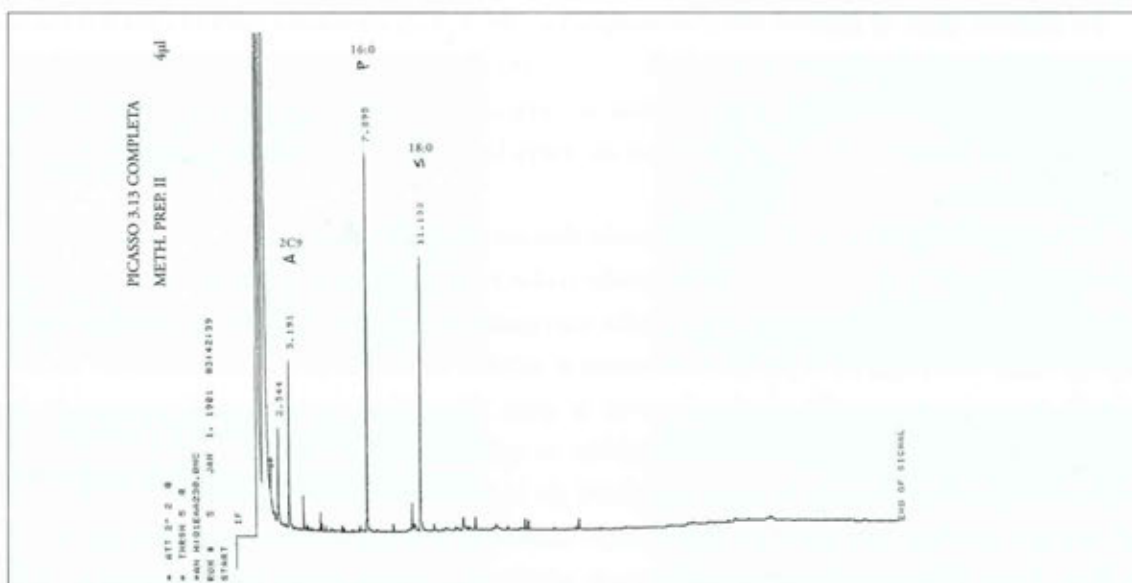


Fig. C.G1. Cromatograma de gases de una muestra de la capa pictórica.

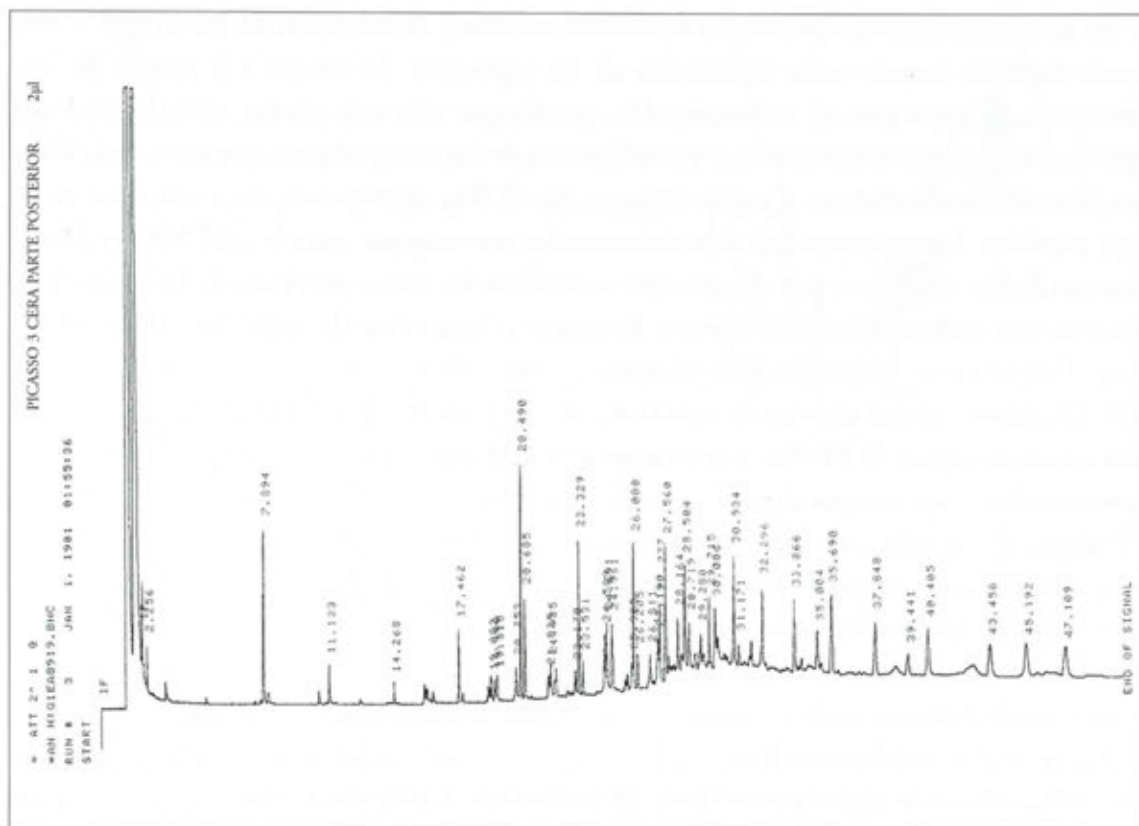
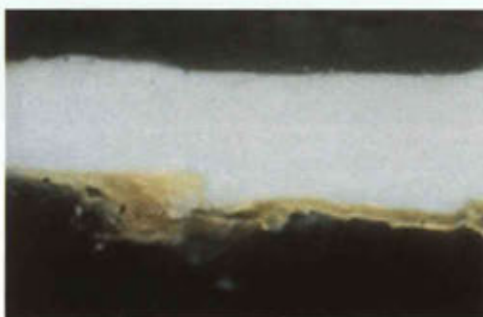
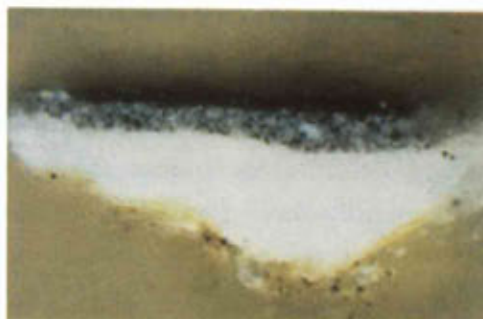


Fig. C.G2. Comatograma de gases de una muestra del material empleado en el tratamiento de consolidación.

En nuestro caso, el análisis del cromatograma (*fig. C.G2*) obtenido para la cera utilizada en la consolidación indica la existencia de cera de abeja a la que se ha añadido una cierta proporción de resina triterpénica. En concreto, se considera habitual en la formulación de ciertos materiales consolidantes con base cera de abeja la adición de resina dammar en proporciones variables.

En la página siguiente se han representado diez estratigrafías de muestras tomadas en diferentes puntos de la obra. Las imágenes están todas representadas a la misma escala —con el mismo número de aumentos—, para poder comparar la magnitud de las diferentes capas superpuestas a lo largo de la pintura, así como el alcance del material de consolidación incorporado posteriormente. Se puede observar la gran diversidad en cuanto al espesor de la imprimación y de la capa pictórica. También se aprecia, por debajo de la preparación así como en algunos puntos de la capa superficial de la pintura, la fuerte presencia de cera-resina, aspecto que hay que tener en cuenta ante cualquier planteamiento o intervención sobre la obra. Estos diferentes factores confieren un particular y heterogéneo comportamiento a la misma que la hacen sensible ante cualquier manipulación.



Microfotografías (130 x) de diez muestras de diferentes partes de la obra.

2.2.3. Estado de conservación

Soporte

Bordes

Se encuentran muy deteriorados, ya que soportan la tensión y el peso de la tela. Se aprecian multitud de desgarros, orificios y pérdidas de materia, con el consiguiente desprendimiento de la capa de preparación y pintura; los daños más importantes coinciden con la arista del bastidor. Estos desperfectos se han producido durante los procesos de desclavado, atirantado, clavado, etc., llevados a cabo en los sucesivos montajes-desmontajes del lienzo, necesarios para sus numerosos traslados. También se aprecian marcas de pliegues que se produjeron durante el enrollamiento del soporte con las consiguientes pérdidas de capas de preparación y pintura (véanse fotografías del traslado a España en 1981, números: 5, 6 y 7, y del estado actual).



Fot. n.º 6. MoMA.
Se aprecian daños del soporte.



Fot. n.º 117. Estado actual.
Pliegue producido por enrollamiento, con pérdidas de pintura.



Fot. n.º 126. Estado actual.
Desgarros coincidiendo con la arista del bastidor.



Fot. n.º 127. Estado actual.
Daños en la esquina inferior dcha. con pérdida de soporte original.

Por este motivo se hizo necesaria la colocación de unas bandas de refuerzo en el año 1957, ya que los bordes originales son incapaces de cumplir su función de sujetar la obra al bastidor y mantenerla con una correcta tensión para evitar deformaciones de la misma. Dichas bandas son de tela, mezcla de lino y algodón. Se colocaron utilizando como adhesivo cera-resina fundida. Este adhesivo, una vez enfriado pierde elasticidad, con el inconveniente de que durante las operaciones de clavado/desclavado, enrollado, etc., tienden a separarse las bandas añadidas del soporte original, como ya ha sucedido, al menos, en dos ocasiones: en 1964, durante un traslado interno en el MoMA, y en 1981, con motivo del traslado a España. En ambos casos fue necesaria una nueva aplicación de calor y presión para unir las convenientemente.

Gracias a estas bandas de refuerzo se ha conseguido una correcta tensión de la tela.



Fot. n.º 3. MoMA.

Aplicación de calor y presión en los laterales, previa al enrollamiento del soporte.

Reverso

El reverso está cubierto en su totalidad por una capa irregular de cera-resina aplicada como tratamiento de consolidación, realizado, como ya se ha explicado anteriormente, en el MoMA, en 1957 (véanse fotografías del reverso).



Fot. n.º 1. Reverso.

Se aprecia la acumulación de cera y los refuerzos de papel.



Fot. n.º 8 Reverso.

Se aprecia acumulación de cera y los refuerzos de papel.

También en el reverso aparece una serie de PARCHES de papel japonés adheridos con acetato de polivinilo, que se colocaron en la intervención del año 1964 para «consolidar algunas de las arrugas más señaladas», según el informe del MoMA. Estos parches coinciden en algunos casos con desgarros de la tela.

Deformaciones

La obra presenta en su totalidad una serie de DEFORMACIONES LINEALES del soporte, que coinciden con grietas en la capa pictórica y que atraviesan el cuadro en sentido vertical, de arriba abajo, afectando especialmente a las zonas en que las capas de pintura presentan mayor espesor, y provocando levantamientos y pérdidas de color. La mayoría de estos daños

se han producido o agravado como consecuencia del enrollamiento del lienzo (véanse fotografías del estado actual números: 49, 78, 96, 113 y 131).

Asimismo aparecen distribuidos de manera arbitraria por la superficie del soporte otra serie de deformaciones también lineales pero de forma curva que se han podido producir durante la aplicación de cera con espátula en el proceso de consolidación con los consiguientes levantamientos de película pictórica.



Fot. n.º 96 (luz rasante). Estado actual.
Deformaciones del soporte en sentido vertical, provocadas por el enrollamiento.



Fot. n.º 78 (luz rasante). Estado actual.
Deformaciones del soporte en sentido vertical, provocadas por el enrollamiento.



Fot. n.º 120. Estado actual.
Orificio en el ojo del guerrero.

Además de lo descrito en el párrafo anterior, en la zona inferior izquierda (ojo del guerrero) hay un orificio de 5 mm de diámetro, producido por agresión externa (véase fotografía n.º 120 del estado actual).

Bastidor

Su estado de conservación es aceptable, aunque las medidas no se ajustan exactamente a las de la superficie pictórica:

- En el lado izquierdo queda a la vista una banda lateral, sin capa pictórica, de 3 cm.
- En el lado derecho, la banda es de 1,5 cm.
- Los bordes superior e inferior del bastidor no son paralelos a la composición, de tal manera que llegan a quedar a la vista hasta 4 cm de preparación en la parte inferior izquierda.

Preparación y película pictórica

Alteraciones

La superficie está craquelada en su totalidad, con un predominio de grietas paralelas en sentido vertical, presentando, asimismo, una serie de levantamientos y pérdidas claramente



Fot. n.º 21.
Estado actual. Detalles de craquelados y pérdidas de capa pictórica y preparación.



Fot. n.º 124.
Estado actual. Detalles de craquelados y pérdidas de capa pictórica y preparación.

visibles en toda la composición, que afectan a las capas de pintura y preparación, dejando a la vista el lienzo impregnado de cera-resina. En zonas puntuales existe peligro de desprendimiento de materia (véanse fotografías del estado actual).

Los bordes de la composición presentan, asimismo, numerosas pérdidas en todo el perímetro.



Fot. n.º 101.

Estado actual. Detalles de craquelados y pérdidas de capa pictórica y preparación.

Los empastes puntuales de pintura aparecen hundidos en la superficie a consecuencia de las sucesivas intervenciones de calor y presión sufridas por la obra, con la consiguiente aparición de grietas circulares a su alrededor.

En algunas zonas, las grietas corresponden a desgarros del soporte que se mantienen unidos por la cera y los refuerzos de papel y adhesivo que se colocaron en el año 1964, como ya se ha explicado anteriormente.



Fot. n.º 27 (fig. 1). Estado actual.
Se ha marcado un desgarro de la tela de gran longitud, que atraviesa la cabeza del toro.

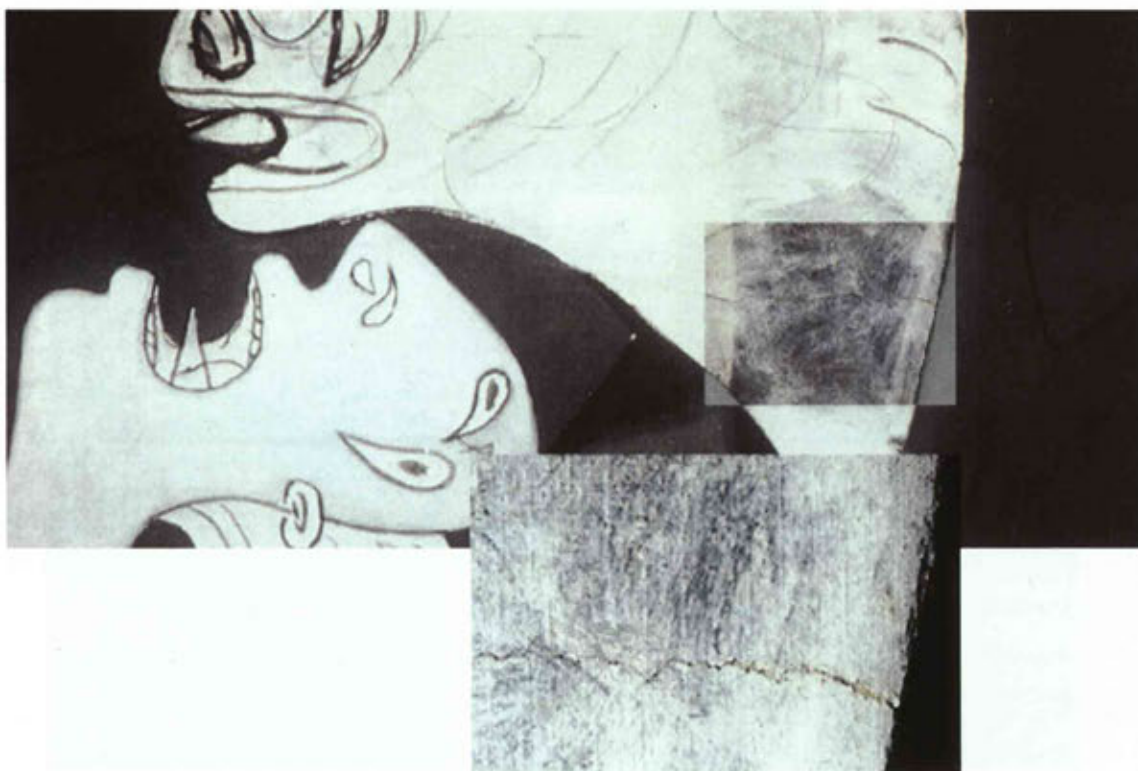


Foto n.º 27 (fig. 2). Estado actual.
Detalle del desgarro en el anverso.

Se ha detectado también en zonas extensas de la composición una red muy fina de grietas que son difícilmente apreciables a simple vista; afectan especialmente a las capas más finas de pintura, aunque también aparecen como estructura secundaria entre grietas de mayor tamaño en zonas empastadas.

Todos los daños descritos se han fotografiado sistemáticamente, lo que permitirá llevar a cabo un seguimiento más preciso de su desarrollo en el futuro. Al presente estudio se adjunta una selección significativa de esta documentación fotográfica (véanse fotografías del estado actual).

En cuanto a la consolidación de la capa pictórica que se llevó a cabo en el año 1957, consistió en la aplicación de cera-resina fundida por medio de calor desde el reverso de la tela, lo cual ofrece consistencia a las capas de preparación y pintura, dando al mismo tiempo cierta rigidez al soporte.

Este sistema, que sigue los criterios de restauración de la época, tiene como inconveniente la impregnación total del lienzo, traspasando el adhesivo al anverso en aquellas zonas donde las pérdidas dejan al descubierto la tela y rebasando por encima de la capa pictórica. Especialmente en los laterales hay una notable acumulación de cera-resina que cubre la superficie pictórica, alterando su aspecto sobre un área de unos 3-4 cms, en algunos casos (véanse fotografías de estado actual, n.º 1, 26 y 127).

Por otra parte, en las sucesivas intervenciones realizadas en la obra se han reintegrado puntualmente algunas pérdidas. Estas reintegraciones en algunos casos se superponen al original.

En las fotografías que se han realizado con luz ultravioleta se aprecian perfectamente, en tono más oscuro, las zonas retocadas (véanse fotografías U.V.).



FIT. n.º 26.

Acumulación de cera-resina en el lateral izquierdo.
Pérdida de película pictórica y preparación.

Causas

En cuanto a la causa de los distintos tipos de craquelados definidos en este estudio, hay que puntualizar que se han producido a raíz de los movimientos que han afectado al conjunto de la obra, tanto por manipulación directa (enrollado, tensado, etc.) como por factores ambientales (oscilaciones de temperatura y humedad relativa, que provocan contracciones y distensiones en el soporte).

Asimismo, el predominio de grietas en sentido vertical corresponde claramente a la forma de enrollar el lienzo en los traslados.

Capa superficial

Según los informes del MoMA, en 1962 se aplicó una película de barniz acrílico (Paraloid B-72) para proteger la pintura de la acción del polvo. En 1974, después de la eliminación de una pintada realizada sobre el cuadro, se volvieron a barnizar las zonas afectadas, esta vez con Paraloid B-67.

Sobre la pintura hay una capa de suciedad generalizada mezclada con restos de cera-resina que han traspasado desde el reverso durante el proceso de consolidación. Dicha suciedad es especialmente visible en las zonas claras y de empastes, proporcionando un aspecto amarillento al conjunto, y está cubierta por la capa de barniz (véanse fotografías del estado actual).

A través del estudio macrofotográfico realizado se aprecia pintura acrílica de color rojo introducida en las grietas, que se ha identificado como restos de la «pintada» de 1974.



FIT. n.º 110 y 86. Estado actual.
Restos de cera-resina y suciedad sobre la capa pictórica.

2.2.4. *Condiciones de conservación*

Las condiciones óptimas para la conservación de la obra tienen que ser necesariamente ESTABLES, con un control estricto de las fluctuaciones climáticas. Los niveles recomendados son:

Humedad relativa: $50\% \pm 2\%$

Temperatura: $20\text{ }^{\circ}\text{C} \pm 2\text{ }^{\circ}\text{C}$

En cuanto a la iluminación, no debe sobrepasar los 150 lux y el contenido máximo de radiación U.V. no debe superar el valor de $0,015 \times 10^{-3} \text{ mW/cm}^2$.

2.2.5. *Consideraciones generales*

La pintura sobre lienzo de gran formato presenta un problema intrínseco, ya sólo por su tamaño. La obra determina las dimensiones de la caja y el espacio en el que ha de transportarse: contenedores, camiones, etc.

La sensibilidad a la humedad, temperatura, vibraciones y golpes es mucho mayor que en otro tipo de obra de las mismas características (óleo/lienzo), a lo que hay que añadir la dificultad del manejo, por lo que a la hora de confeccionar un embalaje han de multiplicarse las medidas de protección.

Las vibraciones podrían causar daños en una obra de arte atendiendo a tres factores:

- Las vibraciones del medio de transporte y duración.
- La magnitud de la vibración más alta.
- La fragilidad natural de la obra y la frecuencia o duración del transporte.

Hay que tener en cuenta que las vibraciones que normalmente no se consideran dañinas a la hora de elegir un transporte, en obras delicadas pueden causar daños a largo plazo.

Los movimientos del soporte en lienzos de gran formato, dada su mayor área y su naturaleza móvil, originan unas ondulaciones que al impactar con los travesaños y laterales del bastidor (rígido), se transforman en fuerzas de gran intensidad que actúan directamente sobre el soporte y capa pictórica, siendo ésta susceptible de sufrir desprendimientos, pérdidas de color e incluso desgarros del soporte, en el caso de que la tensión de éste sea incorrecta o la tela esté fatigada o debilitada.

Es absolutamente necesario mantener las condiciones de humedad relativa y temperatura estables, ya que son el principal factor de alteraciones de la obra de arte sobre lienzo. La variación provoca comportamientos diferentes entre los estratos de la obra, por lo que hay que

mantener una humedad relativa y temperatura igual que la de su ubicación original (si éstas se mantienen dentro del rango establecido internacionalmente por la mayoría de los museos como normas estándar que son $50\% \pm 2$ H.R., $21\text{ }^{\circ}\text{C} \pm 2$). Por ello, la obra ha de viajar en un embalaje que, previamente a su salida de las dependencias museísticas, garantice el mantenimiento de estanqueidad a un 100% y, a su vez, que el medio de transporte mantenga estables, durante todo el traslado, los valores de H.R. y temperatura.

Desde el punto de vista del transporte y partiendo de los dos medios a considerar viables como son el aéreo en avión de carga y el terrestre por camión hay que tener en cuenta:

— El transporte aéreo a grandes alturas se expone a temperaturas gélidas (a 10.000 metros se aproxima a $-40\text{ }^{\circ}\text{C}$), la temperatura interna de los aviones, incluidos los de carga, se mantiene a niveles de 5 a $10\text{ }^{\circ}\text{C}$, con H.R. más bajas de lo normal. La aceleración-desaceleración, suponen un movimiento de masas importante, difícil de absorber por el embalaje, así como el impacto contra el suelo, que supone el aterrizaje o las condiciones atmosféricas y la existencia de turbulencias, que pueden provocar caídas bruscas del avión traduciéndose en vibraciones en la obra. Entre 100 y 1.000 Hertz. y magnitudes superiores a 1 G, son valores que pueden llegar a ser frecuentes en este tipo de transporte y muy peligrosos para las obras de arte.

En este medio se incrementa considerablemente la manipulación y la necesidad de utilizar otro sistema de transporte desde el museo al aeropuerto. Así pues, habría que contar con un complejo equipo que incluiría un camión acondicionado, tanto en el lugar de salida como en el de llegada, dos operaciones de embarque y dos de desembarque.

Con estas características hay que tener en cuenta que los embalajes están pensados para condiciones normales de H.R. y temperatura, y que durante estas manipulaciones son muy difíciles de controlar, ya que el avión se encuentra normalmente a la intemperie.

— El transporte por carretera puede ser el más indicado a la hora de mover una obra delicada, pero en ciertas condiciones:

- El camión ha de tener una cabina climatizada, con H.R. y temperatura constantes ($50\% \pm 2\%$ de H.R., $21\text{ }^{\circ}\text{C} \pm 2\text{ }^{\circ}\text{C}$ de temperatura). El sistema de climatización ha de estar preparado para las inclemencias del tiempo y la exposición de la radiación solar, para que no afecte al interior de la cabina.

- El camión ha de estar dotado de suspensión idónea para absorber la mayor cantidad posible de vibraciones. El daño producido por éstas en obras de arte puede ser irreparable, aunque no se aprecie a primera vista. En obras sobre lienzo se incrementa el riesgo, que añadido al tamaño las hace especialmente vulnerables. Si en este tipo de soporte (flexible) colocamos un material rígido, como puede ser la cera-resina, como elemento de fijación de una capa pictórica craquelada y con empastes en una extensa área, el efecto de las vibraciones puede ser nefasto, por lo que necesariamente hay que lograr la completa eliminación de las mismas.

Los medios de transporte tienen unas limitaciones de tamaño que hay que analizar:

La obra ha de viajar siempre en sentido vertical (situación normal del cuadro) y en dirección paralela al sentido de marcha, al ser la posición en que las vibraciones y el movimiento de masas repercutiría menos en la obra.

La posición horizontal u oblicua es inviable, ya que las vibraciones en sentido vertical transmitidas por el estado del firme, turbulencias, etc. inciden directamente sobre el plano de la obra que, al no estar en su posición natural, se vería gravemente afectada.

Por carretera las limitaciones de altura según Real Decreto 490/1997, por el que se modifica el código de circulación y se determinan los pesos y dimensiones máximos son: la altura máxima de los vehículos incluida la carga podrá ser de hasta 4 mts. y deberá poderse inscribir en una corona circular de un radio exterior de 12,50 mts. y de uno interior de 5,30 mts. Pueden circular al amparo de una autorización especial, expedida por el órgano competente en materia de transportes, aquellos vehículos o conjunto de vehículos que por sus características técnicas, o por la carga indivisible que transporte, supere los pesos y las dimensiones máximas autorizadas.

2.2.6. Conclusiones

Como se deduce de lo anteriormente expuesto, se trata de una obra que por su tamaño y peso, junto a los numerosos daños sufridos a lo largo del tiempo, es especialmente sensible a todo tipo de vibraciones, inevitables en los transportes. Dichas vibraciones podrían producir nuevas grietas, levantamientos y pérdidas de película pictórica, por lo que se recomienda REDUCIR AL MÍNIMO LAS MANIPULACIONES Y EVITAR SU TRANSPORTE en cualquier medio de locomoción, lo que sería demasiado agresivo para la obra.

En primer lugar, hay que insistir en que la obra NO DEBE VOLVER A ENROLLARSE, ya que sería extremadamente peligroso y se producirían, inevitablemente, nuevos daños, pues el proceso de enrollado conlleva los siguientes pasos:

- A) Colocación del cuadro en posición horizontal, con la pintura hacia abajo.
- B) Desmontaje y montaje del bastidor.
- C) «Forzado» excesivo de la superficie pictórica que, al ser mucho menos flexible que el soporte, no puede adaptarse a la curvatura del rulo.

Por tanto, las consecuencias serían:

1.º Intensificación del proceso de agrietado de las capas de preparación y pintura, con levantamiento de película pictórica en torno a las grietas y posibles nuevas pérdidas de la misma.

2.º Aparición de daños mecánicos en los bordes de la tela, con nuevos desgarros y/o extensión de los ya existentes durante el proceso de tensado-clavado-desclavado.

3.º Peligro de separación y ampliación de los desgarros que ya tiene el soporte por rotura de los refuerzos celulósicos que se han aplicado en el reverso.

4.º Deformaciones y ondulaciones en el soporte.

A todo esto hay que añadir que, debido a la consolidación que se efectuó con cera-resina, sería necesario ablandar ésta desde el reverso en toda la superficie del cuadro, por medio de CALOR Y PRESIÓN con planchas o espátulas térmicas, para adaptar el conjunto a la forma del rulo; proceso que debería repetirse a la llegada del cuadro a su destino para adaptar de nuevo la tela a la forma del bastidor. También sería necesaria una intervención en los bordes, que tendría como finalidad volver a adherir las bandas añadidas al original, ya que tienden a separarse durante el proceso de enrollado.

Este proceso de refundir la mezcla de cera y resina supone un grave peligro añadido, ya que ésta puede llegar a impregnar, además del soporte, las capas de preparación y pintura alterándolas cromáticamente, lo que sería absolutamente irreversible.

Por ello, no se podría enrollar la obra sin que SUFRIERA GRAVES ALTERACIONES.

En cuanto al transporte del cuadro sin desmontarlo de su bastidor, también causaría alteraciones, ya que hay que tener en cuenta los siguientes riesgos:

— En todo transporte hay dos momentos de manipulación directa: antes de colocar la obra en su embalaje y, una vez en su destino, el traslado desde el vehículo hasta su lugar de exposición. En el caso del *Guernica*, el riesgo aumenta exponencialmente en relación al tamaño y peso del cuadro.

— Dificultad de traslado por puertas y montacargas. Este recorrido sólo es posible realizarlo sin la protección del embalaje, lo que implicaría un grave riesgo de golpes, caídas, así como levantamientos de las partes más frágiles de la pintura causados por las vibraciones de la tela del soporte.

— Asimismo, para su traslado es imprescindible una caja acondicionada, que además de proteger la obra en cuanto a vibraciones, golpes y caídas, mantenga un aislamiento isotérmico (humedad-temperatura) adecuado. Dicho traslado ha de ser siempre en posición vertical, ya que de no ser así y debido al debilitamiento del soporte y los craquelados de la capa pictórica, se producirían daños irreversibles: deformaciones nuevas del soporte, marcas del bastidor en el soporte, más grietas y levantamientos, etc.

— Los túneles y puentes oscilan entre 4,5 y 5 m. No existen en España, ni en Europa, camiones con cabinas acondicionadas (temperatura, humedad, amortiguación) mayores de 3,20 m de alto. Lo que es claramente insuficiente para albergar la caja que contenga el *Guernica*.

— En cuanto al transporte aéreo, además de no evitarse el recorrido en camión hasta el aeropuerto con los inconvenientes ya descritos, se multiplican los riesgos de manipulación: descarga del camión, paletizado en la central de carga, transporte a pista, carga en el avión, etc.

Por todas las razones expuestas, el presente estudio pone de manifiesto que el *Guernica* se encuentra en unas condiciones de conservación muy precarias, debido a los numerosos traslados a los que ha sido sometido y que han terminado causando daños importantes, algunos de ellos irreversibles como el debilitamiento y rotura de fibras en determinadas zonas de la tela del soporte; o como la impregnación de cera en la capa pictórica y preparación, cuya eliminación es imposible. Por ello, consideramos que, desde el punto de vista de su conservación, no debe volver a exponerse la obra a ningún tipo de movimiento o traslado, fuera de las salas del Museo.

Madrid, 9 de abril de 1997

2.3. Fuentes consultadas

Art in transit. Studies in the Transport of Paintings. Washington, Marion F. Mecklenburg, Washington, 1991.

CABRERA, J.M. y GARRIDO, M.C.: «Estudio técnico del Guernica». *Boletín del Museo del Prado*. Madrid, 1981, tomo II, n.º 6.

CALVO SERRALLER, Francisco: *El Guernica de Picasso*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

CHIPP, Herschel B.: *Picasso's Guernica. History, Transformation, Meanings*. Berkeley, University of California Press, 1988 // *El Guernica de Picasso. Historia, transformaciones, significado*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1991.

DÁVILA, Rocío; PERALES, Eva; ALONSO, Rafael y RECCHIUTO, Alberto, restauradores del Museo del Prado. *Informe técnico del estado de conservación del cuadro Guernica, de Pablo Picasso* (inédito).

Guernica-Legado Picasso. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1981.

PUENTE, Joaquín de la: *El Guernica. Historia de un cuadro*. Madrid, Sílex, 1983.

Real Decreto 490/1997, de 14 de abril, por el que se modifica el Código de la Circulación y se determinan los pesos y dimensiones máximos de los vehículos (B.O.E. n.º 92, 17 de abril de 1997, pág. 12116).

¹ Los títulos han sido tomados de forma literal de las reseñas de los periódicos.



TERMINOLOGÍA TÉCNICA

Bandas de refuerzo.—Tiras de tela que se colocan en los bordes de soporte para reforzar los mismos.

Cera-resina.—Pasta adhesiva que se obtiene mezclando ceras y resinas naturales en proporciones variables.

Consolidación.—Refuerzo de la adhesividad entre la capa pictórica, preparación y soporte mediante diversas sustancias.

Craquelado.—Cuarteado de la pintura y preparación formando diversas formas (tela de araña, red, etc.) que puedan originar cazoletas y desprendimiento de la capa pictórica.

Cruceta.—Cada una de las cruces que forman los travesaños del bastidor.

Empaste.—Acúmulo de pintura con relieve.

Espátula caliente.—Espátula con termorregulador para controlar la temperatura de trabajo y mantenerla constante.

Fijación del color.—Aplicación de adhesivos para reforzar la unión entre la capa pictórica y el soporte.

Fisuras.—Grieta o hendidura que se produce en la capa pictórica, preparación o soporte.

Imprimación.—Mezcla de cola que se aplica a la tela para darle rigidez e impermeabilidad.

Microfisuras.—Redes secundarias del craquelado de difícil apreciación a simple vista.

Muñequilla.—Pequeño bulto hecho de trapos en forma de pelota que se emplea para frotar, pulimentar o barnizar.

Paletizado.—Colocación de cajas y carga en un *palet* o plataforma para su transporte, generalmente por vía aérea.

Papel siliconado.—Papel impregnado de silicona para evitar que se adhiera.

Paraloid.—(En U.S.A.: *Acryloid*). Las resinas acrílicas son polímeros de acrílico y metacrílico, ácidos y ésteres. Se usa como adhesivo, consolidante, aislante, aglutinante, etc.

Poli (Acetato de vinilo).—Popularmente conocido como COLA BLANCA. Es un copolímero termoplástico, una resina transparente, soluble en diversos disolventes orgánicos, formando películas resistentes a la luz. Buen adhesivo y consolidante.

Preparación.—Capa que se aplica al soporte para mejorar la adherencia de la capa pictórica.

Reintegración.—Igualación cromática de las lagunas y faltas utilizando materiales reversibles.

Rulo.—Objeto de forma cilíndrica, generalmente de madera sobre el que se enrolla un cuadro para su transporte.

Trama.—Conjunto de hilos paralelos que van en el sentido del ancho de la tela.

Urdimbre.—Conjunto de hilos paralelos que van en la dirección longitudinal de la tela.

2.4. APÉNDICE FOTOGRÁFICO

2.4.1. FOTOGRAFÍAS DE ESTADO ACTUAL DE LA OBRA

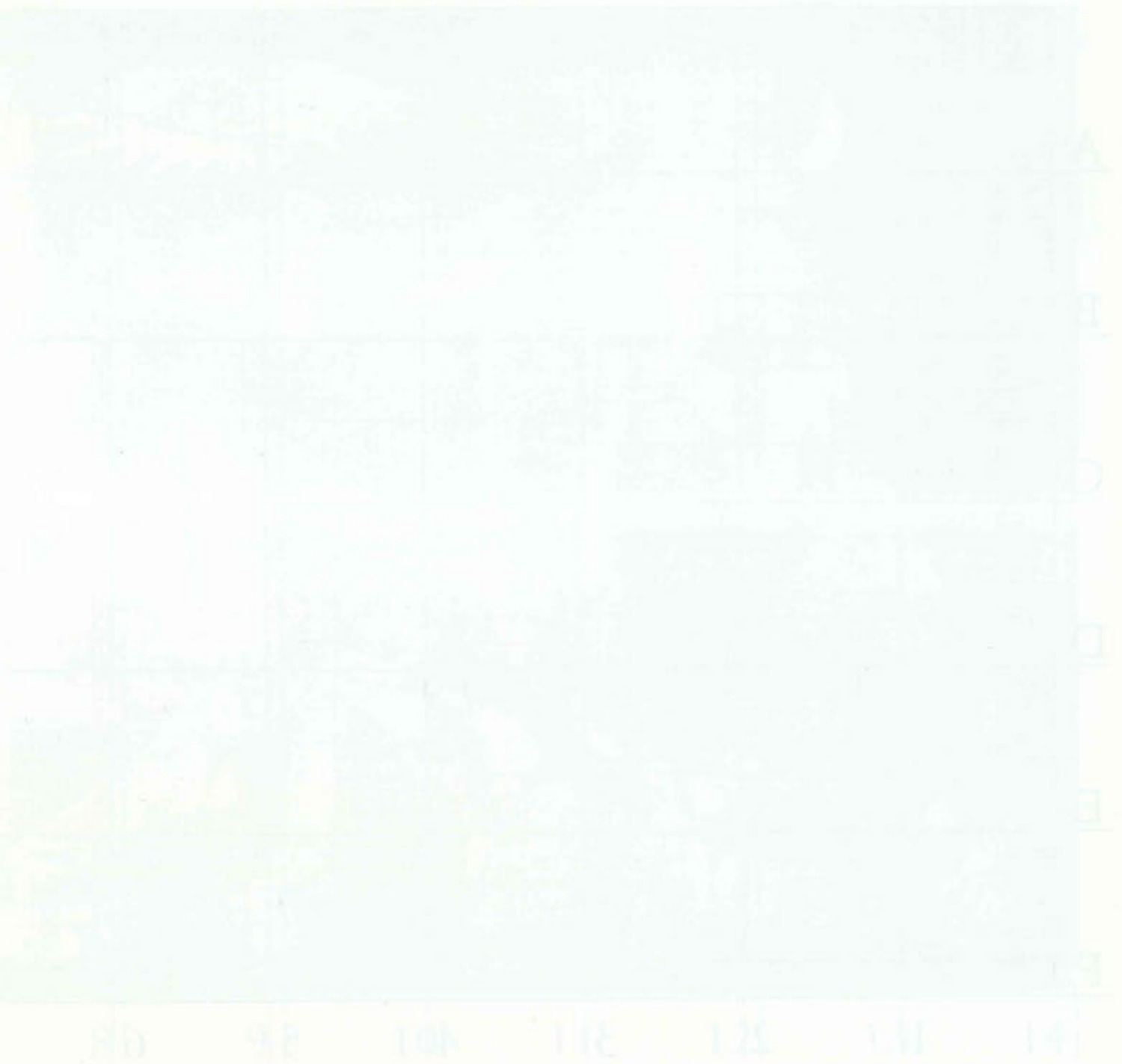
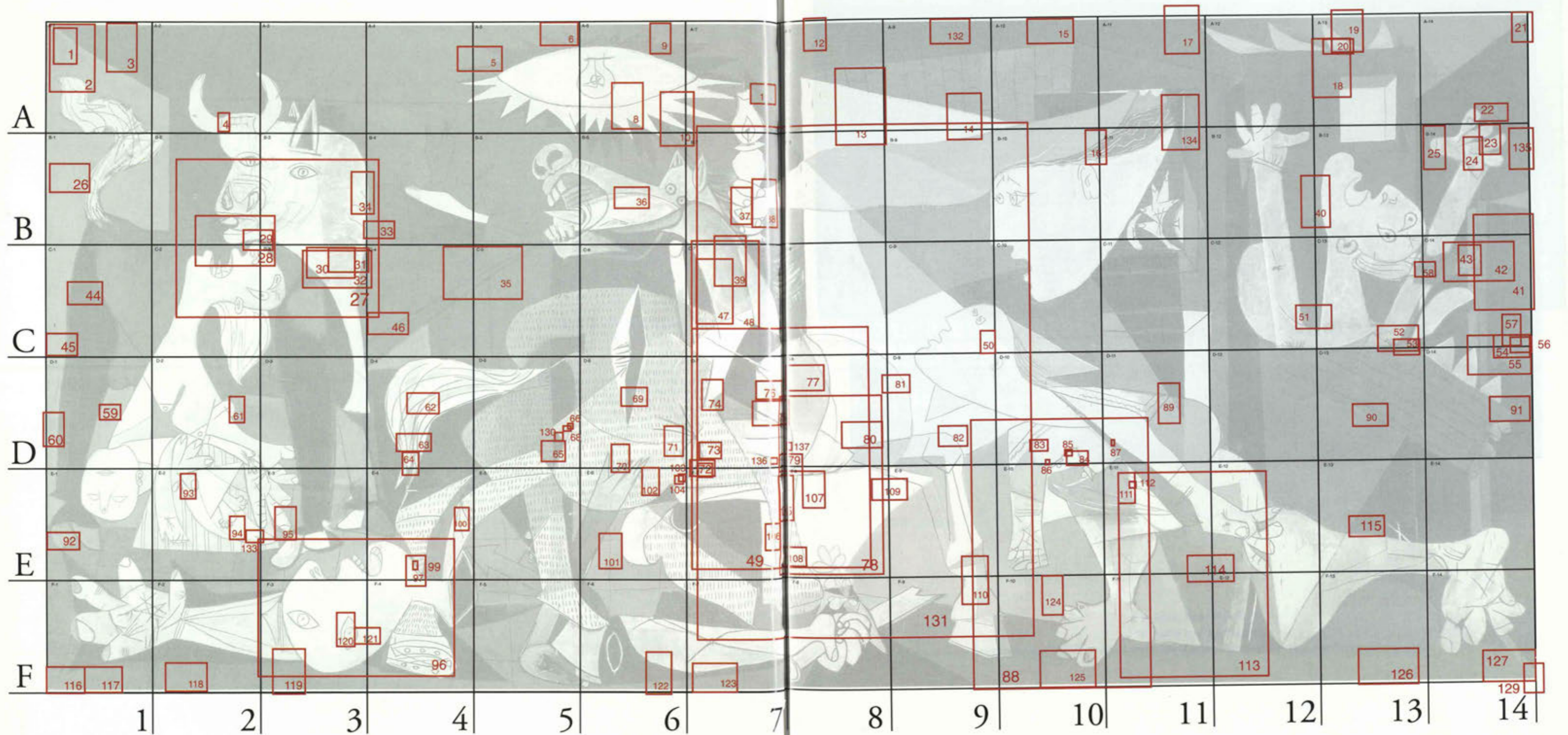
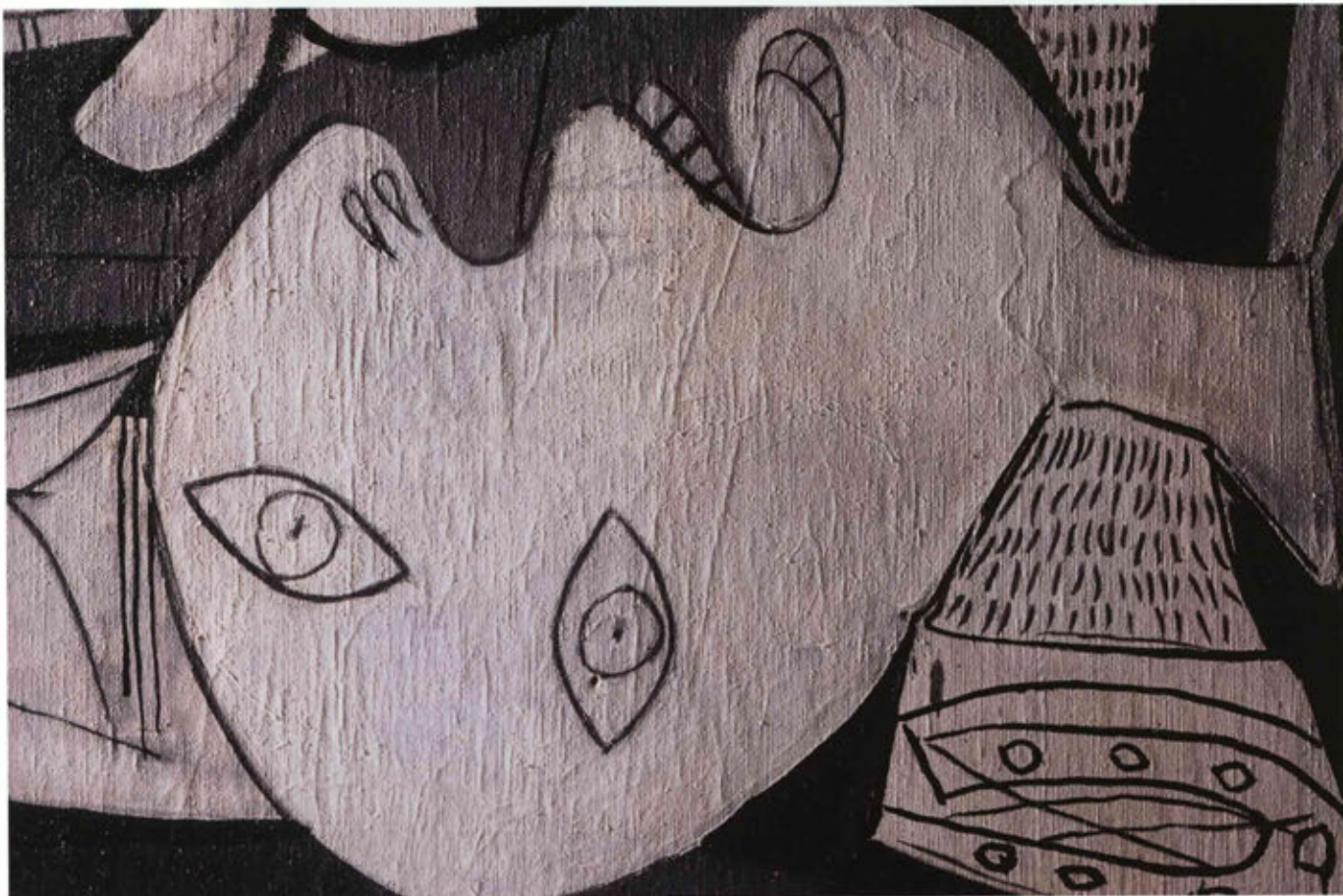


GRÁFICO GENERAL

Tomás fotográficas, zonas y detalles con alteraciones





96 (E-3, E-4, F-3, F-4)

Fotografía con luz rasante.

Se aprecian las deformaciones verticales y grietas producidas por enrollado del soporte.



131 (A, B, C, D, E, F, 7, 8, 9, 10)

Fotografía con luz rasante.

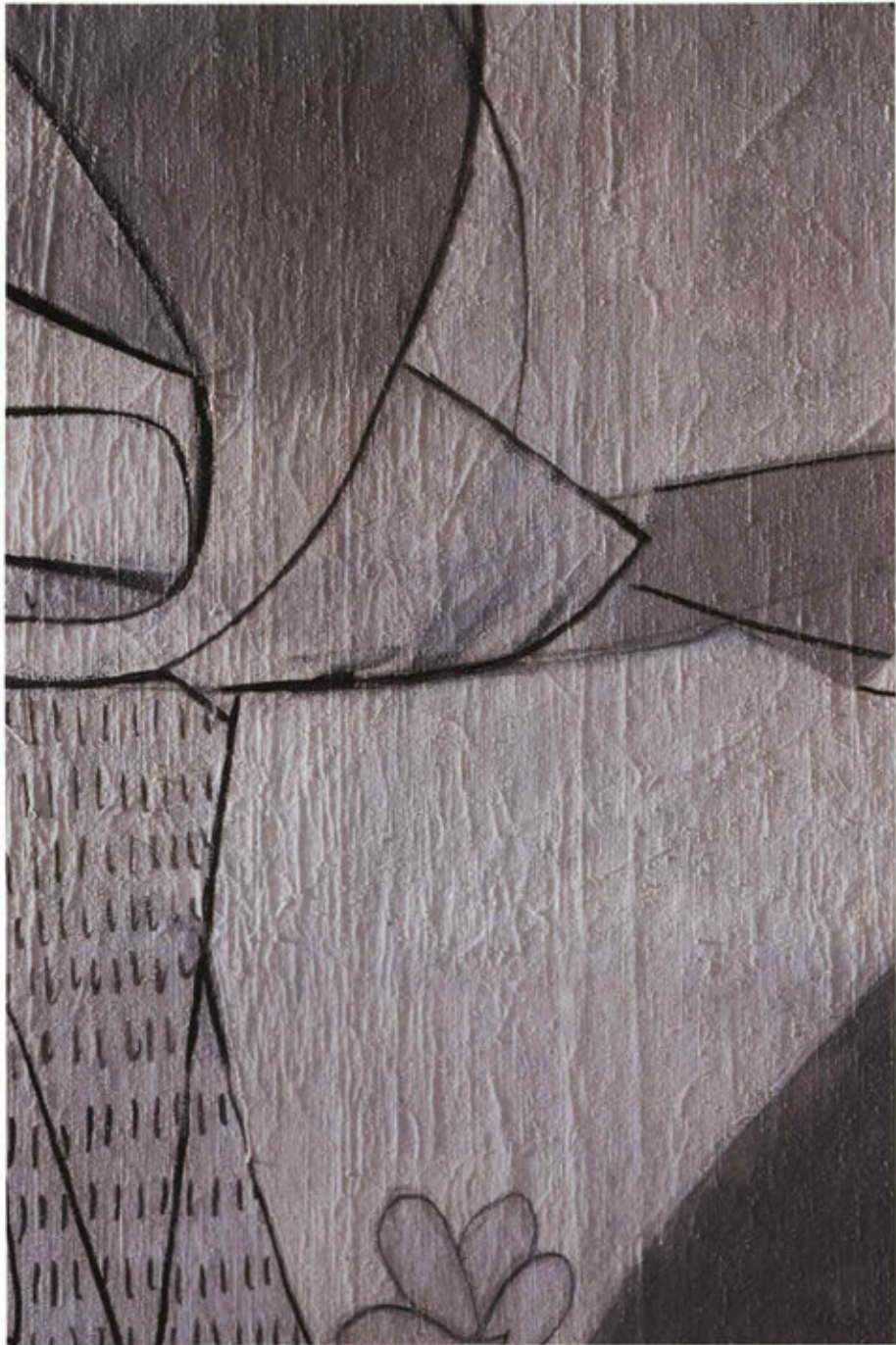
Se aprecian las deformaciones verticales y grietas producidas por enrollado del soporte.



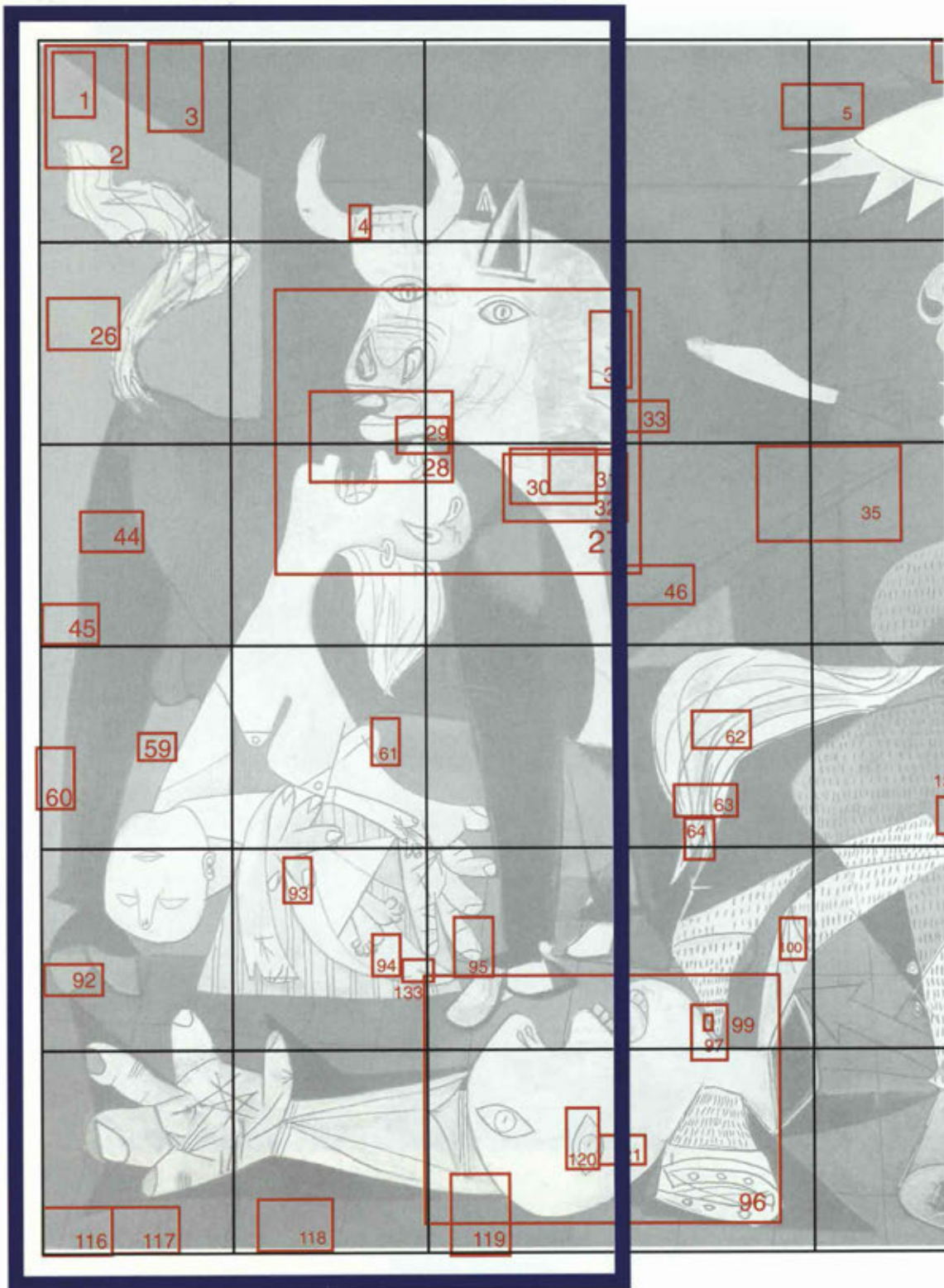
49 (C-7, C-8, D-7, D-8, E-7, E-8)

Fotografía con luz rasante.

Se aprecian las deformaciones verticales y grietas producidas por enrollado del soporte.



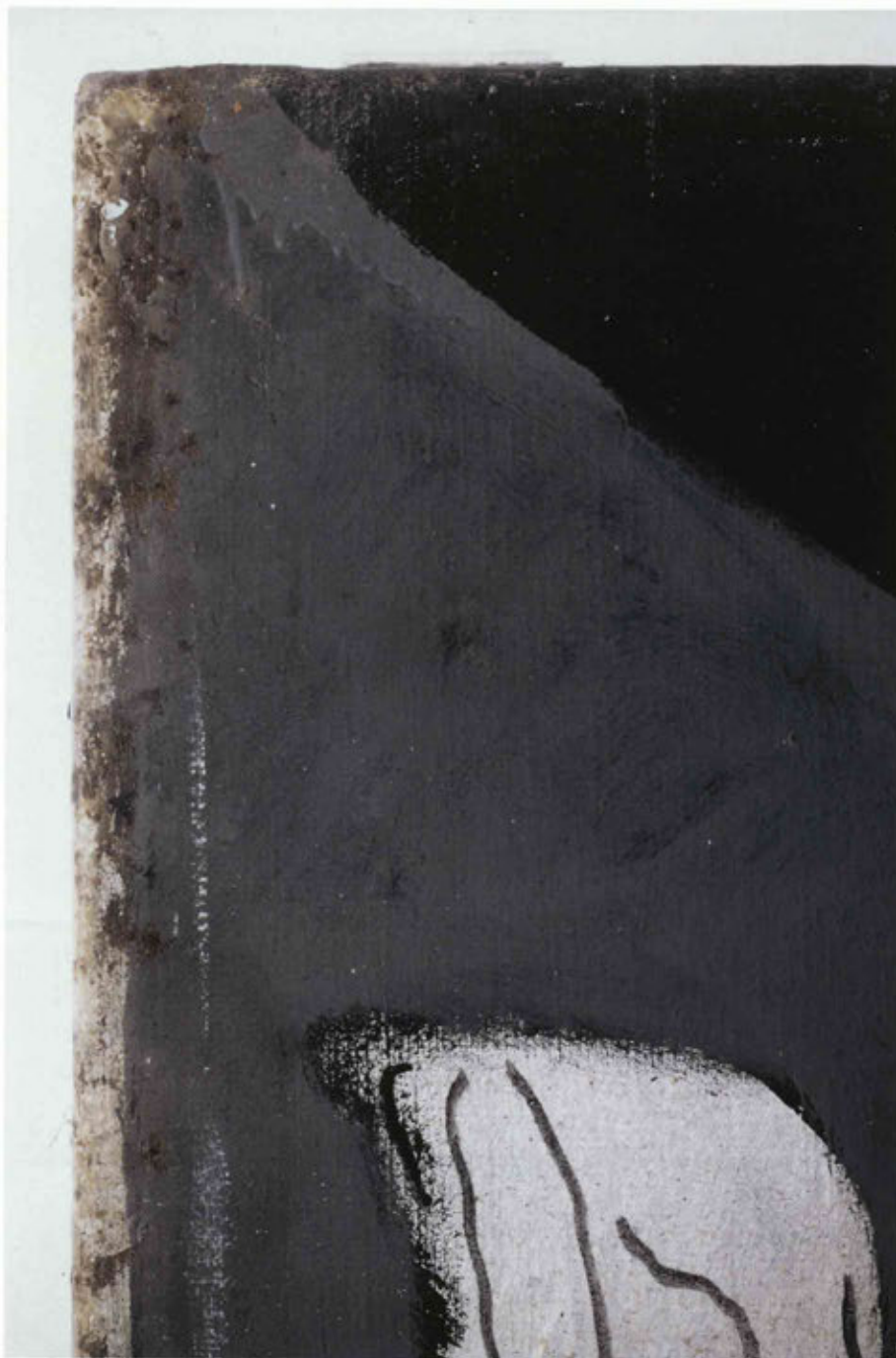
78 (D-7, D-8, E-7, E-8)
Detalle de la fotografía n.º 49.



1.ª Zona



1 (A-1)
Acumulación de cera-resina.
Pérdidas de materia.



2 (A-1)
Pérdidas de materia.



3 (A-1)
Desprendimiento de la capa pictórica.



4 (A-2)
Pérdidas de capa pictórica.
Suciedad.



26 (B-1)
Pérdidas.
Acumulación de cera-resina.



27 (B-2, B-3, C-2, C-3)
Gran grieta en sentido horizontal.



28 (B-2, B-3, C-2, C-3)
Detalle de la fotografía 27.
Gran grieta en sentido horizontal.



29 (B-2, B-3, C-2, C-3)
Detalle de la fotografía 28.
Repinte.



30 (C-3)
Craquelados.
Pérdidas.
Suciedad.



31 (C-3)
Grieta horizontal.
Pérdidas.
Suciedad.

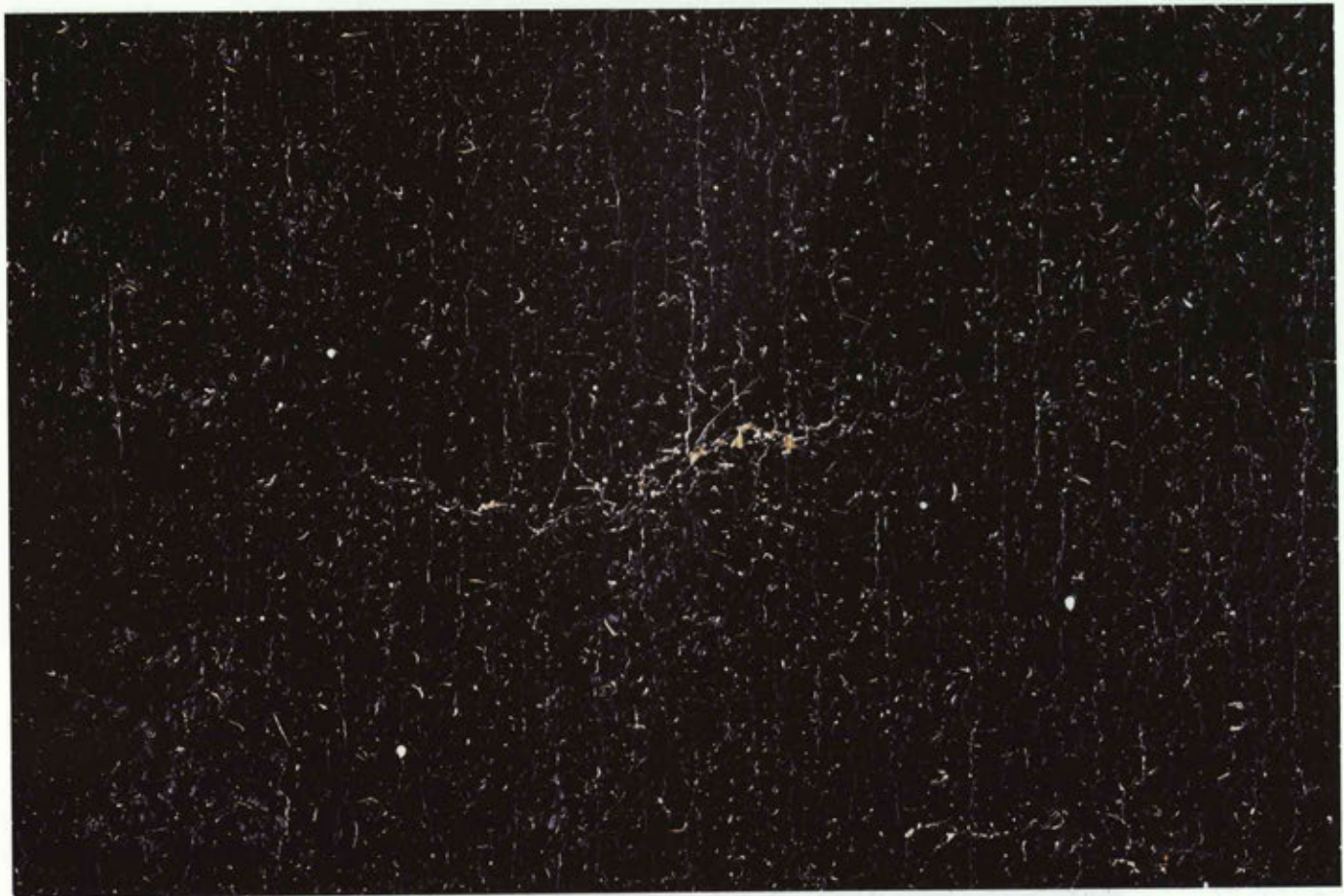


32 (C-3)
Grieta horizontal.
Pérdidas.
Suciedad



34 (B-3, B-4)

Foto con luz rasante, donde se aprecian las deformaciones de la tela.



44 (C-1)
Microfisuras.
Pérdidas.



45 (C-1)
Levantamientos.
Microfisuras.
Pérdidas.



60 (D-1)

Pérdidas.

Craquelados y levantamientos.
Acumulaciones de cera-resina.



59 (D-1)
Pérdidas.
Craquelados.
Microfisuras.



61 (D-2)
Grieta vertical con levantamientos y pérdidas.



92 (E-1)
Microfisuras.
Pérdidas.



93 (E-2)

Grieta en sentido vertical con pérdidas. Se aprecian la cera que ha traspasado.



94 (E-2)
Reintegraciones.
Craquelados.
Pérdidas.



133 (E-2)
Grietas.
Pérdidas de materia pictórica.
Suciedad.



95 (E-3)

Grietas.

Levantamientos y pérdida.

Suciedad y restos de cera en torno a la pérdida.



116 (F-1)
Acumulación de cera-resina.
Levantamientos y pérdidas.
Orificios.



117 (F-1)
Acumulación de cera-resina.
Pérdidas de capa pictórica y de preparación.
Craquelados.



118 (F-2)

Acumulación de cera-resina en el lateral.
Pérdidas de capa pictórica y de preparación producidas por pliegues del soporte.



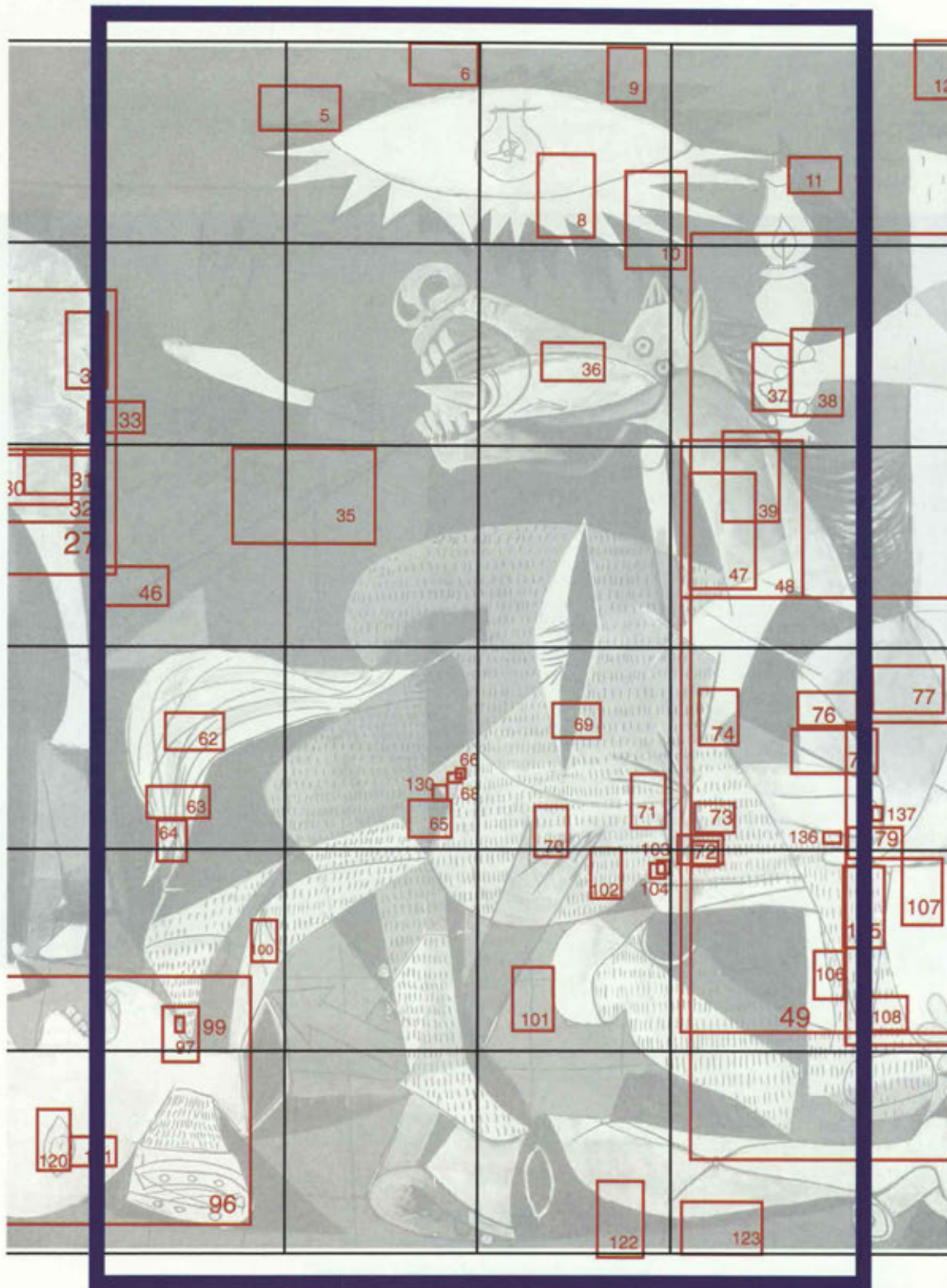
119 (F-1)
Pérdidas.
Grietas.
Acumulación de cera-resina.



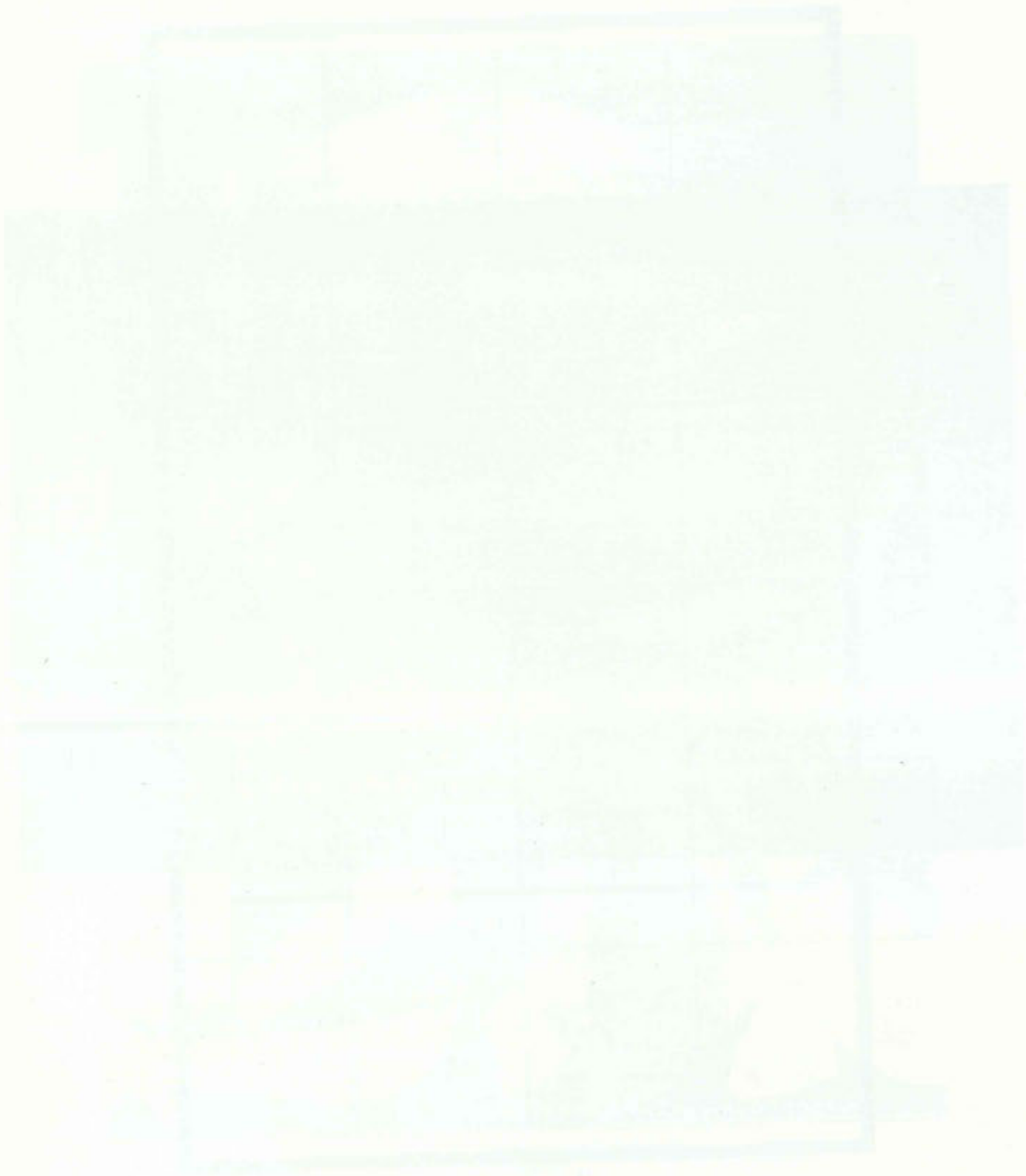
120 (F-3)
Orificio con pérdida del soporte.
Grietas en sentido vertical.



121 (F-3, F-4)
Grietas verticales.
Pérdidas de capa pictórica y preparación.
Suciedad.



2.^a Zona





5 (A-4, A-5)
Craquelados.
Desgastes y faltas de la película pictórica.



8 (A-6)
Grieta (sentido vertical)



6 (A-5)
Desgastes y pérdidas de materia.
Reintegraciones.



9 (A-6)
Grieta (sentido vertical).
Desgastes.



10 (A-6, A-7, B-6, B-7)
Grieta.
Pérdidas de capa de preparación y pintura.



11 (A-7)
Pérdidas.
Microfisuración.



33 (B-4)
Grieta horizontal.
Levantamientos.



36 (B-6)
Craquelados.
Pérdidas.
Suciedad.



37 (B-7)
Grietas.
Pérdidas.



38 (B-7)
Suciedad.
Pérdidas.
Grietas.



46 (C-4)
Pérdida.



35 (C-4, C-5)
Grieta.



47 (C-7)
Craquelados.
Pérdidas.



48 (C-7)
Grieta en sentido vertical.
Craquelados.



39 (C-7)
Grietas.
Pérdidas.



62 (D-4)
Craquelados.
Pérdidas.
Repintes.



63 (D-4)
Grietas.
Pérdidas.
Desgastes.



64 (D-4, E-4)
Suciedad.
Pérdidas.
Desgastes.



65 (D-5)
Pérdidas.
Craquelados.
Desgastes.



130 (D-5)
Grietas.
Microfisuras.



66 (D-5)
Grietas.
Microfibruras.
Suciedad.



68 (D-5)
Grietas.
Microfisuras.
Suciedad.



69 (D-6)
Grietas.
Pérdidas.



70 (D-6)
Microfisuras.
Acumulación de cera-resina.



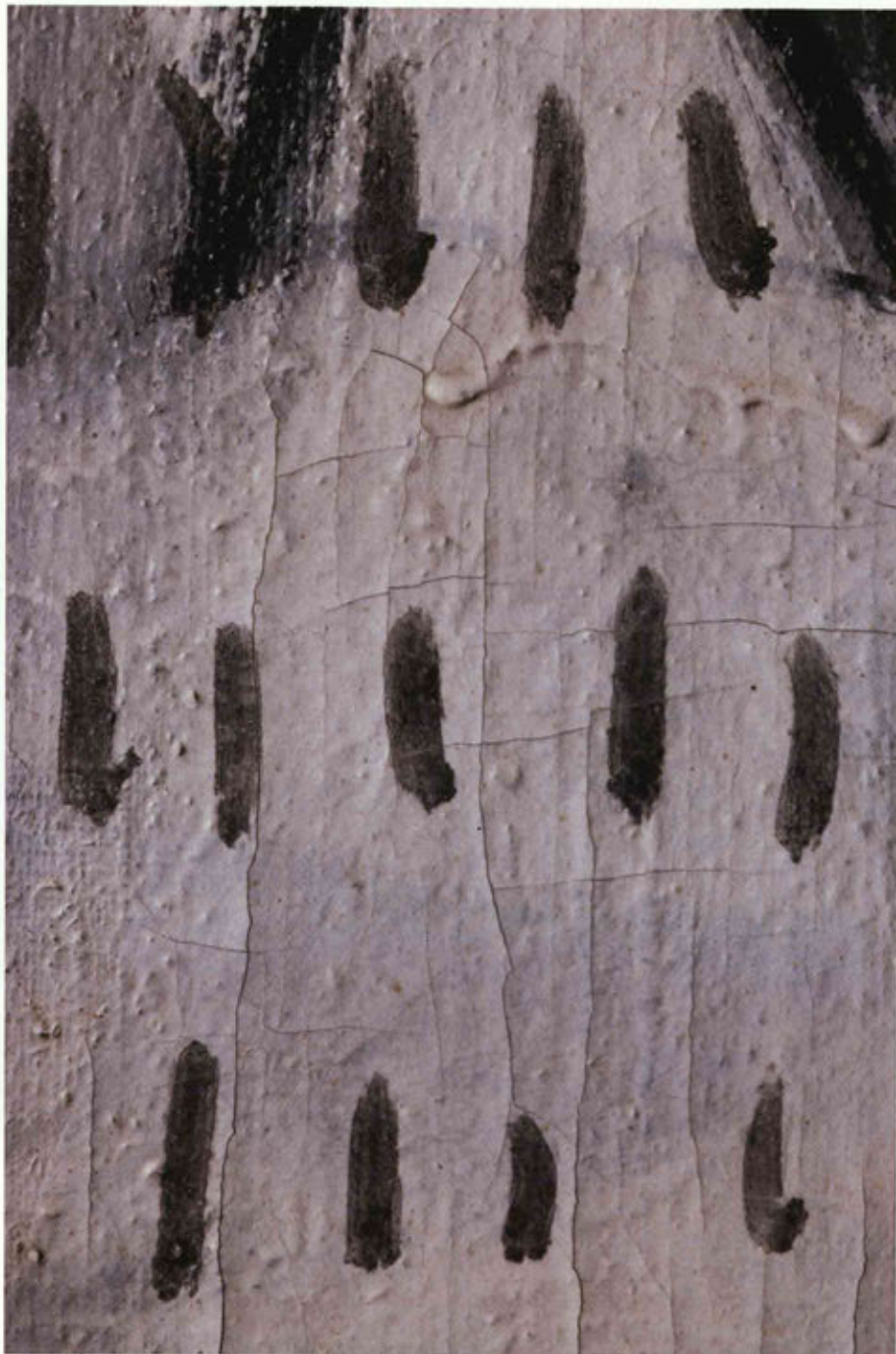
71 (D-6)
Craqueladuras.
Microfisuras.



72 (D-7)
Craquelados y pérdida reintegrada.



73 (D-7)
Craquelados y pérdida.



74 (D-7)
Craquelados.



75 (D-7)
Grietas en sentido vertical.
Craquelados.



76 (D-7)
Craquelados.
Suciedad.



79 (D-7, D-8)
Craquelados.

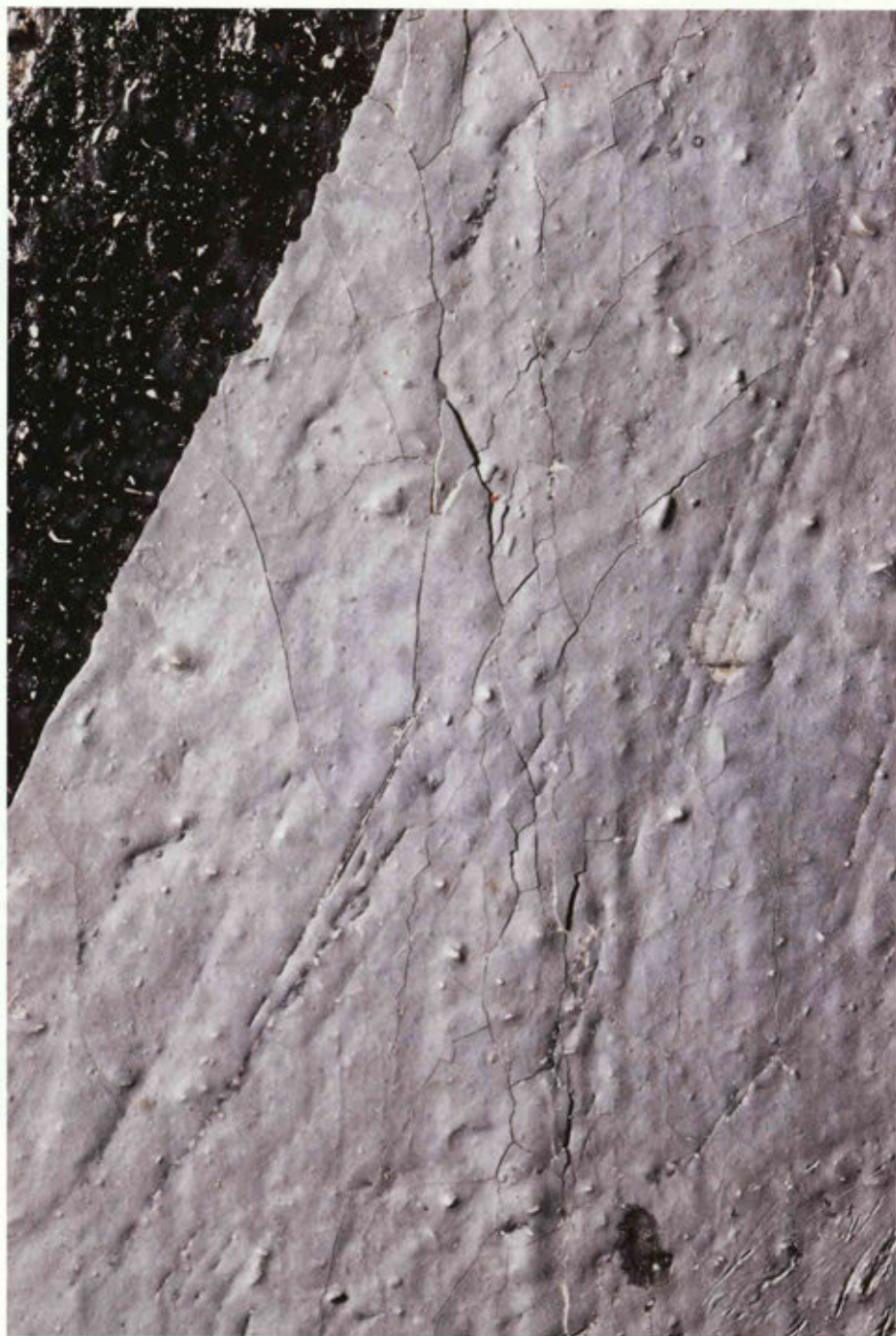


136 (D-7)

Detalle de microfisuras con suciedad y restos de color rojo procedentes de la «pintada».



100 (E-4)
Grietas con levantamientos y pérdidas.
Microfisuras.



101 (E-6)
Grietas.
Craquelados.
Levantamientos.



102 (E-6)
Pérdidas.
Grietas.
Suciedad.



103 (E-6)
Microfisuras.
Se aprecian restos rojizos de la «pintada».



104 (E-6)
Microfisuras.

Se aprecian restos rojizos de la «pintada».



105 (E-7, E-8)
Craquelados.
Suciedad.



106 (E-7)
Grietas verticales, craquelados y pérdidas.



97 (E-4, F-4)

Grietas con levantamientos, pérdidas y deformación del soporte.

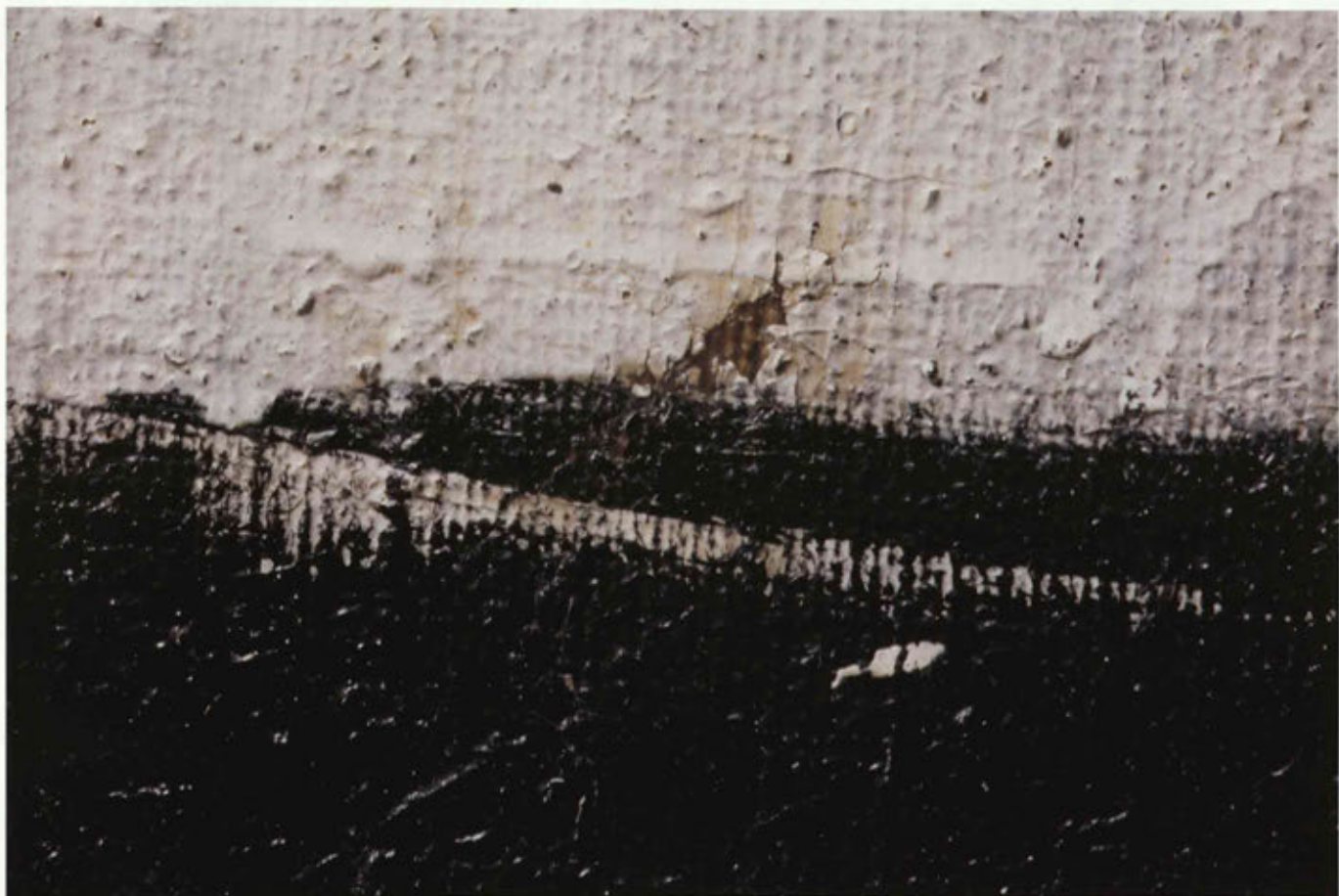


99 (E-4)
Detalle de la fotografía n.º 97.



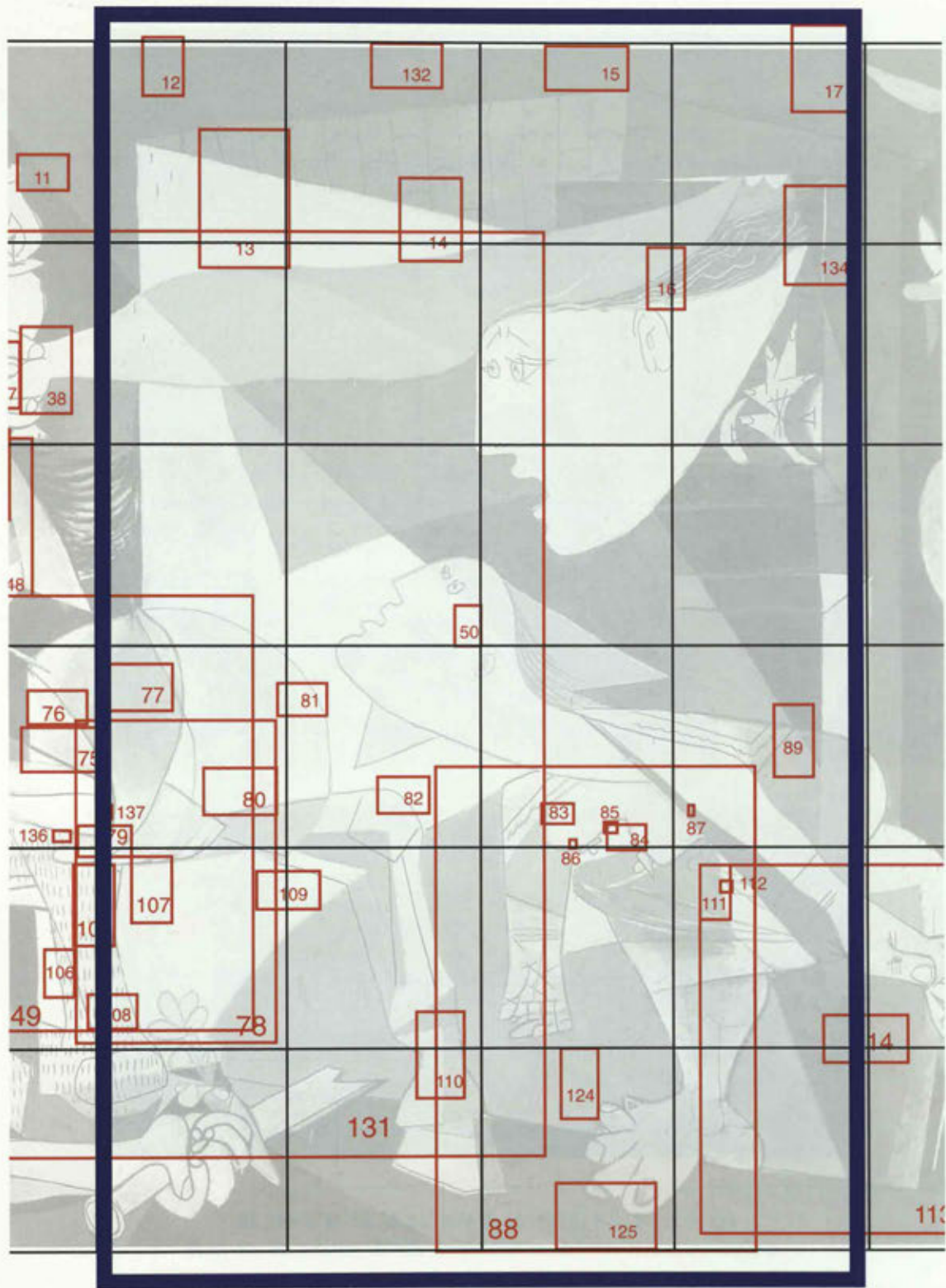
122 (F-6)

Lateral con desgarros y deformación del soporte.
Levantamientos y pérdidas de pintura y preparación. Cera traspasada.



123 (F-7)

Pérdida de capa de preparación y pintura.
Se observa la cera que ha traspasado desde el reverso.



3.^a Zona



88 (D-9, D-10, D-11, E-9, E-10, E-11, F-9, F-10, F-11)
Foto con luz rasante, donde se aprecian las deformaciones del soporte.



12 (A-8)
Grieta (sentido vertical).
Desgastes.



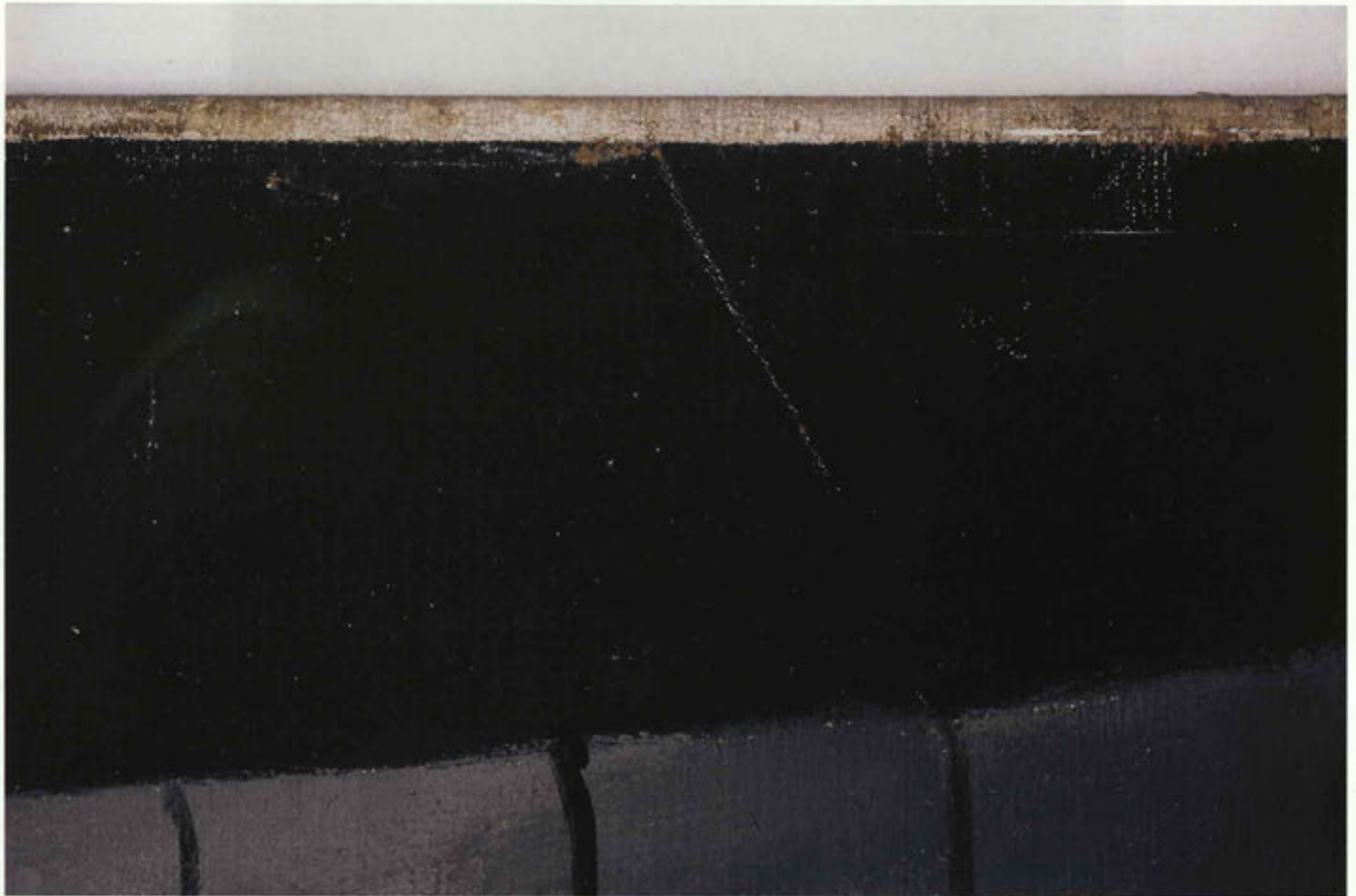
13 (A-8, B-8)
Grietas.
Suciedad superficial.



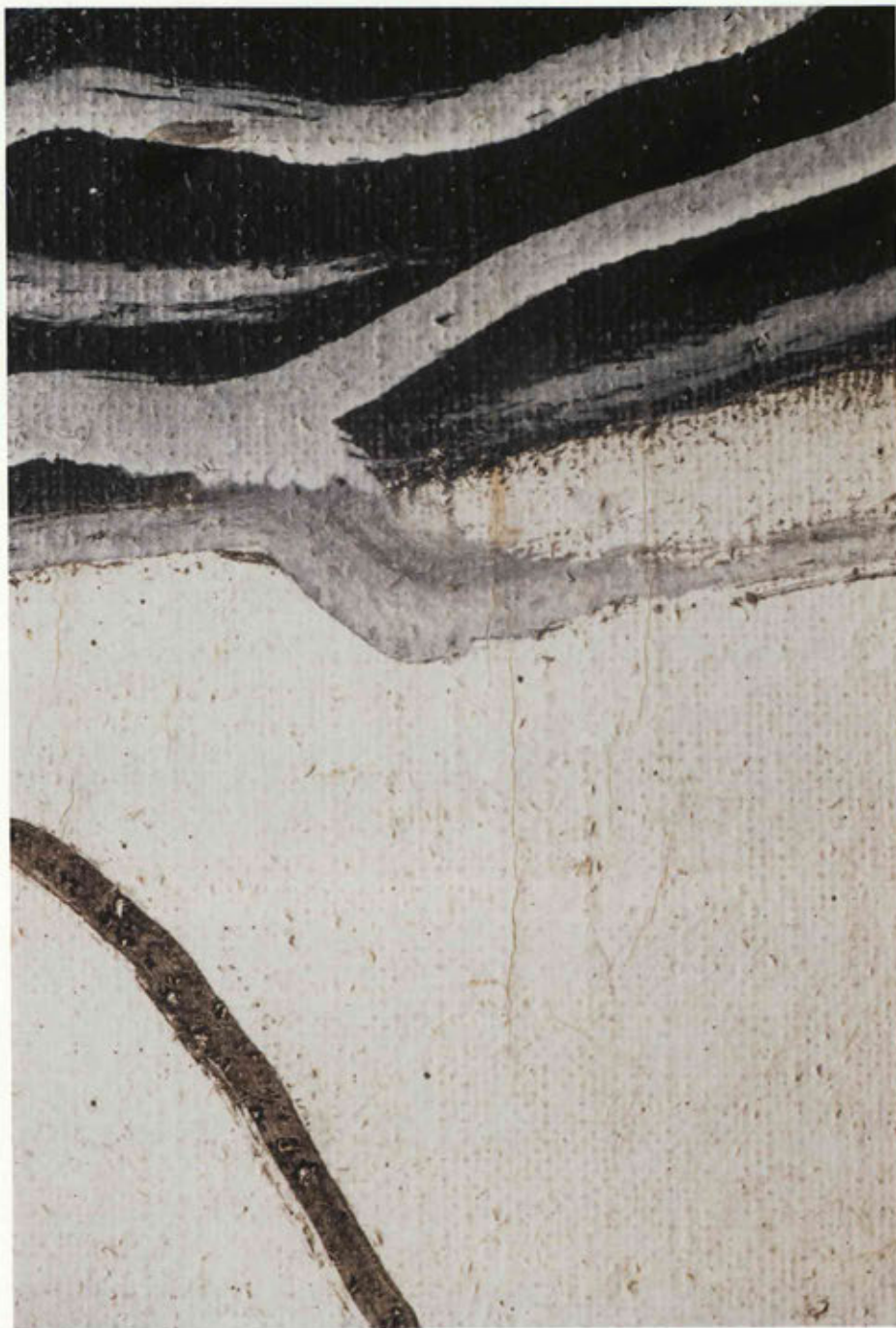
132 (A-9)
Pérdidas de materia.
Grietas.
Microfisuras.



14 (A-9, B-9)
Grietas.
Suciedad superficial.
Pérdidas.



15 (A-10)
Grietas.
Pérdidas.



16 (B-10, B-11)
Grietas (sentido vertical).
Desgastes.



17 (A-11)
Pérdidas de la capa de preparación y pictórica.
Desgastes.



134 (A-11, B-11)
Pérdidas de materia pictórica.
Grietas.



50 (C-9)
Grieta vertical.
Craquelados.



77 (D-8)
Levantamientos y pérdidas reintegradas.



137 (D-8)

Grietas en sentido vertical, paralelas, con microfisuras verticales.



80 (D-8)
Repintes.
Pérdidas.
Grietas.



81 (D-9)
Repintes.
Pérdidas.
Grietas.



82 (D-9)
Grietas.
Pérdidas y desgastes.
Repintes.



83 (D-10)
Repintes.
Grietas.
Suciedad.



84 (D-10)
Craquelados.
Grietas.
Suciedad.



85 (D-10)
Microfibruras.
Pérdidas de la capa pictórica y de preparación.



86 (D-10)
Suciedad.
Microfisuras.



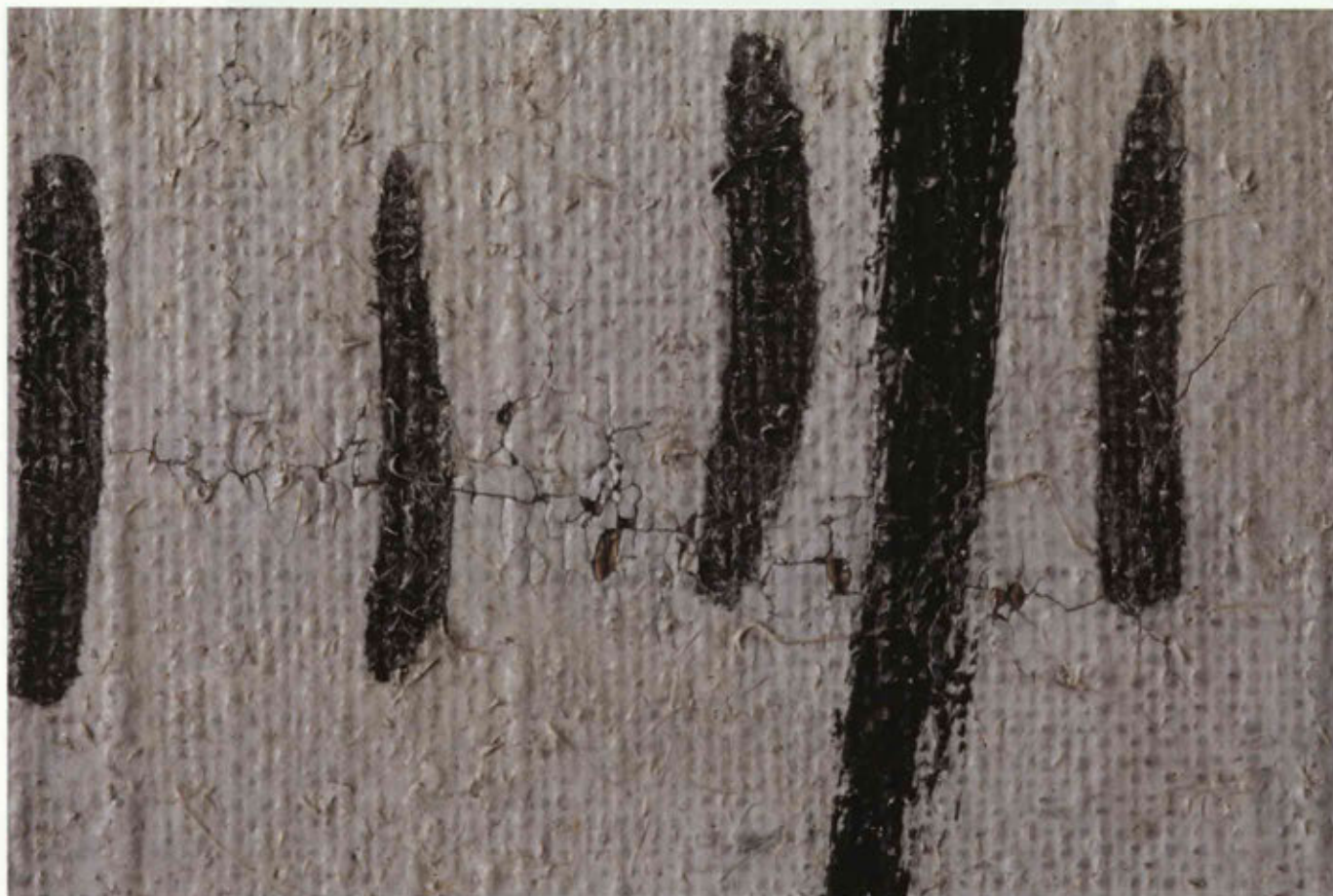
87 (D-11)
Craquelados y pérdidas de capa de preparación y pintura.
Reintegración.
Se aprecian restos de cera en las zonas de pérdidas.



89 (D-11)
Pérdidas de capa de preparación y pictórica.



107 (E-8)
Grietas verticales y craquelados.



108 (E-8)
Grietas verticales.
Craquelados y pérdidas.
Desgastes.



124 (F-10)
Grietas y pérdida de película pictórica.



109 (E-8, E-9)
Microfisuras.
Pérdidas.
Repintes y suciedad.



110 (E-9, F-9)

Suciedad.

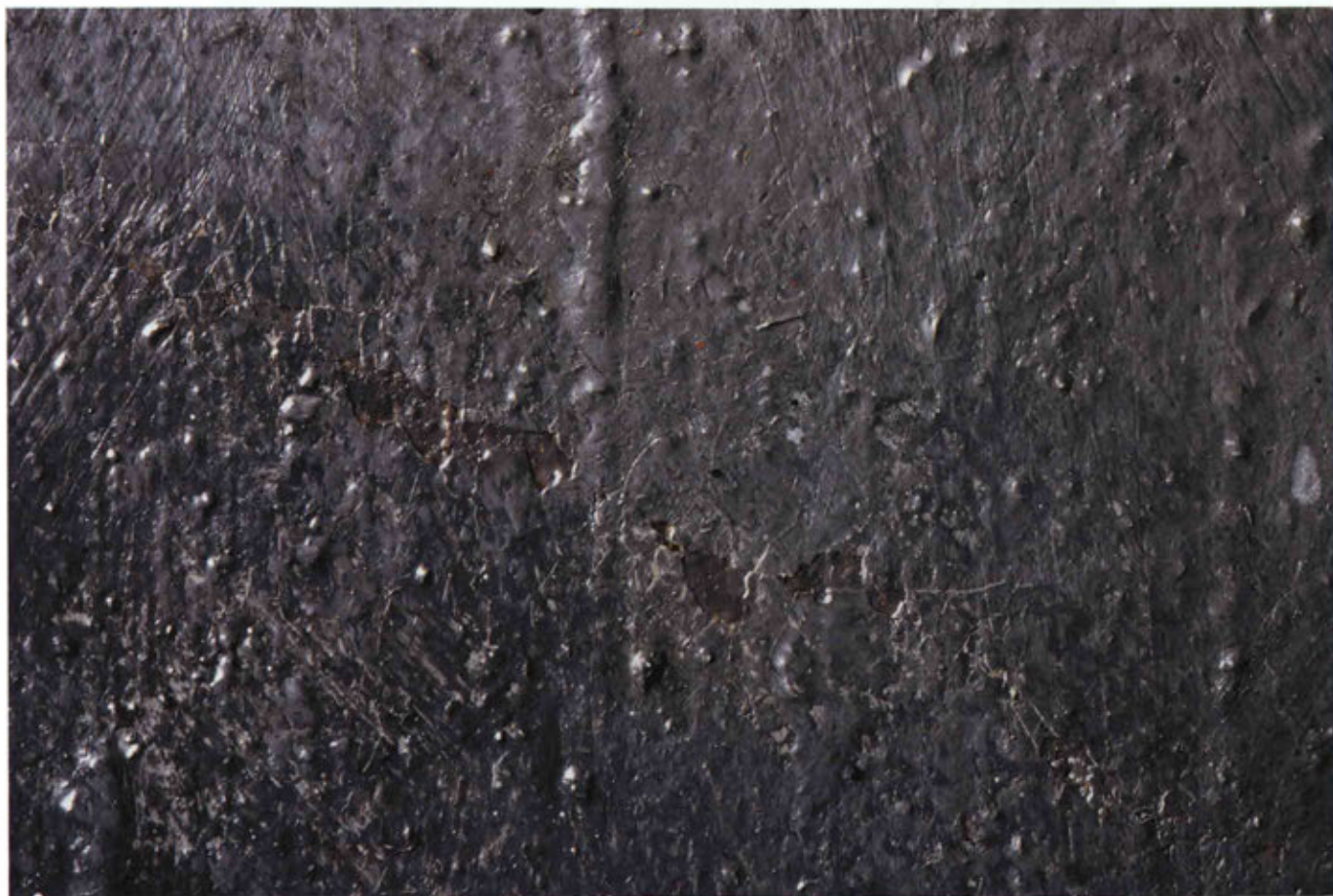
Restos de cera-resina sobre la pintura.



111 (E-11)
Craquelados.
Pérdidas, algunas reintegradas.



112 (E-11)
Detalle de suciedad superficial.



114 (E-11, E-12, F-11, F-12)
Craquelados con pérdidas reintegradas.

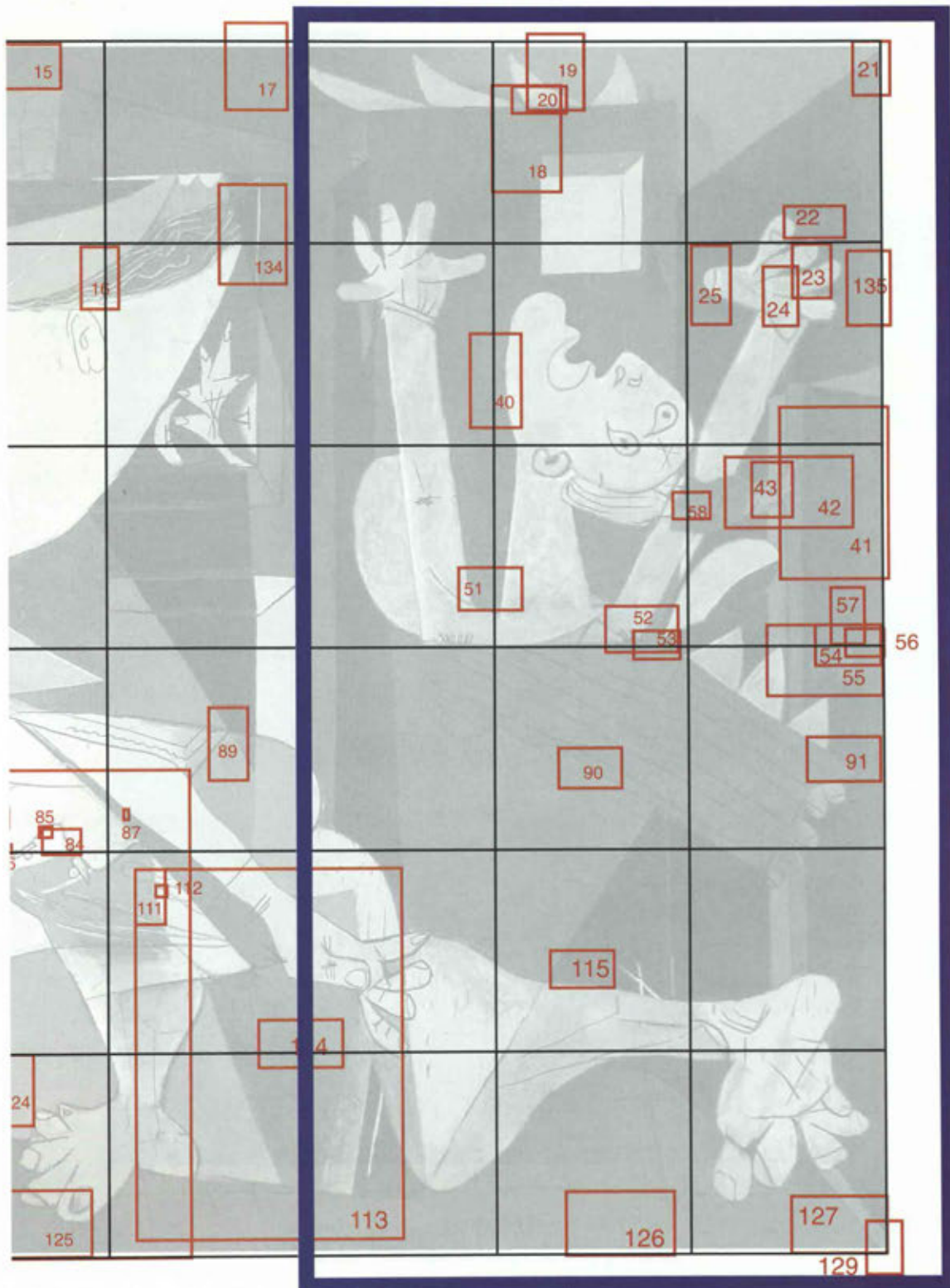


113 (E-11, E-12, F-11, F-12)
Foto con luz rasante, donde se aprecian grietas y deformaciones de la tela.



125 (F-10)

Lateral con grietas y pérdidas de preparación y película pictórica, producidas por pliegues del soporte.



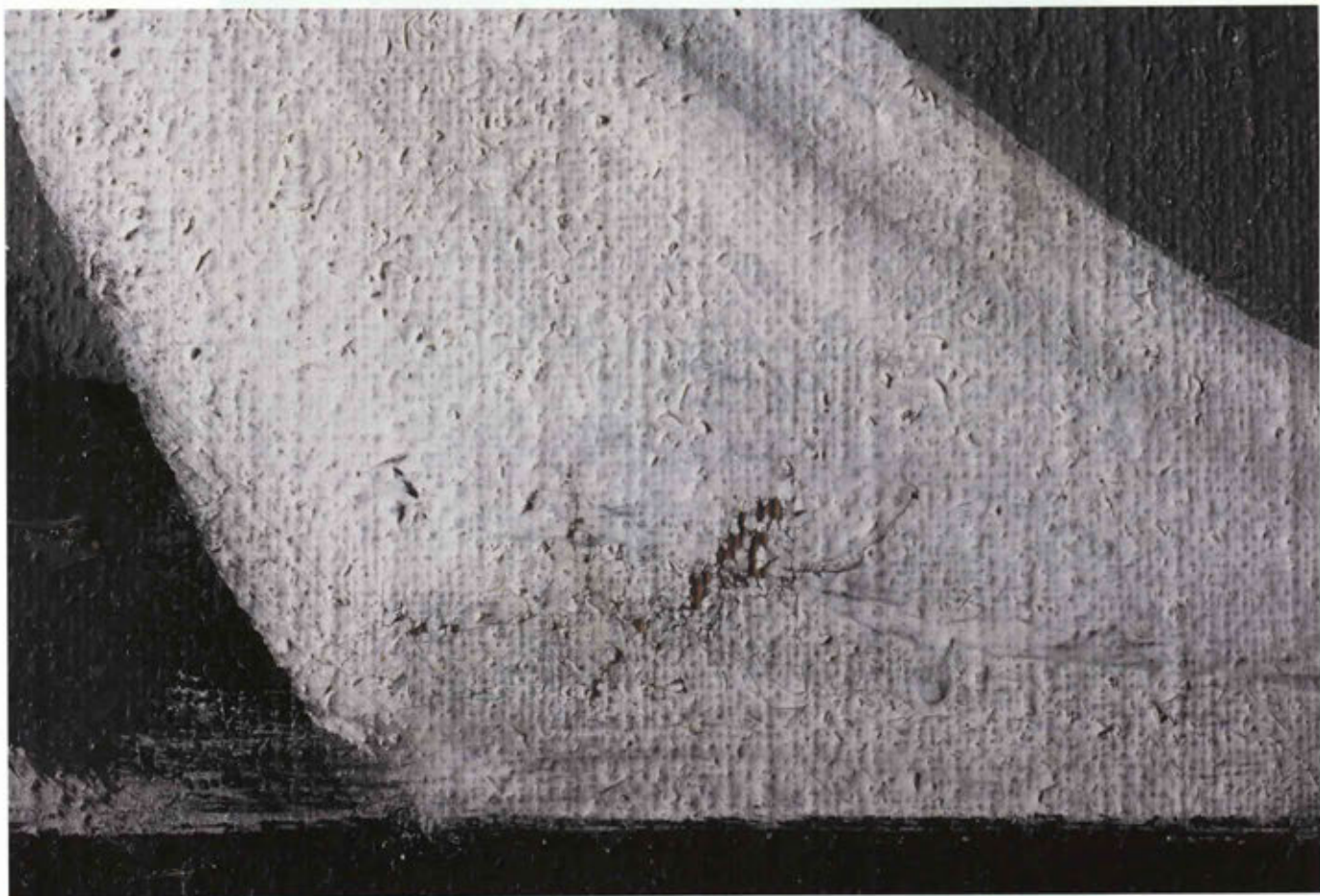
4.^a Zona



18 (A-13)
Pérdidas de la capa de preparación y pictórica.



19 (A-13)
Pérdidas de la capa de preparación y pictórica.
Desgastes.



20 (A-13)
Faltas.



21 (A-14)
Desgarros.
Acumulación de cera-resina.
Pérdidas.



22 (A-14)
Desgastes.
Microfisuración.



40 (B-12, B-13)
Craquelados.
Desgastes.



25 (B-14)
Grietas (sentido vertical).
Craquelados.



24 (B-14)
Grietas (sentido vertical).
Craquelados.



23 (B-14)
Grietas (sentido vertical).
Pérdidas.



135 (B-14)

Detalle del lateral derecho, se aprecian pérdidas de capa pictórica y de preparación y acumulación de cera.



51 (C-12, C-13)
Grieta.
Desgastes.



52 (C-13)
Pérdidas.
Desgastes.



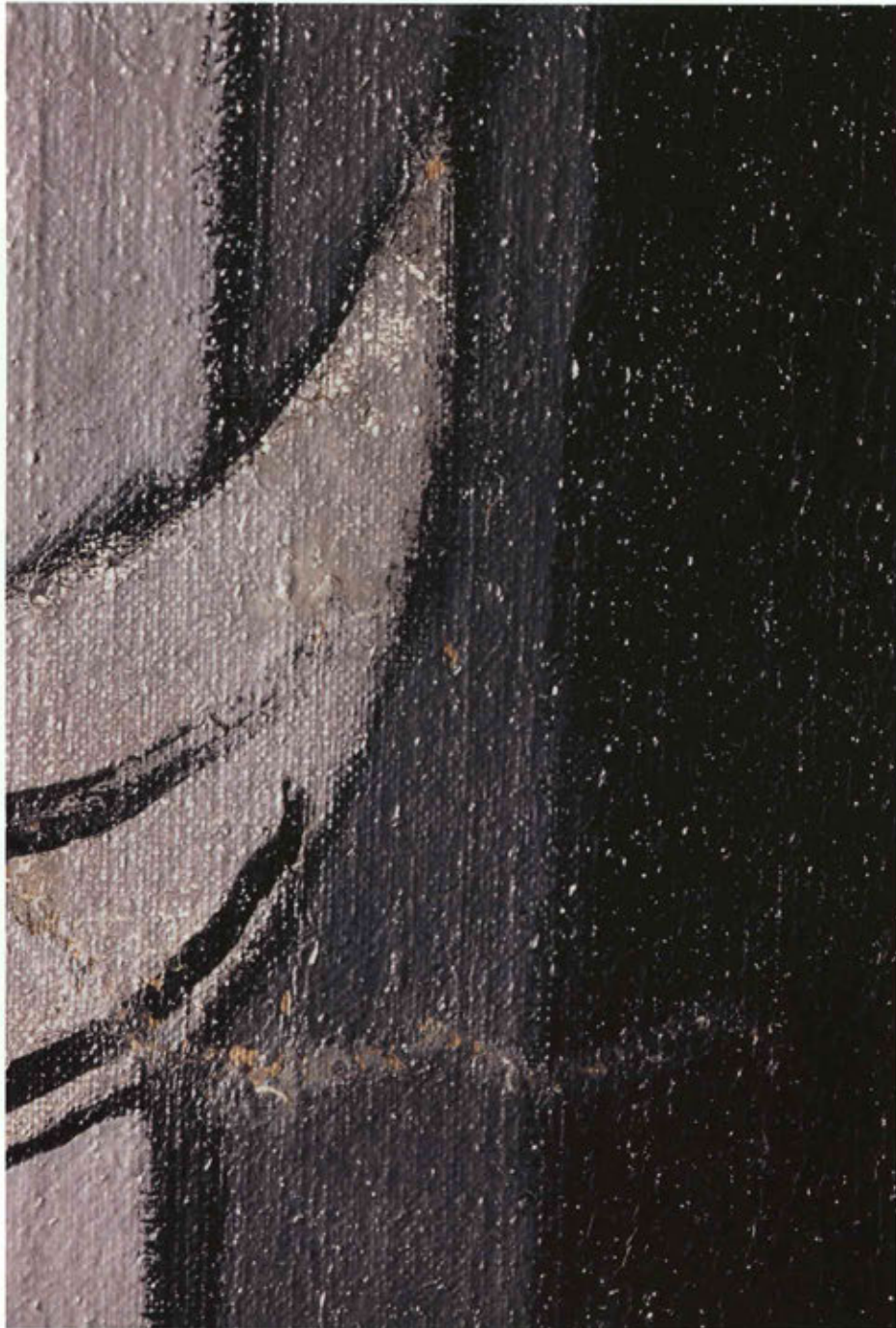
53 (C-13)
Pérdidas de la capa pictórica y preparación.



58 (C-13, C-14)
Pérdidas.
Repintes.



42 (C-14)
Grietas.
Pérdidas.
Reintegraciones.



43 (C-14)
Pérdidas.
Reintegraciones.



41 (C-14)
Pérdidas.
Grietas.
Reintegraciones.



54 (C-14, D-14)
Pérdidas.
Microfisuras.



55 (C-14, D-14)
Pérdidas.
Microfisuras.



56 (C-14, D-14)
Pérdidas.
Microfisuras.



57 (C-14)
Grietas en sentido vertical.
Microfisuras.
Pérdidas.



90 (D-13)
Grietas.
Microfisuras.
Repintes.



91 (D-14)
Microfisuras. —————
Desgastes. —————
Repintes.



115 (E-13)
Grietas.
Pérdidas.



126 (F-13)

Acumulación de cera-resina. Pérdida de soporte.
Desgarros. Pérdida de capa pictórica y preparación.



127 (F-14)
Acumulación de cera-resina.
Pérdidas de soporte, capa pictórica y preparación.



129 (F-14)

Detalle de la esquina inferior derecha, se aprecia la diferencia entre la tela original y la banda de refuerzo.

**2.4.2. FOTOGRAFÍAS DE ESTADO ACTUAL DE LA OBRA
REALIZADAS CON LUZ ULTRAVIOLETA**

INTERPRETACIÓN DE LOS SIGNOS



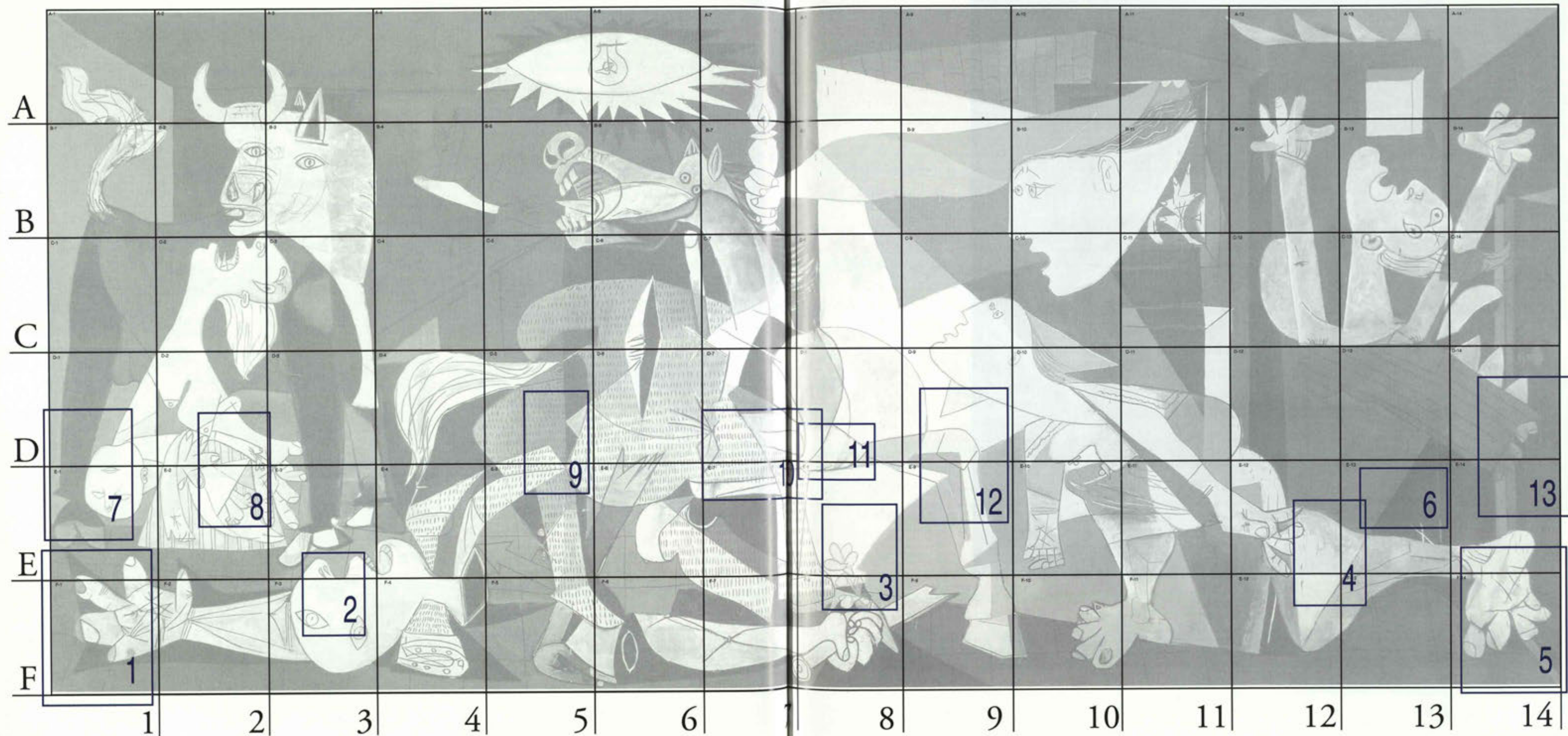
Zona de acumulación de cera-resina.
Color amarillento



Zonas de reintegraciones.
Color violeta intenso

GRÁFICO GENERAL

Tomas fotográficas, luz ultravioleta

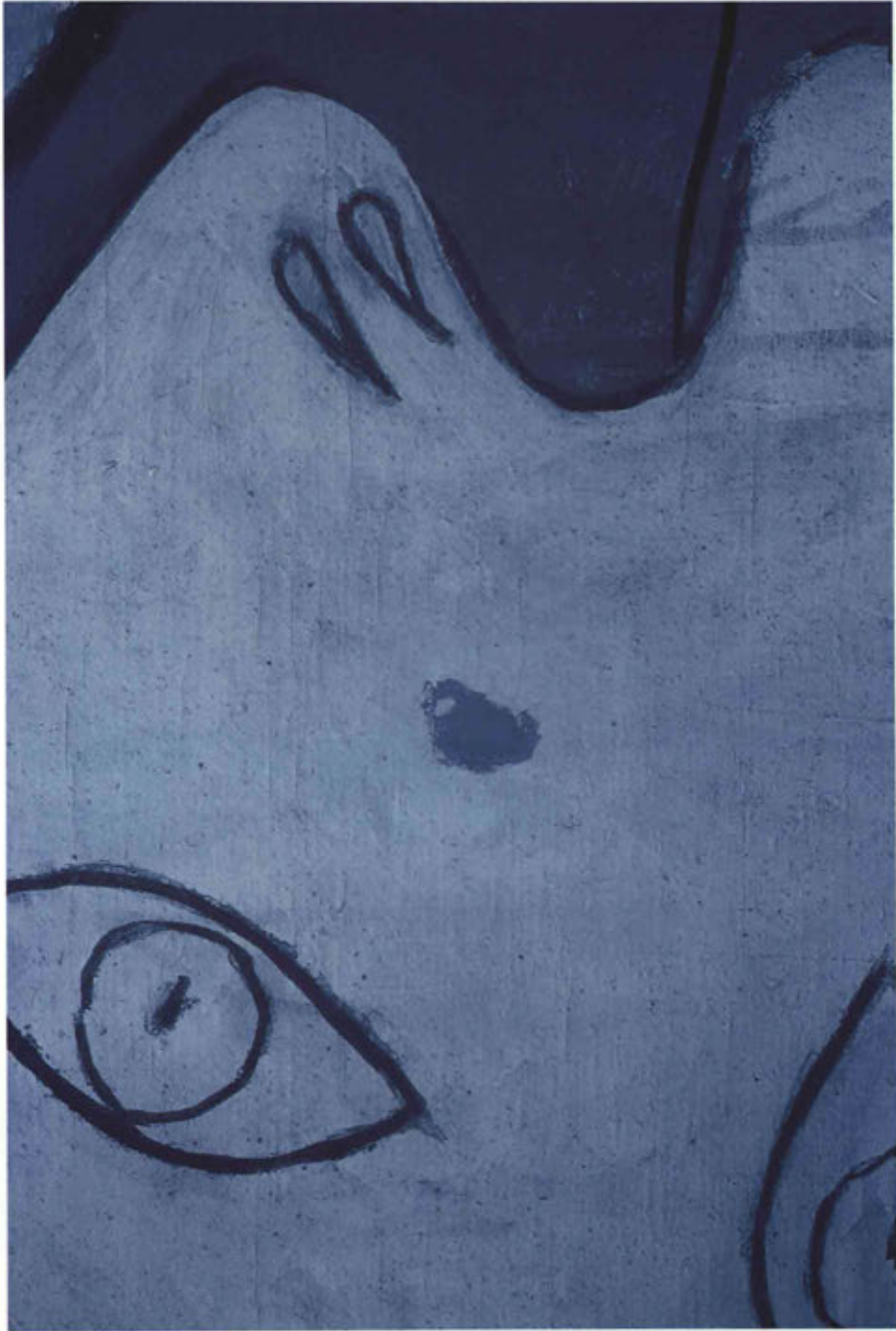






1





2



















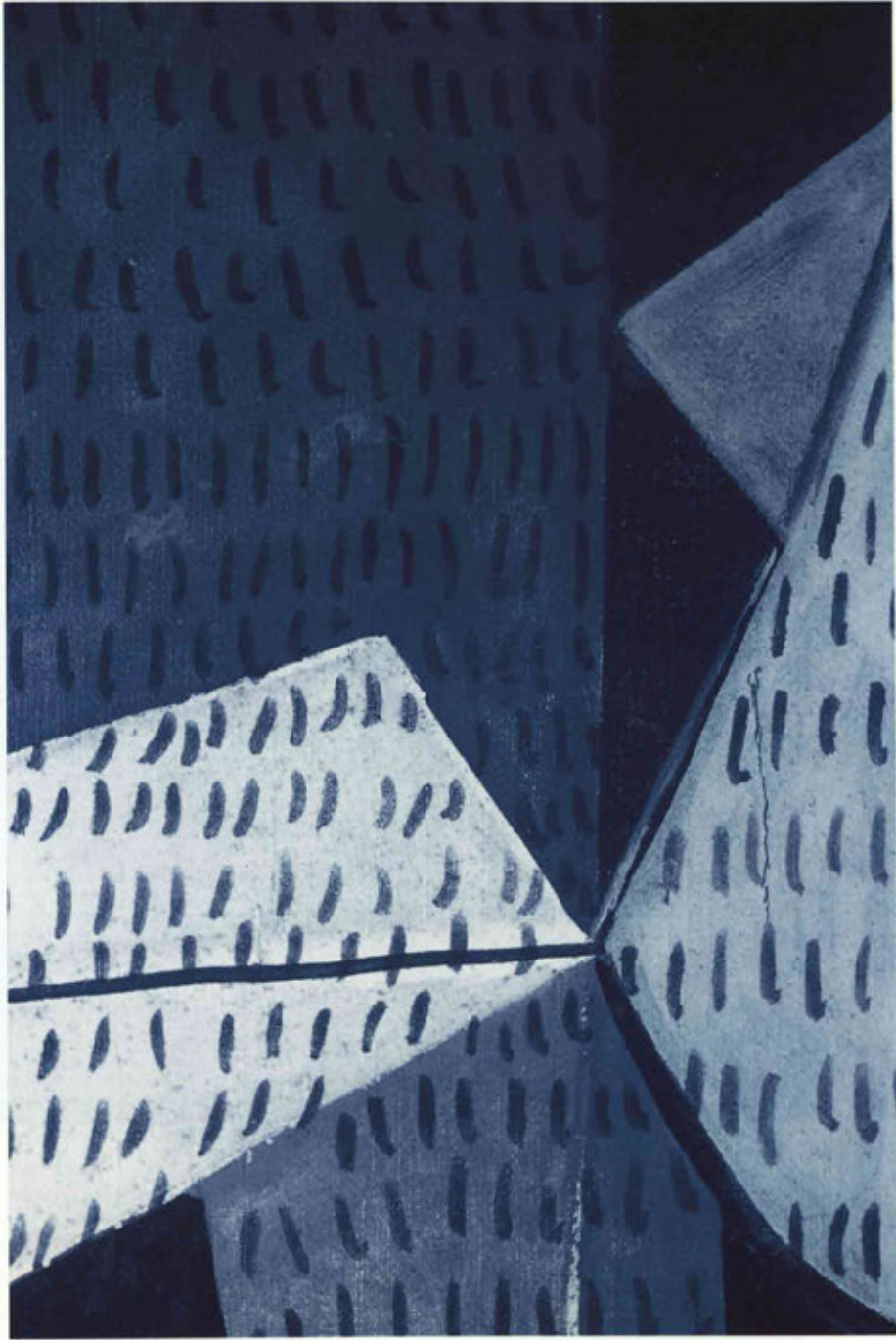


7



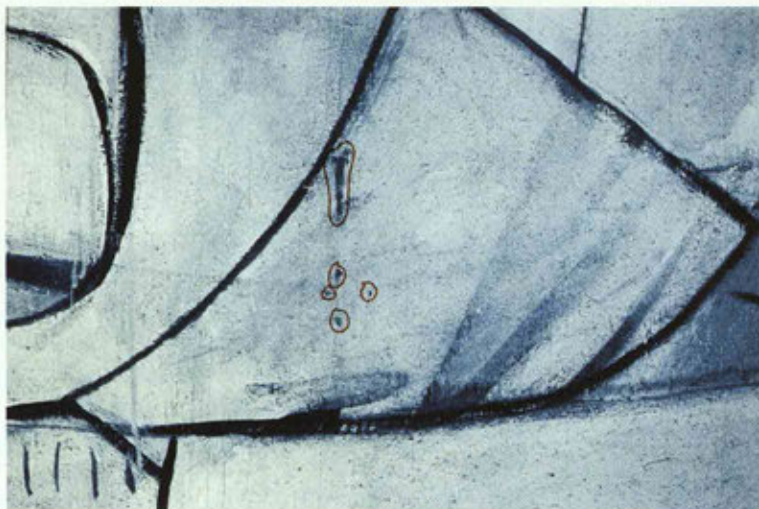


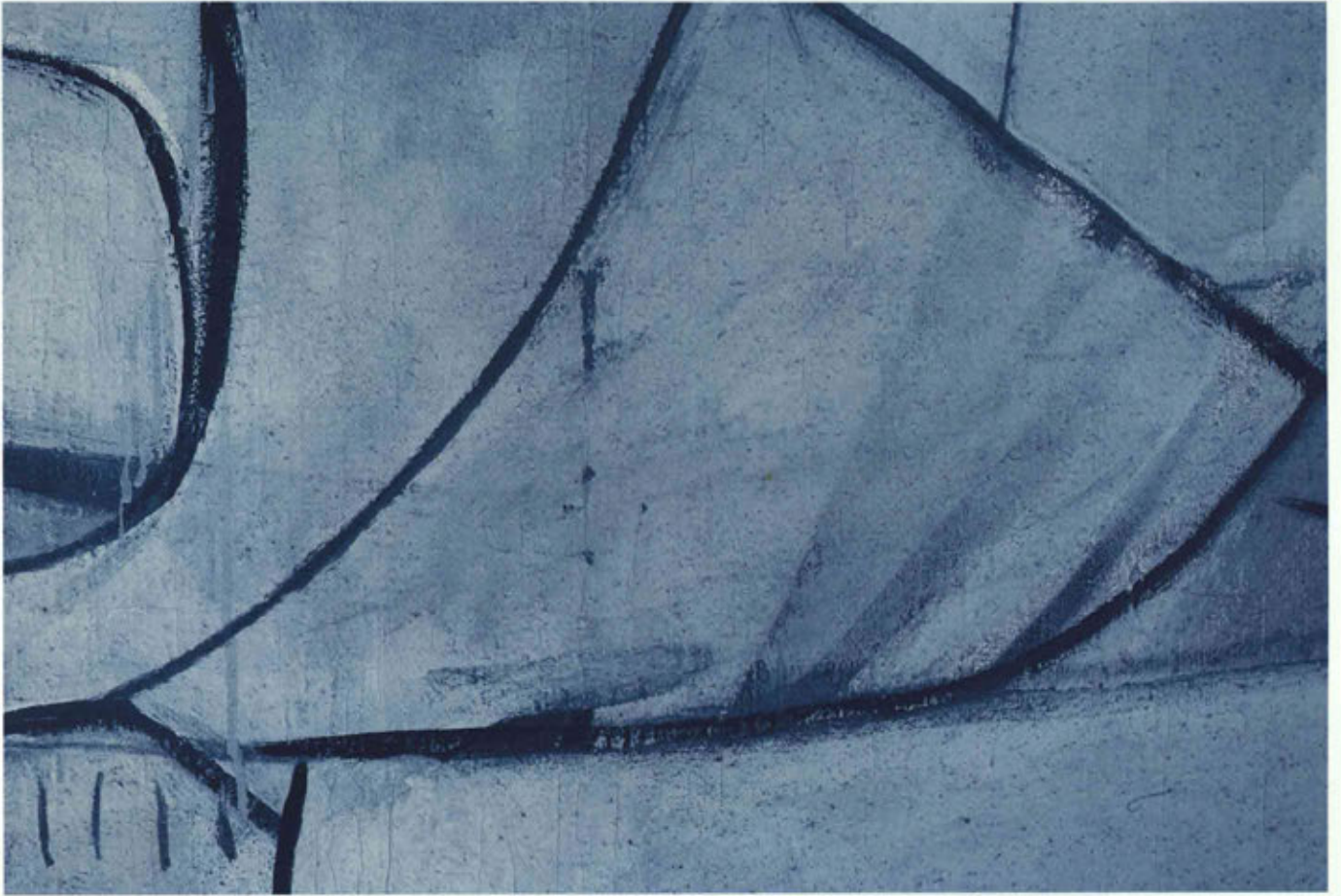


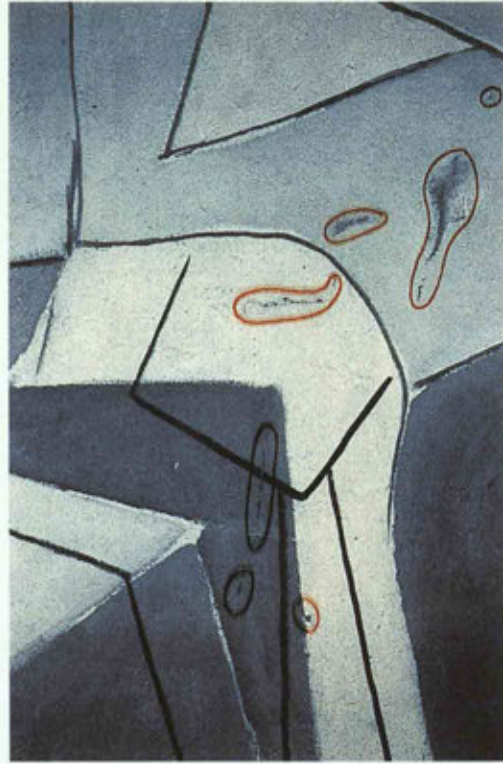




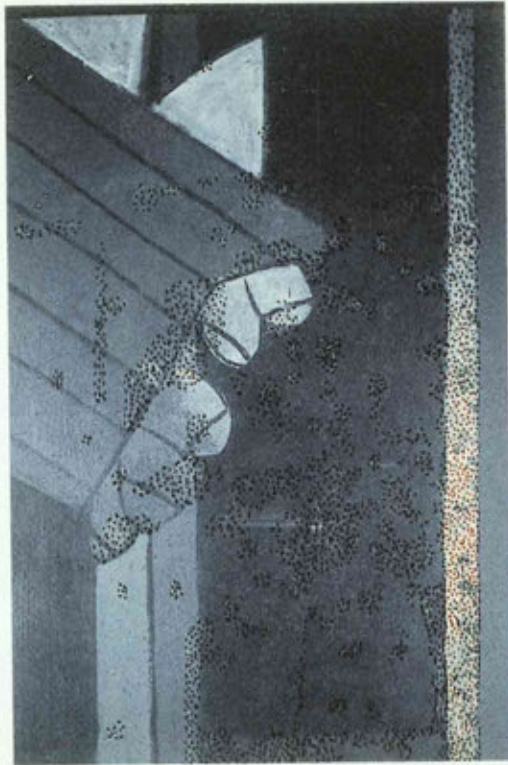








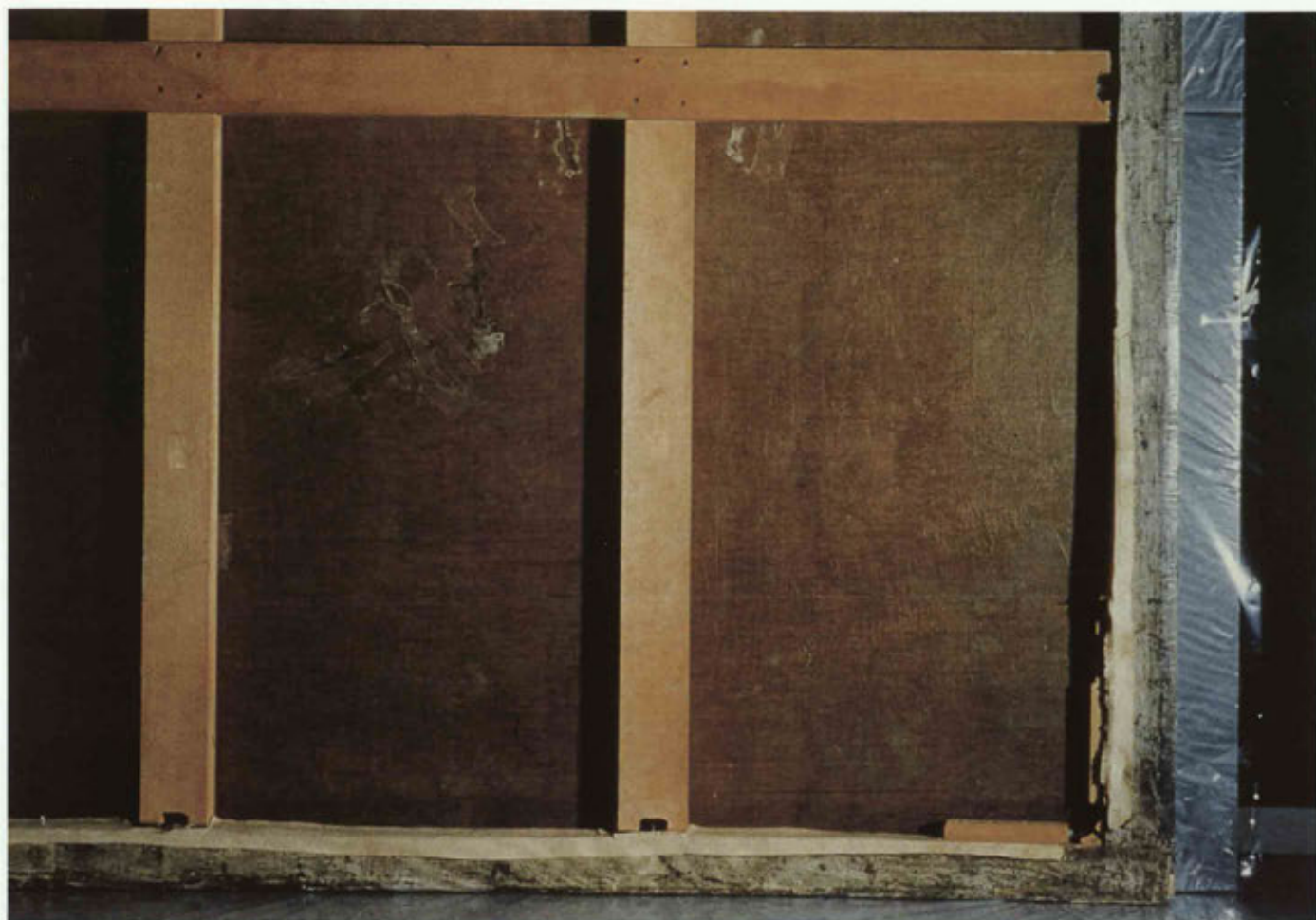




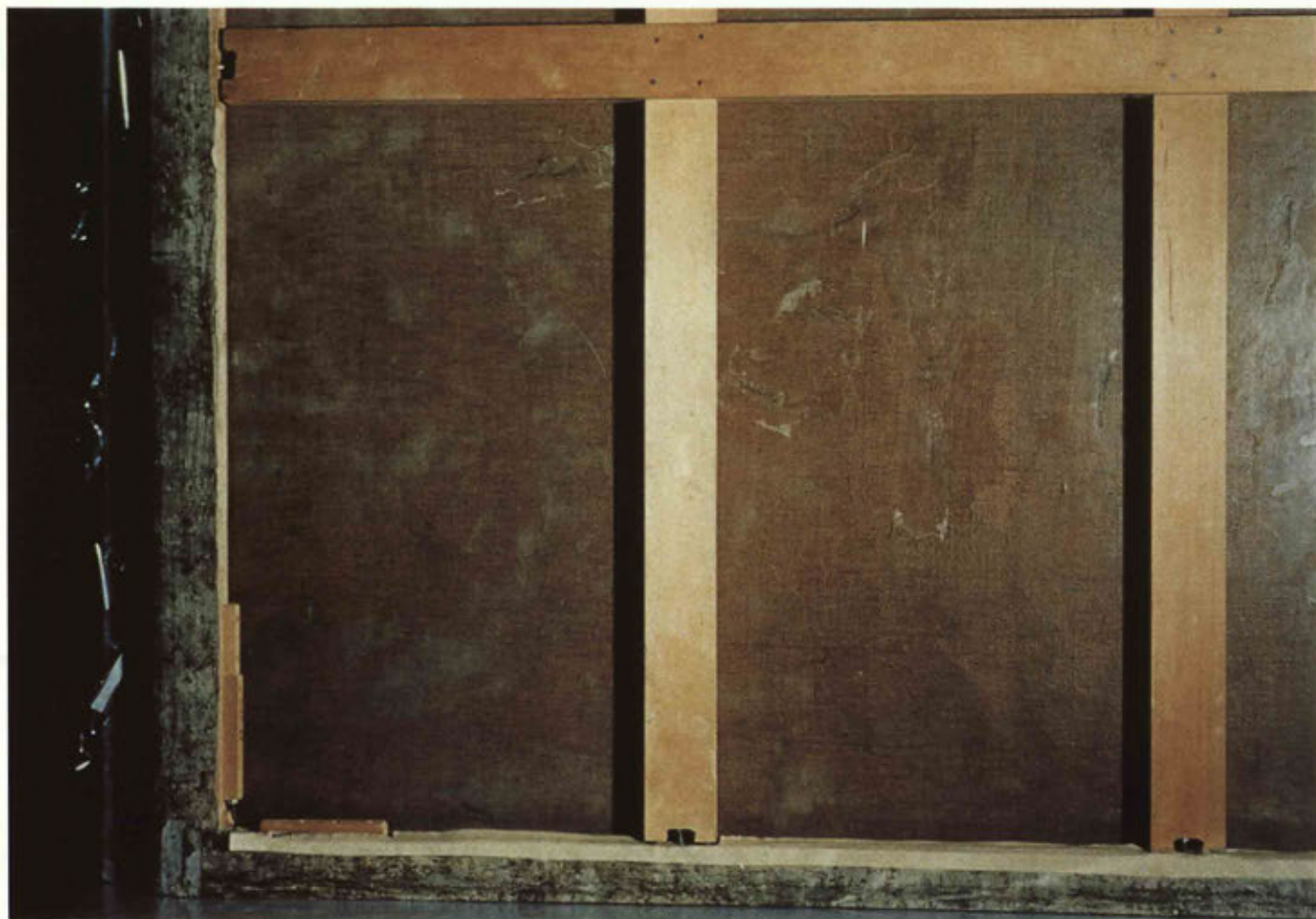


2.4.3. FOTOGRAFÍAS DEL REVERSO (1986)





1. Desgarros y refuerzos.



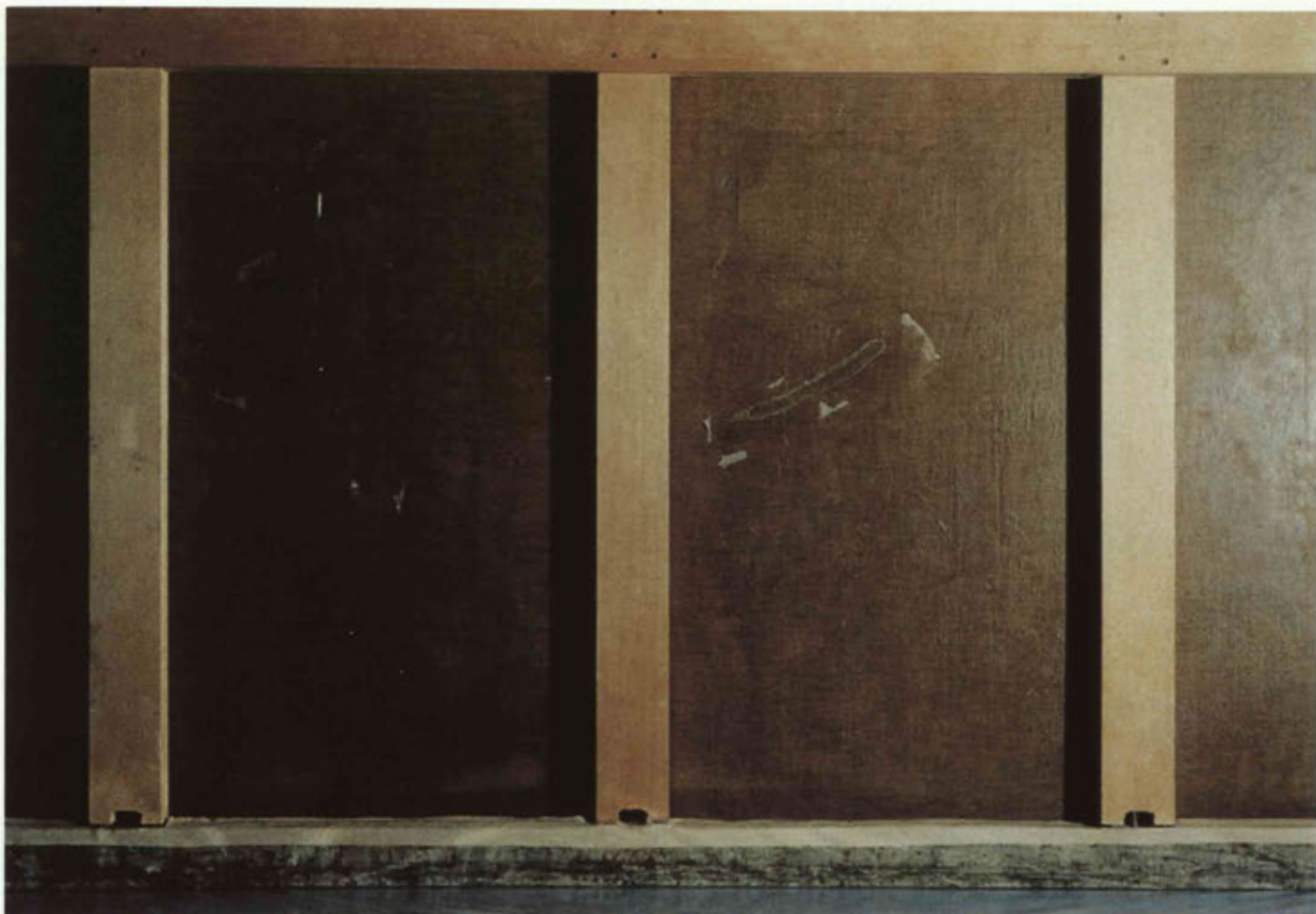
2. Se aprecian acumulaciones de cera-resina.



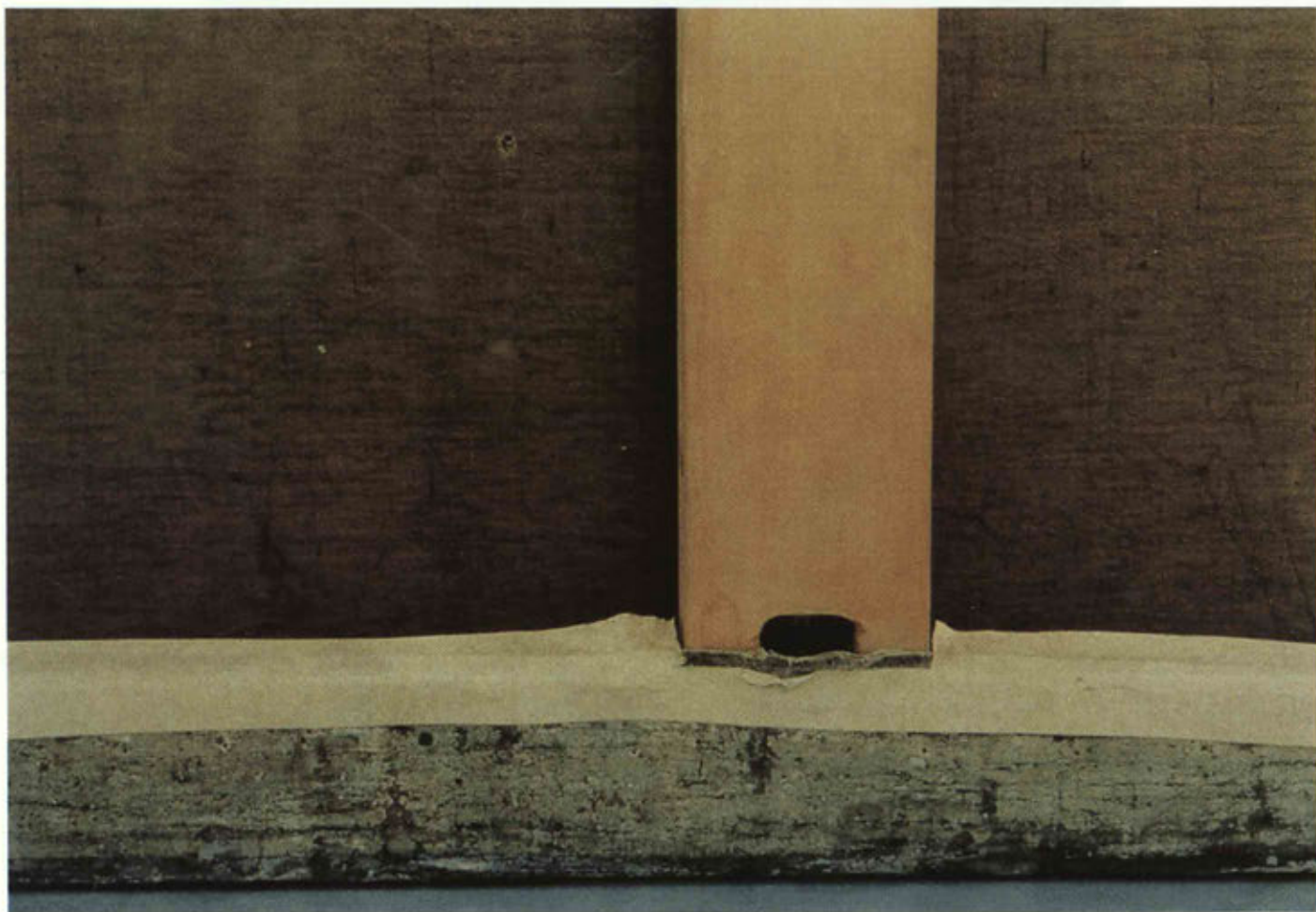
3. Detalle de la esquina del bastidor.



4. Detalle de daños en el soporte.



5. Desgarros y refuerzos.



6. Acumulaciones de cera-resina.



7. Desgarros y refuerzos.

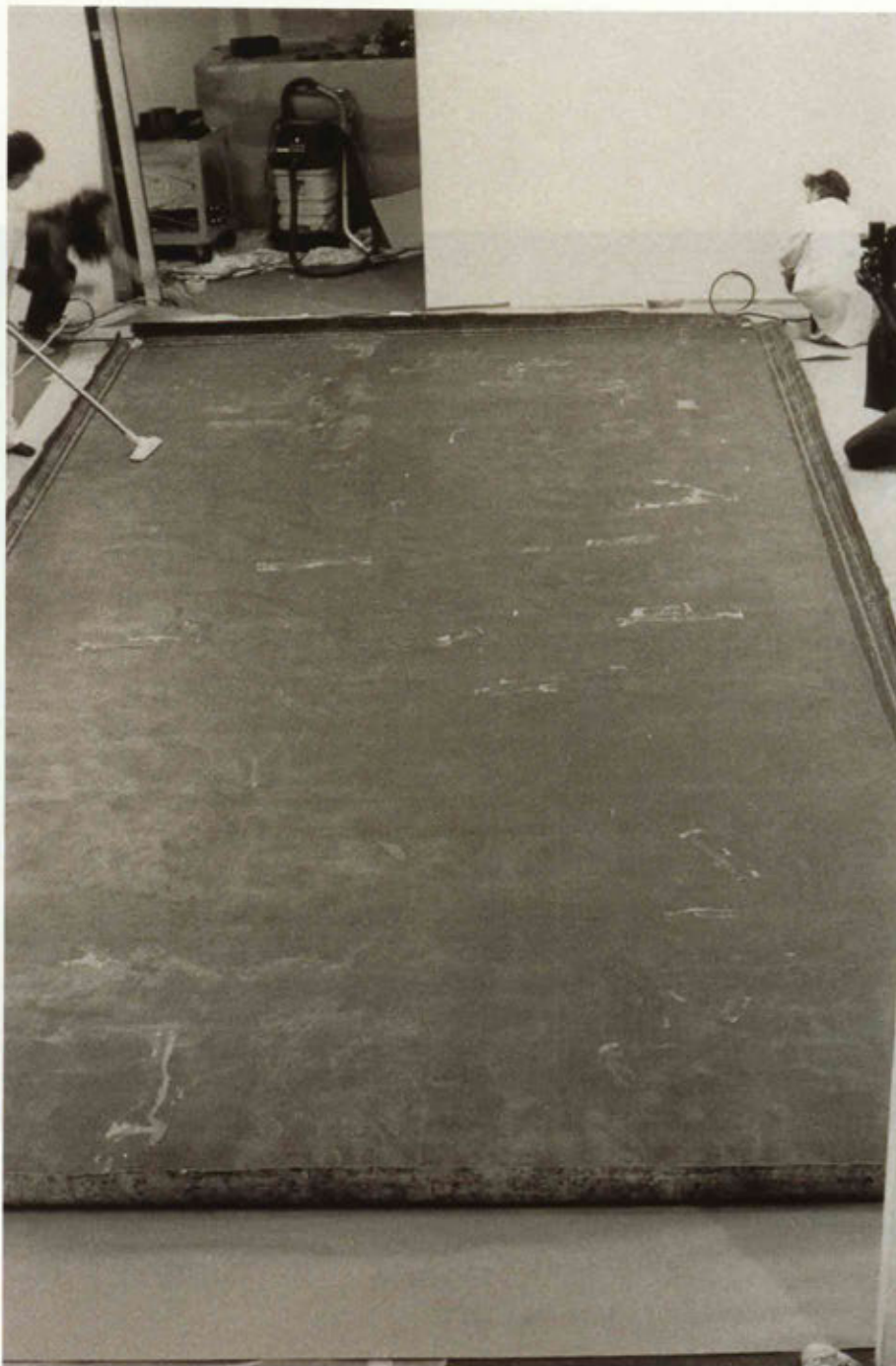


8. Orificio y acumulación de cera-resina.



9. Desgarros con refuerzo y acumulaciones de cera-resina.

2.4.4. FOTOGRAFÍAS DEL TRASLADO A ESPAÑA (1981)
(Facilitadas por el Museo del Prado)



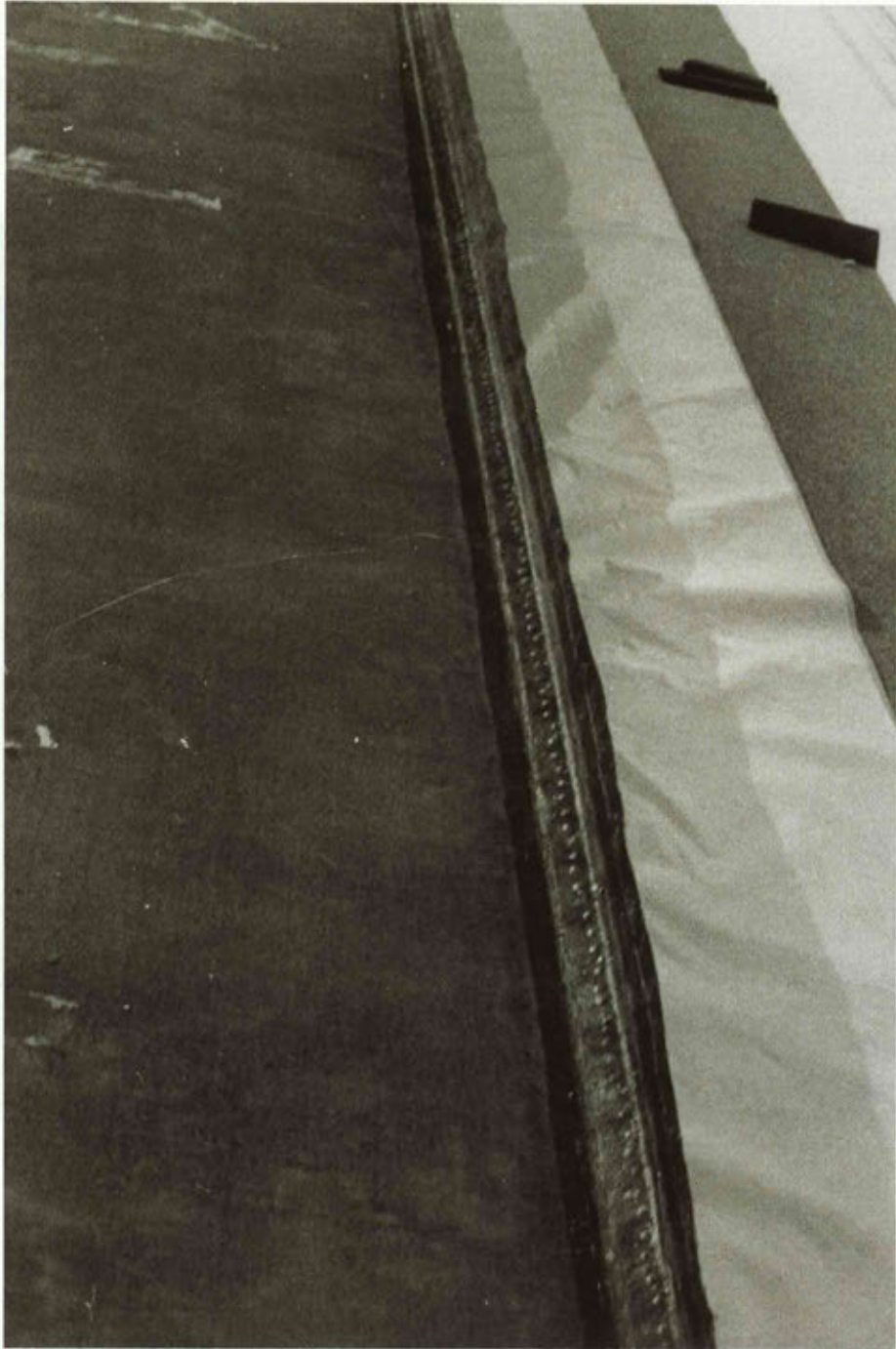
1. Limpieza del reverso.
Se aprecian los refuerzos de papel y las bandas laterales.



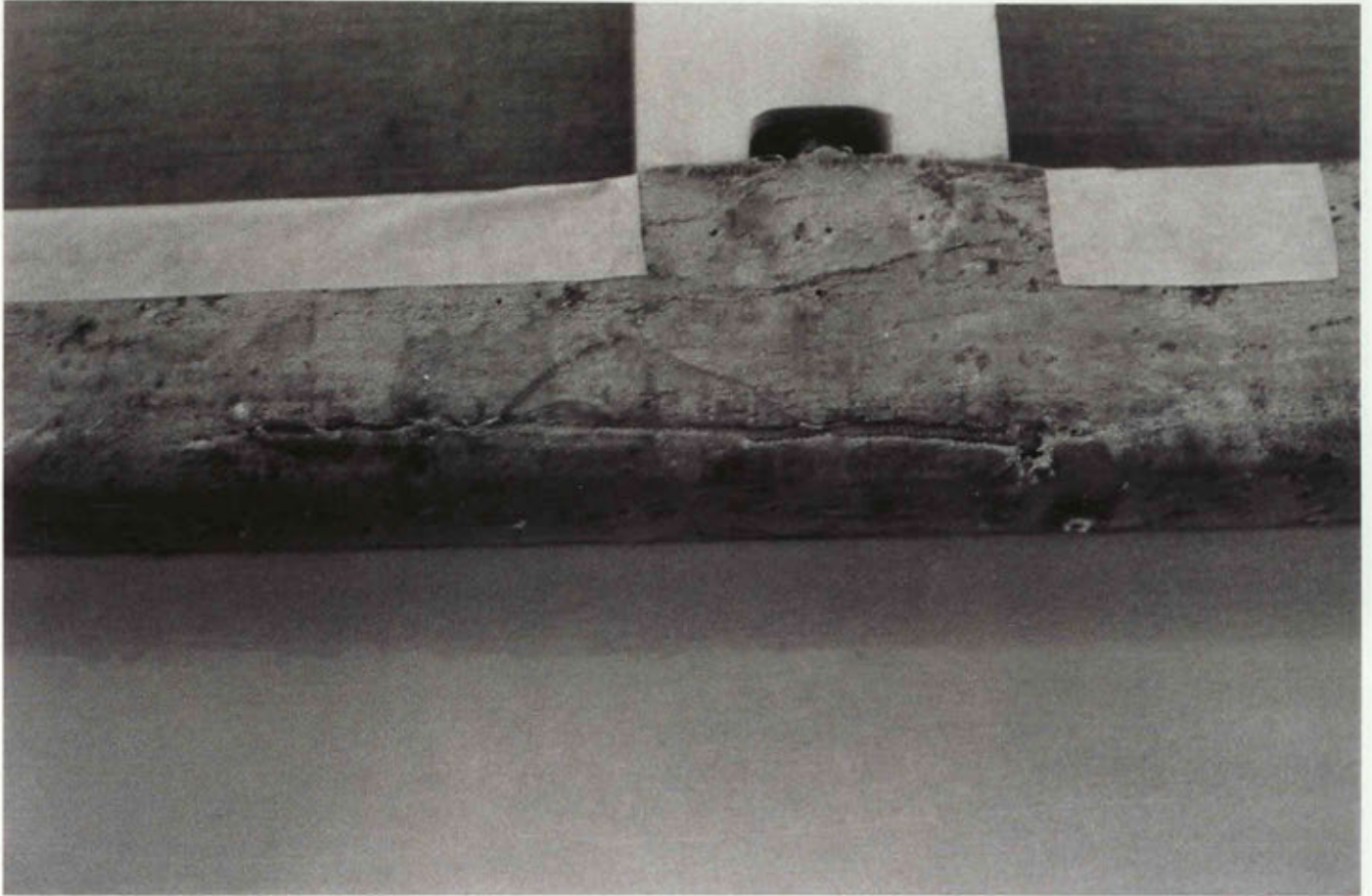
2. Detalle de desgarro del soporte.
Se aprecian los refuerzos de papel.



3. Aplicación de calor en los bordes, previa al enrollamiento del soporte.



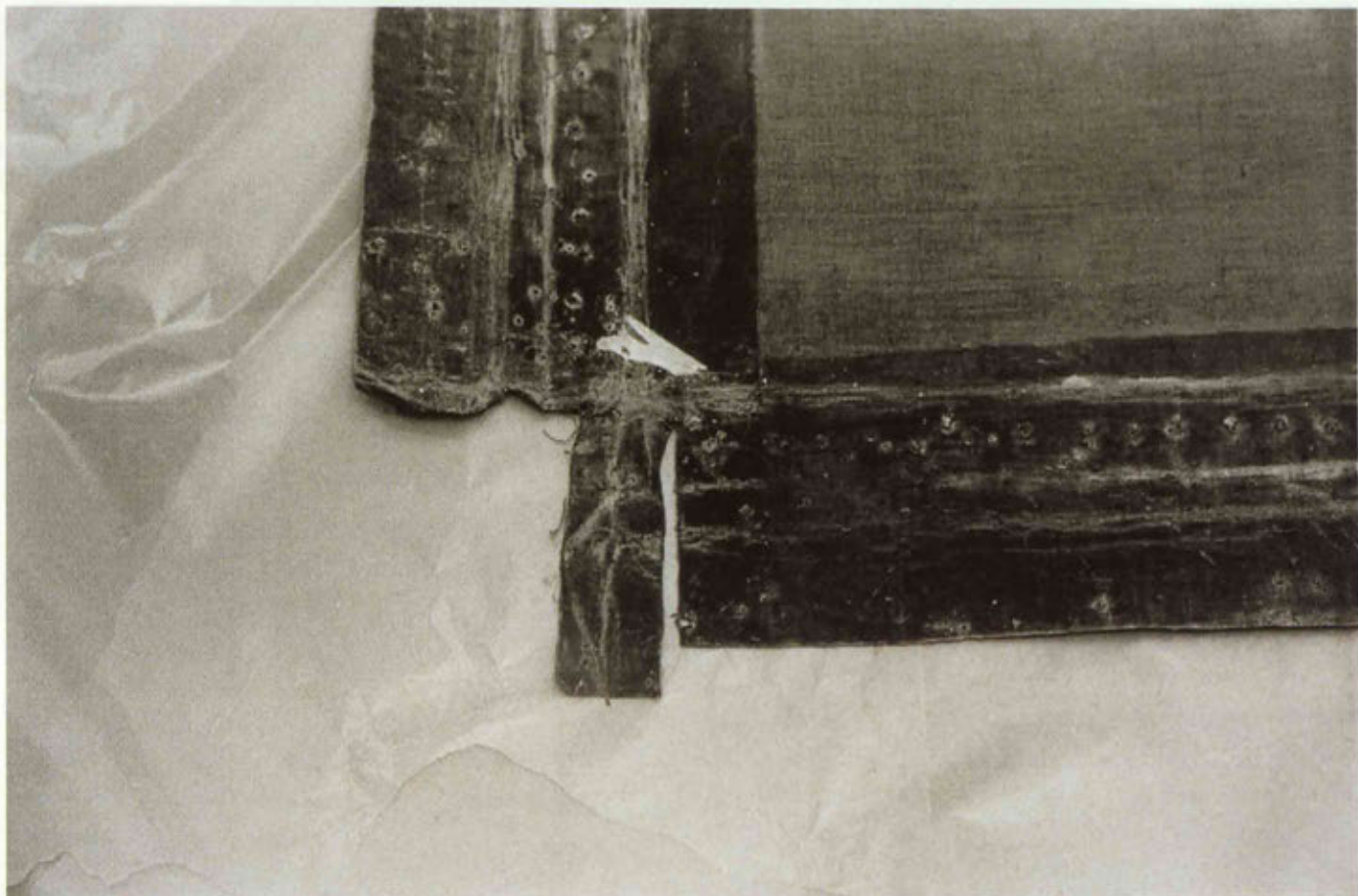
4. Detalle del lateral con banda de refuerzo.



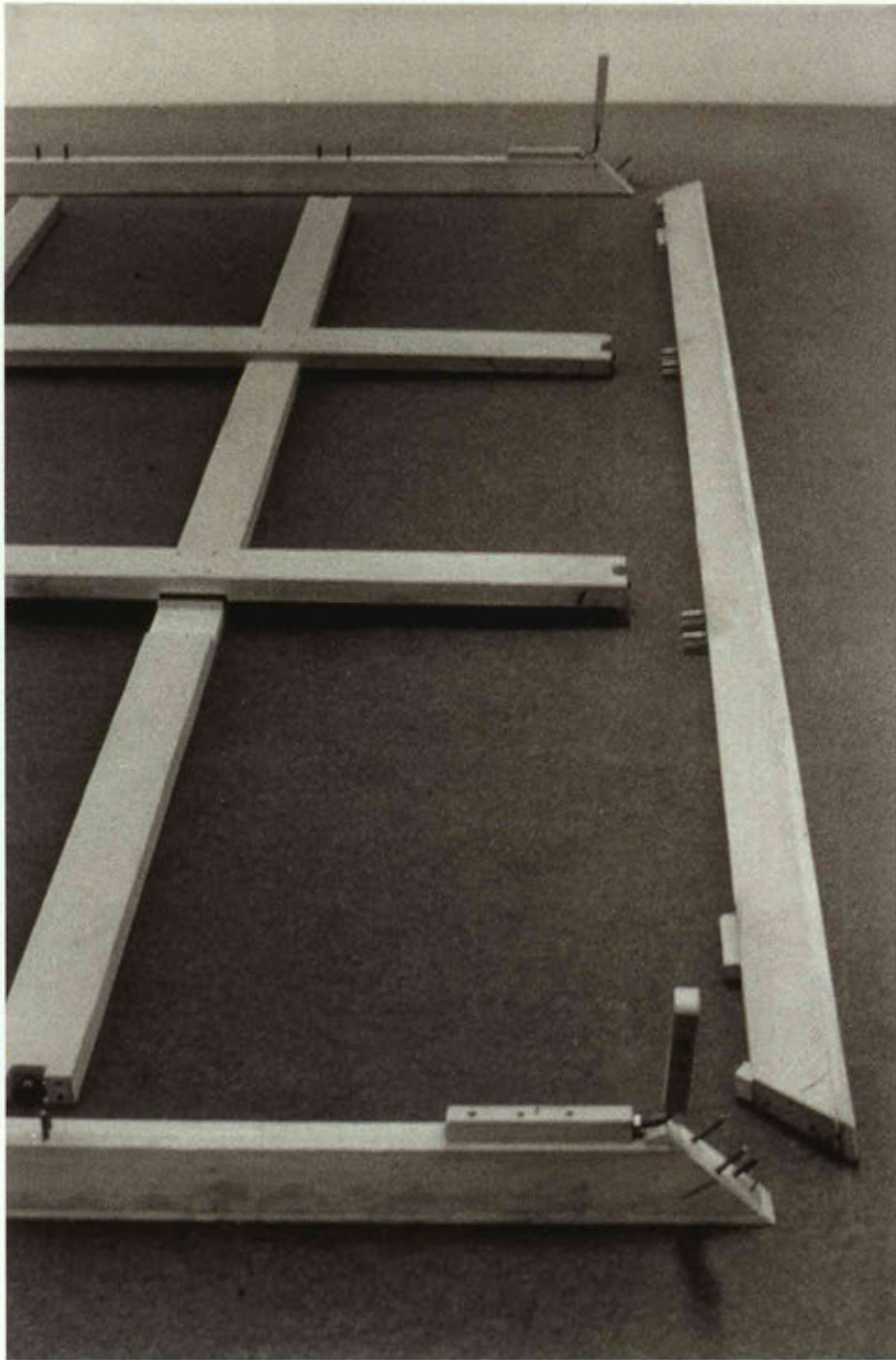
5. Detalle del desgarro del soporte.



6. Detalle de daños en el soporte, con bastidor.

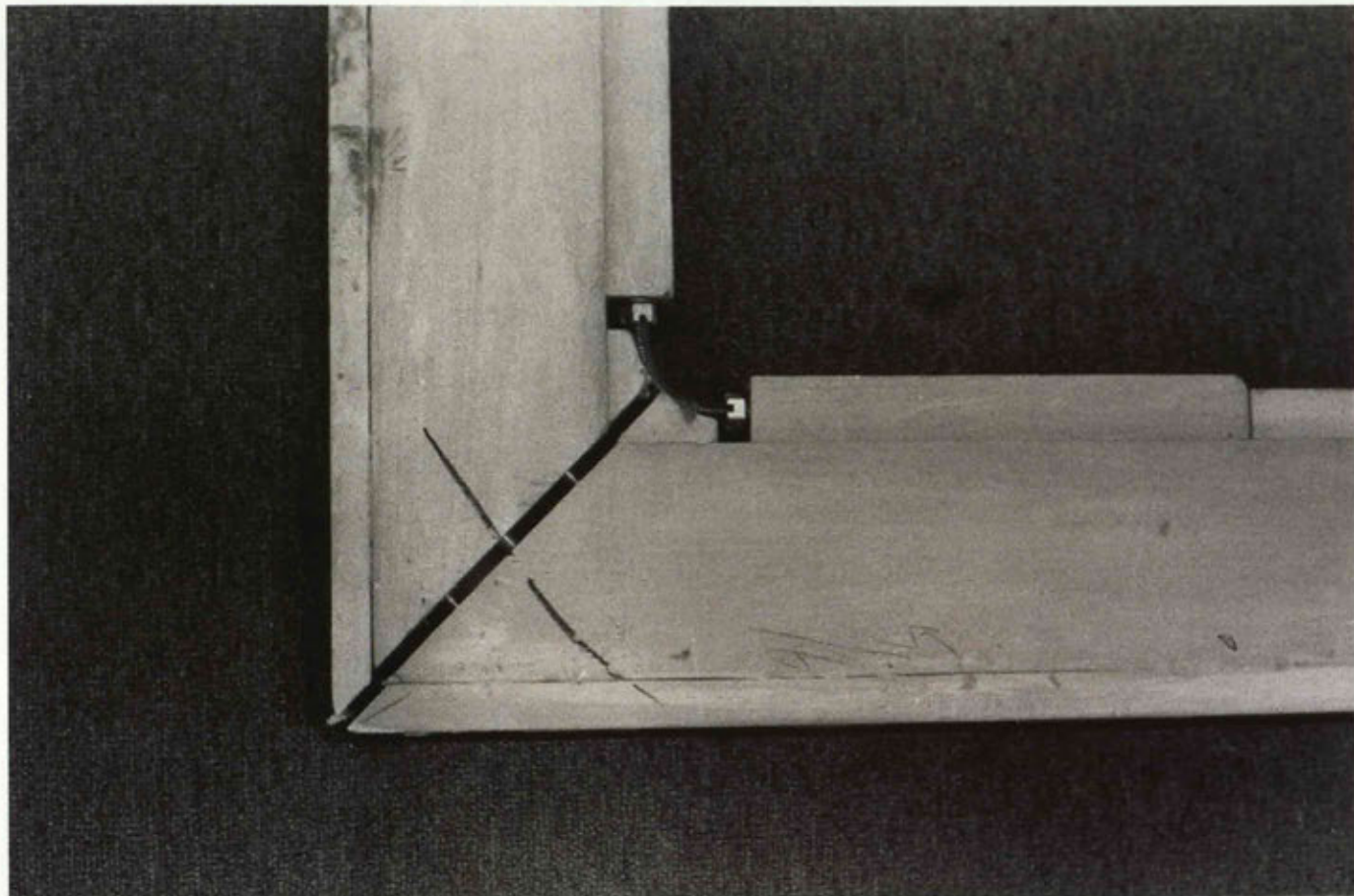


7. Detalle de daños en el soporte, sin bastidor.



8. Bastidor actual, desmontado.

2.45. DÉTAILLE DE RADIOGRAPHIE (1980)



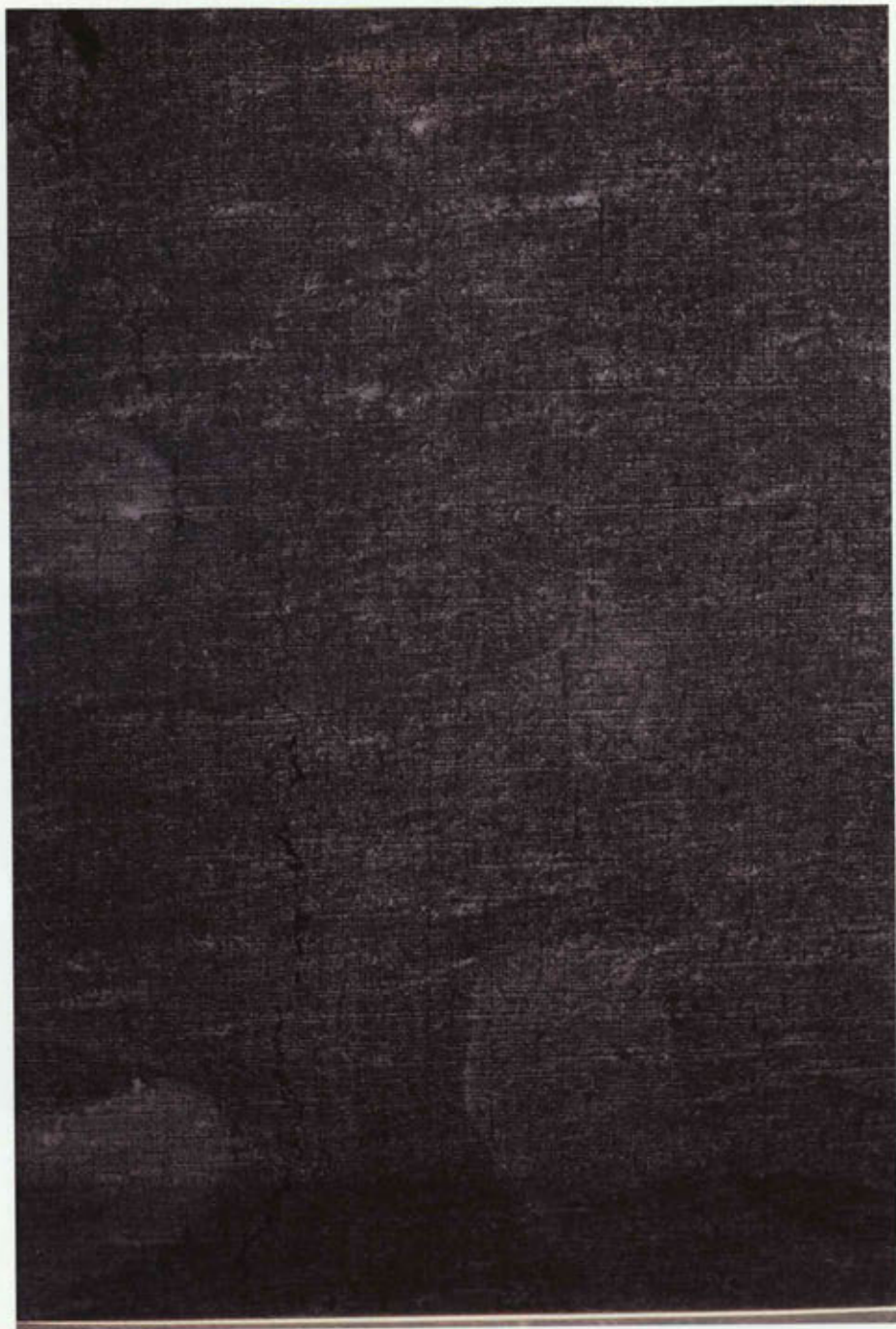
9. Bastidor.
Detalle de esquinas.

2.4.5. DETALLE DE RADIOGRAFÍAS (1981)
(Facilitadas por el Museo del Prado)

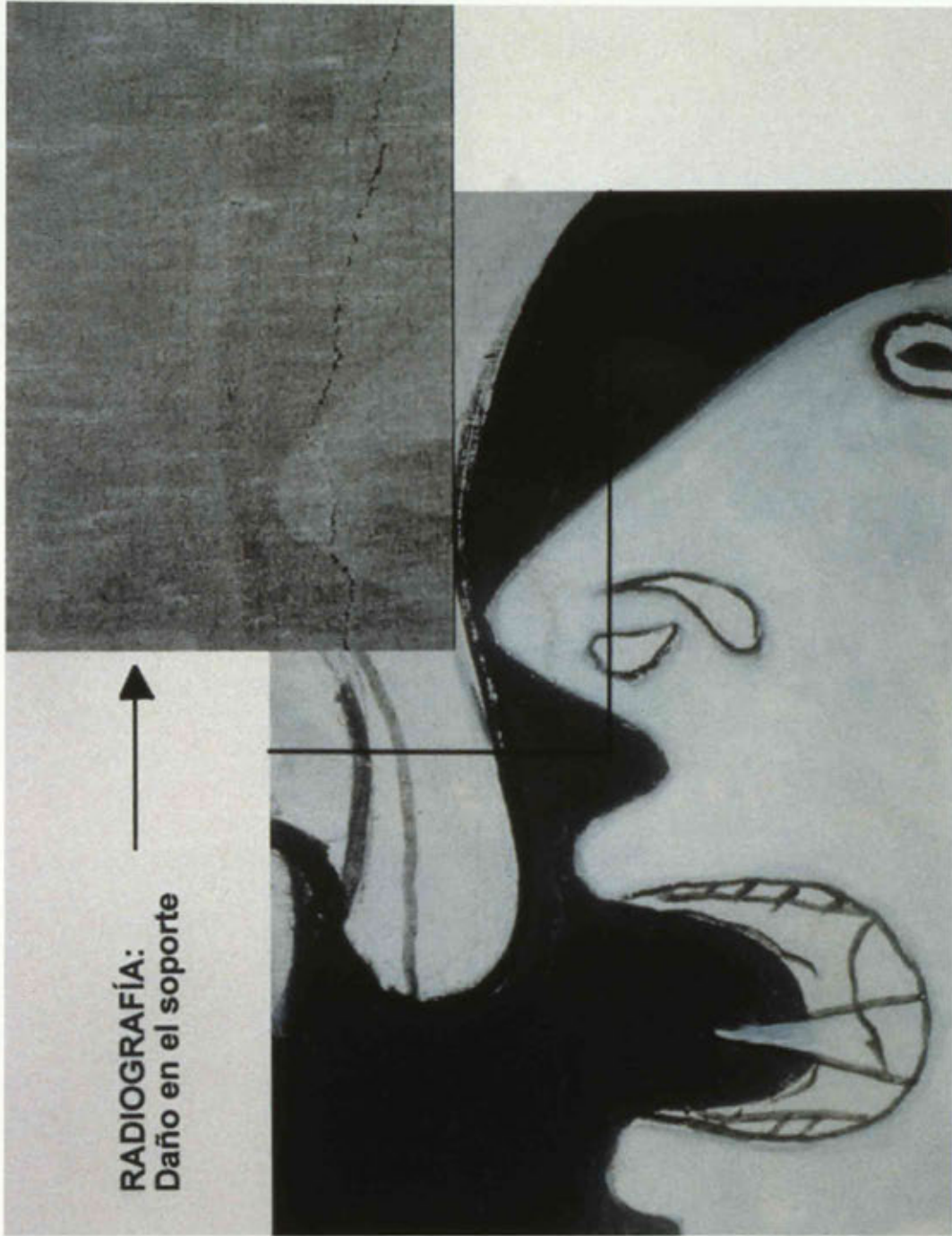












RADIOGRAFÍA:
Daño en el soporte





Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

DUP
5760

ESTUDIO SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL *GUERNICA* DE PICASSO