

Máster Universitario en
Mediterráneo Antiguo (UOC-UAB-
UAH)

**La gestión de la protección del
patrimonio histórico-arqueológico de
Madrid y Valencia del gobierno de la
República durante la Guerra Civil
Española**

Trabajo Fin de Máster presentado por
Miguel Ángel Alabau Márquez
(1er cuatrimestre curso 2019/2020)

Directora: Dra. Glòria Munilla

Resumen:

Partiendo del estudio de las últimas investigaciones, relacionadas con la gestión para la protección del patrimonio histórico-arqueológico realizada por el Gobierno de la República, durante el conflicto de la Guerra Civil Española, complementando estas investigaciones con la información de, las publicaciones oficiales aparecidas en la Gaceta de Madrid y en la Gaceta de la República, las noticias publicadas en la prensa nacional e internacional, los testimonios de diferentes personalidades implicadas en el proceso de protección del patrimonio, en gran parte publicados desde el exilio, pondremos en valor en este trabajo, tanto la labor realizada durante el conflicto por el Gobierno de la República, como la de un gran número de personas, anónimas en su mayoría, que a pesar de poner en riesgo su integridad, participaron en el proceso de salvaguarda y protección del patrimonio.

De estas personas que se implicaron, en el proceso, y vinculadas a la República, podemos destacar a Ricardo Orueta, Josep Renau, María Teresa León, Manuel, o Timoteo Pérez Rubio.

Por otro lado, podemos destacar a Josep Maria Sert, vinculado al Gobierno de Burgos, al secretario de la Sociedad de Naciones Joseph Avenol, o al presidente y secretario del Comité Internacional, David Weill y Jacques Jaujard, respectivamente.

Palabras Clave: Guerra Civil, Museo del Prado, Juntas de Incautación, Evacuación, Comité Internacional

ÍNDICE

- 1. Introducción.**
- 2. Objetivos.**
- 3. Justificación.**
- 4. Metodología.**
- 5. Marco teórico.**
 - 5.1. Normativa relacionada con la protección del patrimonio,**
 - 5.1.1. Normativa vigente de protección del patrimonio en caso de conflicto en 1936.**
 - 5.1.2. La influencia de la labor de la República en relación con la protección del patrimonio en la normativa internacional vigente.**
 - 5.2. Marco teórico actual.**
- 6. El inicio del conflicto (julio 1936 - octubre 1936)**
 - 6.1. Normativa vigente.**
 - 6.2. La labor de protección del patrimonio histórico-artístico en el inicio del conflicto.**
 - 6.3. La Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.**
- 7. El avance del conflicto (noviembre 1936 - marzo 1938)**
 - 7.1. Protección del Patrimonio Histórico Artístico en Madrid.**
 - 7.2. Traslado de las obras del Museo del Prado a Valencia.**
 - 7.3. Almacenamiento de las obras en Valencia.**
- 8. La fase final del conflicto (marzo 1938 - abril 1939)**
 - 8.1. Traslado de las obras de Valencia a Cataluña.**
 - 8.2. Creación del Comité Internacional de Expertos.**
 - 8.3. Firma del Acuerdo de Figueras.**
- 9. Conclusiones**
- 10. Bibliografía**
- 11. Webgrafía**
- 12. Anexo Fotográfico**
- 13. Anexo Documental**

Agradecimientos

Un trabajo final de máster, implica el fin de una etapa de estudios, y el fin de un ciclo. Llegados a este punto, debo agradecer en primer lugar a Trini, a Mimo, tanto sus ánimos para iniciar esta etapa, como su acompañamiento, que me han permitido llegar a este punto. En segundo lugar, debo agradecer al profesorado del máster, sus indicaciones, puntualizaciones y consejos, con los que he recordado mi afición por el estudio, y especialmente, a la Dra Glòria Munilla, directora de este trabajo, por sus indicaciones y consejos que me han permitido finalizar este trabajo final de máster.

1. Introducción

En los últimos años hemos visto en los diferentes medios de comunicación una repetición de noticias e imágenes relacionadas con conflictos, en los que, por motivos religiosos o de otra índole, el patrimonio histórico y arqueológico se convertía en uno más de los objetivos del conflicto. Uno de estos ejemplos pudimos verlo en Europa en ciudades declaradas patrimonio de la Humanidad como Dubrovnik durante la guerra de Yugoslavia en 1991, otro ejemplo lo encontramos en lugares más lejanos como Afganistán, con la destrucción de los Budas de Bamiyan en 2001, o las noticias más recientes de la guerra de Siria e Irak, conflictos en los que pudimos ver entre otras imágenes, la destrucción del patrimonio depositado en el museo arqueológico de Mosul, la quema de gran parte del contenido de la biblioteca de la misma ciudad o la destrucción del conjunto arqueológico de la ciudad de Palmira en Siria.

En todos los ejemplos planteados las autoridades de los lugares en los que se desarrollaron estos conflictos, intentaron de una u otra manera, sin grandes logros, gestionar y poner a salvo parte de su patrimonio. así como también vimos intentos de la comunidad internacional, normalmente infructuosos¹, para la protección del patrimonio histórico de estos lugares. También pudimos ver una vez estabilizada estas zonas la implicación de algunos organismos internacionales y de algunos países en la reconstrucción del patrimonio dañado y los intentos de recuperación de las piezas expoliadas a su lugar de origen.

La acumulación de las noticias relacionadas con estos conflictos, y sus consecuencias, nos puede hacer pensar que el patrimonio en peligro se encuentra en países alejados y desestructurados, que fueron incapaces de protegerlo de manera apropiada, dándonos una visión lejana de la gestión del patrimonio arqueológico en tiempos de guerra, hecho que no nos puede hacer olvidar el conflicto sufrido en el estado español entre 1936 y 1939, en el que al igual que en los casos planteados anteriormente, el patrimonio histórico y arqueológico, fue uno de los elementos afectados.

A lo largo de este trabajo pretendemos recuperar la memoria sobre toda la labor realizada para la protección del patrimonio durante el conflicto de la Guerra Civil Española. El primer punto a destacar dentro del análisis que realizaremos es la importancia que el patrimonio tuvo para el gobierno de la República, una importancia que aparece recogida en el artículo 45 de la Constitución de la República Española, aprobada en 1931, cinco años antes del conflicto, “Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la nación y estará bajo la salvaguardia del Estado ...”, tal y como podemos ver, la protección del patrimonio fue uno de los pilares del gobierno de la República, una protección que fue regulada con la “Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional” de 13 de mayo de 1933, que en su artículo 1 define los elementos que componen el patrimonio histórico artístico-nacional como “cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; ...”, por lo tanto todos estos elementos, incluyendo los que la ley de manera genérica indica que puedan tener valor histórico o artístico, con la salvedad de las obras de autores contemporáneos, se consideraban bajo la salvaguarda del Estado. Debemos destacar la importancia de esta ley, que sufrió pequeñas modificaciones durante el gobierno franquista y no fue derogada hasta la entrada en vigor de la “Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español”, vigente en la actualidad, ley que en su artículo 40 incluye dentro del Patrimonio Histórico Español:

¹ Algunos ejemplos podemos verlos en las siguientes noticias:
Condena internacional bombardeos Dubrovnik. (El País, 25 de octubre de 1991) https://elpais.com/diario/1991/10/25/internacional/688345208_850215.html
Intentos de Pierre Lafrance, delegado de la Unesco, de detener la destrucción de los Budas de Bamiyan, 2001 (El País, 10 de marzo de 2001) https://elpais.com/diario/2001/03/10/cultura/984178801_850215.html

“...los bienes muebles o inmuebles de carácter histórico, susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie o en el subsuelo, en el mar territorial o en la plataforma continental...”²

Una diferencia a resaltar entre las dos leyes de Patrimonio nombradas anteriormente se basa en el concepto de tiempo transcurrido para que un bien pueda ser considerado Patrimonio Histórico. La ley vigente actualmente elimina por primera vez, para que un bien pueda ser considerado Patrimonio Histórico, el concepto de 100 años de antigüedad (Querol 1997, 638), lo que hace que hoy en día, podamos considerar patrimonio cualquier objeto que pueda ser estudiado por la arqueología, independientemente de su antigüedad, con lo que hoy en día se puede incluir dentro de este apartado el patrimonio generado durante la guerra civil.

A pesar de esta inclusión, a lo largo de este trabajo, vamos a estudiar el patrimonio ya existente con anterioridad al estallido del conflicto, tal y como hemos visto en la “Ley de Patrimonio Artístico Nacional” de 1933, dentro del patrimonio histórico se incluían tanto los objetos inmuebles como los objetos muebles, y todos ellos, de acuerdo con la Constitución de 1931 se encontraban bajo la salvaguardia del Estado, con lo que debemos considerar patrimonio histórico artístico-nacional además de cualquier bien inmueble histórico, todas las obras depositadas en los museos, patrimonio que será el elemento principal de nuestro estudio. La gestión que realizó la República para la salvaguarda de este patrimonio durante el conflicto de la guerra civil es el eje principal que vamos a desarrollar a lo largo de este trabajo; aunque se produjeron evacuaciones de patrimonio en otras zonas de España como Cataluña y el País Vasco, el trabajo que vamos a desarrollar se centrará más concretamente en el patrimonio depositado en los museos de Madrid y Valencia.

En el análisis de esta gestión destacaremos alguna de las figuras más importantes implicadas durante el conflicto de la guerra civil en la gestión del patrimonio, como por ejemplo los diferentes directores de la Dirección General de Bellas Artes durante el conflicto, Ricardo de Orueta, director entre abril de 1931 y diciembre de 1933, fecha de la publicación de la Ley de Patrimonio de la República. y nuevamente director entre los meses de febrero y septiembre de 1936, Josep Renau, director desde septiembre de 1936 hasta abril de 1938, dirección bajo la que se realizó el traslado de los bienes depositados en Madrid a Valencia, finalmente debemos destacar a los dos últimos directores en los últimos momentos del conflicto, Francesc Galí y Eduardo Ruíz Alcalá; otras figuras que tampoco podemos dejar de nombrar son: Josep Maria Sert, quien después del incendio de la catedral de Vic durante el conflicto de la guerra civil, apoyó la causa del general Franco, trabajó para el Comité Internacional, siendo su labor decisiva para la evacuación del patrimonio artístico, implicándose también en su protección una vez depositado en Ginebra, otras figuras que debemos destacar son de María Teresa León, que gestionó los primeros envíos de obras del Prado a Valencia, Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, Blanca Chacel, miembro de la Junta Central de Protección del Tesoro artístico, y finalmente el pintor y restaurador del Museo del Prado, Manuel de Arpe y Retamino, que acompañó al patrimonio evacuado desde Madrid hasta Ginebra, así como en su regreso a Madrid.

A lo largo del trabajo iremos analizando y contextualizando la labor de todas estas personas dentro del desarrollo de los acontecimientos del conflicto de la guerra civil. En primer lugar, analizaremos como en el inicio del conflicto, la reacción de la población civil fue la destrucción del patrimonio, principalmente el eclesiástico, estas acciones llevaron a la República a realizar una labor de propaganda para lograr la salvaguarda del mismo y concienciar a la población de su importancia. También analizaremos las diferentes regulaciones legislativas y los nombramientos relativos al patrimonio encaminados a la salvaguarda del mismo, en el que destacaremos los diferentes

² Artículo 40 “Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español”

nombramientos en la Dirección General de Bellas Artes y la decisión tomada desde esta Dirección para el traslado de las principales obras de Madrid a Valencia, este traslado y toda la gestión que implicó, tuvo un reflejo en la prensa nacional e internacional de la época, que analizaremos destacando alguna de las publicaciones, y un último elemento que estudiaremos es el Comité Internacional de Expertos y la firma del acuerdo de Figueras que permitió trasladar las obras a Ginebra, y su devolución -al nuevo gobierno surgido del conflicto, con las únicas incidencias derivadas del estallido de la segunda guerra mundial.

Una vez planteados todos estos datos tendremos una visión general de la gestión para la salvaguarda del patrimonio por parte de la República Española que nos ayudará a responder en función de los datos e informaciones obtenidas, a la pregunta que nos planteamos con este trabajo de investigación ¿podemos considerar adecuada, la gestión de la protección del patrimonio histórico-artístico, realizada por el gobierno de la República, durante la Guerra Civil Española?

2. Objetivos

El objetivo principal de la investigación de este trabajo es poner en valor la gestión de la protección del patrimonio realizada por el gobierno de la República durante el conflicto de la Guerra Civil Española. Mediante este objetivo veremos como la toma de decisiones se irá adaptando al desarrollo de los acontecimientos, y como analizando diferentes aspectos y momentos del conflicto, obtendremos los objetivos secundarios:

Estos objetivos secundarios son:

- Visualizar la influencia que tuvo en la disminución de los ataques al patrimonio, principalmente el eclesiástico, la labor propagandística para la protección del patrimonio realizada por el gobierno de la República. Este objetivo correspondería a una primera fase del conflicto, en el que veremos cómo su inicio supuso un ataque al patrimonio, y como gracias a la labor de propaganda de la República dichos ataques disminuyeron.
- Estudiar los diferentes órganos que se crearon para gestionar la protección del patrimonio durante todo el conflicto, así como las personas que asumieron cargos de responsabilidad en cada uno de ellos.
- Identificar los diferentes motivos por los que la República decidió el traslado de parte del patrimonio de los museos de Madrid a Valencia.
- Ver y analizar la importancia y la visión que tanto la prensa nacional como internacional dieron en relación con las decisiones tomadas por parte de la República respecto al traslado y protección del patrimonio.
- Reconocer la importancia de la labor realizada por el Comité Internacional de Expertos, y de la firma del acuerdo de Figueras para la devolución del patrimonio una vez finalizado el conflicto.
- Destacar la labor de los hombres y mujeres implicados en la salvación del patrimonio durante el conflicto de la guerra civil, una labor que a pesar de los peligros del conflicto se desarrolló a lo largo de toda la línea temporal del mismo.
- Analizar la importancia de la gestión y las decisiones tomadas por la República, que influyeron en la toma de decisiones para la protección del patrimonio en otros conflictos como la 2ª guerra mundial.
- Identificar las decisiones que tomó el gobierno de la República, y que influyeron en el futuro desarrollo de legislación en organismos como la UNESCO, como podemos ver en el contenido de la “Convención para la Protección de Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención de 1954”.

Conseguir todos estos objetivos nos dará una visión general sobre la labor de gestión de protección del patrimonio, realizada por el gobierno de la República durante el

conflicto de la guerra civil y con los resultados obtenidos podremos responder la pregunta planteada de investigación relacionada con la adecuación de la gestión del patrimonio realizada por el gobierno de la República durante el conflicto de la Guerra Civil Española.

3. Justificación

El desarrollo de este trabajo debemos incluirlo dentro del ámbito temático del máster "Patrimonio en conflicto. La gestión del patrimonio arqueológico en tiempos de guerra".

A la vista del nombre del ámbito temático lo primero que debemos plantearnos es una definición de "patrimonio arqueológico", una expresión que se introdujo en la legislación española en los años 70 a través de la ratificación en 1975 del "Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico" (Querol 1996, 118), y que fue incluida en el artículo 40 la ley 16/1985 de junio del Patrimonio Histórico Español como "Los bienes muebles o inmuebles de carácter histórico, susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica".

En segundo término, debemos señalar la importancia de la palabra "gestión", definida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como "acción y efecto de gestionar", es decir "manejar o conducir una situación problemática". A lo largo del trabajo veremos cómo el gobierno de la República intentó manejar o conducir una situación problemática desde diversos puntos para conseguir la protección del patrimonio, desde una labor de propaganda para la protección, desde una labor de creación de los diferentes órganos encargados de velar por el cuidado del patrimonio, la gestión del traslado de obras del Museo del Prado a Valencia, y posteriormente a Cataluña, y finalmente el traslado de las piezas a la sede de la Sociedad de Naciones. Otro aspecto del ámbito temático es el referido a "en tiempos de guerra". El trabajo que vamos a desarrollar se iniciará con el intento del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 que desembocó en el conflicto de la guerra civil y en el cambio de la capital de la República a Valencia en el mes de noviembre, llegando hasta el fin del conflicto, es decir hasta el momento de la firma del parte en Burgos el 1 de abril de 1939, que concluye con la frase "La guerra ha terminado", que ponía fin al conflicto de la guerra civil y el posterior retorno del patrimonio un poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Concluyendo este primer apartado de la justificación, podemos decir que a lo largo del trabajo veremos claramente una gestión por parte del gobierno de la República, que intentó proteger el patrimonio, a lo largo del todo el conflicto con lo que quedaría justificada la inclusión del trabajo dentro del ámbito temático elegido.

Otro aspecto que justificaría este trabajo, es el hecho de que, a pesar de la labor realizada por la República, la victoria del bando contrario. supuso la crítica y el no reconocimiento del trabajo realizado, lo que implica que a pesar de las investigaciones realizadas que nos aportan información sobre dicha labor, podamos encontrar noticias recientes como la publicada en el periódico El Mundo el 19 de junio de 2018 "La "absurda" odisea para salvar los cuadros del Museo del Prado En la Guerra Civil", o la noticia más reciente publicada en el País el 7 de octubre de 2019 que a pesar de tener un título que podemos suponer favorable a la gestión realizada por la República "La lección de la República que copiaron los museos del mundo", encontramos al final de la misma el siguiente texto:

"La República nunca quiso devolver los cuadros, esculturas, tapices... El acuerdo de Figueras determinó que lo entregaban a la Sociedad de Naciones, con sede en Ginebra. "Darle el patrimonio al otro bando habría sido reconocerles. Además, tenían miedo a que

lo vendieran. Suiza terminó reconociendo al gobierno de Franco a los pocos días después y le entregó las cajas”, recuerda Cabañas.”³

Como podemos ver en dos periódicos de ámbito nacional encontramos de una manera más clara o de una manera más particular una visión crítica al trabajo realizado por la República.

Tal y como vemos, a día de hoy encontramos la persistencia de una visión crítica que se va transmitiendo a lo largo del tiempo, lo que justifica el objetivo principal del trabajo, la puesta en valor de la gestión realizada por la República para la protección del patrimonio, esta puesta en valor la realizaremos exponiendo los datos obtenidos de las últimas investigaciones a través de los objetivos secundarios definidos anteriormente que nos ayudarán tener una visión actualizada y documentada frente a visiones que no reconocen la importancia del trabajo por la República para la protección del patrimonio, un ejemplo la tenemos en obras relacionadas con la protección del patrimonio en Cataluña⁴, en las que se reconoce el trabajo de Joaquim Folch i Torres⁵ y Pere Coromines Montanya⁶, que buscaron, para la protección del patrimonio, lugares alejados de los lugares de bombardeo, como masías o cuevas del Pirineo, para las obras del patrimonio del Museo del Prado, y del patrimonio catalán, (Fullola, 2011, 143-144), patrimonio que posteriormente fue evacuado en parte a Ginebra, o en caso de no poder ser evacuado, esperó a la llegada de las tropas sublevadas, lo que desmiente las versiones de la intención de la República de la venta del patrimonio.

4. Metodología

En este apartado, debemos establecer que métodos vamos a aplicar a esta investigación, y como la vamos a realizar; así como identificar que material de estudio tenemos a nuestro alcance y en qué lugar podemos encontrar este material para poder realizar este TFM.

La cronología del trabajo a desarrollar debemos situarla entre 1936 y 1939, años del desarrollo del conflicto, aunque también haremos referencias a la legislación vigente desde antes del estallido del conflicto y la exposición realizada en Ginebra, poco después del final del mismo. Esta cronología condiciona la metodología que vamos a utilizar en el desarrollo del trabajo.

Para identificar el material de estudio del que disponemos, debemos destacar que al igual que la cronología de los hechos condiciona la metodología a utilizar, también condiciona el material de estudio a nuestro alcance, ya, por el transcurso del tiempo, ya no tenemos posibilidad de acceder directamente al testimonio de las personas protagonistas de nuestro estudio; por lo que deberemos buscar referencias en fuentes secundarias que hayan podido tener contacto con estas personas, o que hayan recopilado información sobre estos hechos. Por ello este estudio se realizará con el análisis de fuentes primarias de la época, principalmente publicaciones oficiales y prensa de la época; y con el análisis de fuentes secundarias, obras e investigaciones más recientes que nos dan una aproximación a los hechos y a las personas que estudiaremos a lo largo de este trabajo.

³ Periódico El País, 7 de octubre de 2019. La Lección de la República que copiaron los museos del mundo. Peio. H. Riaño

⁴ Gracia, F; Munilla G. (2011) *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil*. Barcelona. La Magrana

⁵ Joaquim Folch i Torres, Jefe de la Sección de Museos de la Generalitat Catalana, a pesar de haber informado al gobierno de Burgos de la situación del patrimonio catalán, fue condenado a 12 años de prisión. (Saavedra 2016, 360)

⁶ Pere Coromines i Montanya, Comisario General de Museos de la Generalitat de Catalunya. Al finalizar la guerra se exilió a Buenos Aires, donde falleció el 30 de noviembre de 1939.

Para acercarnos a las fuentes documentales debemos diferenciar las fuentes primarias de las secundarias, dentro de las primeras debemos señalar:

- La normativa previa relacionada con la protección del patrimonio, antes de la aprobación de la Constitución de la República, para realizar el estudio de la misma realizaremos una búsqueda en diferentes bases de datos como la de la Cruz Roja o la Unesco.
- Las publicaciones oficiales de la República, que hasta el año 1936 se recogían bajo el nombre de “Gaceta oficial de Madrid”; y luego durante el conflicto fue cambiando de nombre, el “Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España”, “la Gaceta de la República”; publicaciones que consultaremos en la base de datos de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado que podemos encontrar online.
- La prensa de la época, tanto nacional como internacional. Para la prensa nacional explotaremos en primer lugar los datos de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, en la que encontramos diarios de Madrid que recogen el ámbito de estudio. Y, teniendo en cuenta que el traslado del patrimonio se realizó a la ciudad de Valencia que fue también sede del Gobierno de la República, debemos revisar los datos que nos puede facilitar la Hemeroteca Municipal de Valencia en la que, analizando la prensa de época, tendremos una visión local de la visión de la recepción del patrimonio en Valencia.
- Estudiaremos también en este apartado la prensa internacional, teniendo en cuenta para ello que Valencia fue uno de los lugares de paso de las obras hacia Ginebra. Realizaremos un estudio de algunos ejemplos de prensa francesa; para ello consultaremos en la base de datos de la Biblioteca Nacional Francesa “Gallica”, en la que podemos encontrar digitalizados diarios franceses de la época.
- Haremos referencia, dentro las fuentes primarias, a publicaciones especializadas de la época, como las publicaciones de la Oficina Internacional de Museos o de la Revista Mouseion, en la que podemos encontrar artículos de Josep Renau, y que está digitalizada principalmente en las bases de datos de la Biblioteca Nacional Francesa

Una vez estudiadas las fuentes documentales primarias, debemos estudiar también las fuentes secundarias:

- Para ello debemos destacar en primer lugar el hecho de que Valencia fuera el destino de las obras y el lugar donde se instaló el gobierno de la República, lo que implica que se hayan realizado estudios y publicaciones recordando la efeméride, por lo que, además de una búsqueda bibliográfica en diferentes bibliotecas de Valencia, estudiaremos especialmente los fondos de la Universitat de València que, como consecuencia de la realización de diversas exposiciones⁷ conmemorativas, publicó catálogos con información relacionada con el tema de estudio.
- En segundo lugar, debemos destacar la labor realizada por el Museo del Prado que, recordando la efeméride del exilio de sus fondos, ha organizado diferentes congresos⁸; la búsqueda y el análisis de información dentro de las actas de los mismos nos ayudarán a estructurar el contenido del trabajo.
- Debemos analizar los últimos avances y estudios relacionados con la protección del patrimonio durante la guerra civil. Para ello utilizaremos bases de datos como

⁷ De estas exposiciones podemos señalar la realizada entre enero y marzo de 2008, “En defensa de la Cultura. Valencia, capital de la República (1936-1937)”, o las más recientes de 2017 “Tot està per Fer. València Capital de la República (1936-1937)”, y la de 2019 Art i Propaganda “Cartells de la Universitat de València”.

⁸ Pudiendo destacar el congreso realizado en el año 2003 con el nombre de “Arte Protegido”, y el congreso realizado en 2019 con el nombre de “Museo, Guerra y Posguerra. Protección del patrimonio en los conflictos Bélicos”.

TESEO que nos permitirán acceder a las tesis doctorales, relacionadas con el tema de estudio; así mismo utilizaremos diferentes bases de datos que nos facilitan diferentes Universidades, como la Universitat Oberta de Catalunya, o también el buscador de la Universidad de la Rioja “Dialnet”, que nos permite acceder a una gran recopilación de artículos y actualizaciones del tema de nuestro estudio.

Todo este análisis documental no podríamos realizarlo sin acompañar el estudio con material audiovisual, estudiando las imágenes que atestiguan diferentes episodios vinculados a la gestión del patrimonio que principalmente serían:

- Las imágenes de los traslados de las obras Valencia.
- Las imágenes de protección de las obras en Valencia, su almacenamiento y exposición.
- Las imágenes de la visita de expertos internacionales a efectos de comprobar la conservación de las obras evacuadas
- Las imágenes de la exposición en Ginebra y el retorno de las obras a Madrid.

El análisis de las imágenes está en gran parte relacionado con el estudio de las fuentes secundarias y primarias, ya que mayoritariamente las imágenes se encuentran incluidas dentro de las mismas. Complementariamente al estudio de las imágenes dentro de las fuentes, utilizaremos también las siguientes webs:

- La página web del Portal de Archivos Españoles.
- La página de la Dirección General de Bellas Artes, organismo implicado en la protección del patrimonio durante la guerra civil, en la que también podemos encontrar fotografías de la época analizada.
- La página web de la Fototeca del Patrimonio Histórico del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, dónde también podemos encontrar diversas fotografías que nos ayudarán en nuestro análisis.
- El catálogo digital del Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, que tal y como recoge en su página web, recoge un fondo importante sobre la protección del patrimonio artístico durante la guerra civil.

Un último documento gráfico que analizaremos serán diferentes imágenes grabadas de las diferentes fases del traslado de patrimonio y su devolución, lo que nos permitirá ver imágenes en las que vemos las condiciones en las que se realizó y se gestionó el traslado y el retorno de las obras a Madrid.

Y finalmente tenemos el estudio de diferentes imágenes, incluidas en documentales de la época o actuales, e incluso en algunos casos con algunas escenas recreadas. Estos documentales están vinculados o bien a exposiciones o a congresos, cuyos videos encontramos disponibles en la información de los mismos.

Una vez explicada la metodología e identificado el material disponible para estudio y donde podemos encontrarlo, debemos establecer que método vamos a utilizar para analizar dicho material. A lo largo del trabajo veremos una implicación constante de diferentes hombres y mujeres en la protección del patrimonio, para ello es necesario analizar la documentación desde una perspectiva cualitativa que nos permitirá acercarnos al pensamiento de las personas, y a los motivos de dicha implicación, un compromiso que se mantuvo constante, aunque al final de todo el proceso, debiendo de destacar entre los que se mantuvieron fieles a la República: Timoteo Pérez Rubio, José María Giner y Elena Gómez de la Serna” (Colorado 2008, 294), con dicha aproximación cualitativa intentaremos entender la complejidad de las decisiones tomadas durante el conflicto, en algún caso desde una visión crítica a las mismas, que nos permitirá acercarnos a la pregunta de investigación planteada.

No obstante, consideramos que, una investigación no puede limitarse a una aproximación cualitativa, inevitablemente a lo largo de todo el trabajo haremos referencia al número de obras transportadas, número de camiones que transportaban, incluso el peso de las obras a su llegada a Ginebra, con lo que completaremos la perspectiva cualitativa, con una cuantitativa que nos acercarán a los diferentes datos necesarios para contextualizar todo el proceso de protección del patrimonio.

5. Marco Teórico

El inicio del conflicto de la Guerra Civil Española, implicó el comienzo de una etapa de peligro para el patrimonio histórico-arqueológico español. Por parte del bando republicano, se produjeron ataques al patrimonio de la iglesia y, al de la clase alta, y por parte de los sublevados, se iniciaron bombardeos indiscriminados, sin distinguir, los lugares considerados patrimonio o que albergaban obras de arte como, por ejemplo, el Museo del Prado. Este hecho provocó que el gobierno de la República, para garantizar la protección del patrimonio tanto de posibles bombardeos, como de posibles revueltas, realizara una gestión reconocida internacionalmente, e ignorada por el gobierno sublevado una vez consiguió la victoria. El estudio de todo este proceso ha generado una investigación y un marco teórico, que vamos a dividir en dos apartados:

- Un primer apartado sobre las normativas y regulaciones relacionadas con la protección del patrimonio, tanto las vigentes en el momento del inicio conflicto, como la normativa surgida con posterioridad al conflicto, en la que veremos la influencia de la Guerra Civil Española en la posterior regulación normativa surgida a través de la UNESCO, relacionada con la protección del patrimonio.
- Un segundo apartado vinculado más directamente con los últimos estudios relacionados con la gestión de la protección del patrimonio por parte de la República, a partir del inicio del conflicto.

5.1. Normativa internacional relacionada con la protección del patrimonio

Dentro de este primer apartado del marco teórico vamos a estudiar la normativa internacional relacionada con la protección del patrimonio. En este estudio diferenciaremos la normativa vigente en el inicio del conflicto, y la influencia de la labor de protección del patrimonio realizada por la República en las normativas internacionales surgidas con posterioridad.

Es decir, para tener una visión global de este punto, vamos a realizar una subdivisión en apartados:

- El primero, en el que estudiaremos la normativa existente en el momento del inicio de Guerra Civil Española.
- El segundo, en el que estudiaremos la normativa vigente en la actualidad, una normativa vinculada a la UNESCO, que ha sido noticia por diversos conflictos surgidos a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, y que ha influido en la visión que gran parte de la población tiene, principalmente a nivel internacional, sobre la protección del patrimonio en conflicto.

5.1.1. Normativa vigente de protección del patrimonio en caso de conflicto en 1936.

Para estudiar el marco teórico en el que se desarrolló la labor de protección de la República es necesario conocer que normativa había vigente en el momento del inicio del conflicto y la opinión de algunos autores sobre ella.

Para encontrar un primer marco regulador debemos remontarnos a finales del siglo XIX con la realización en París en 1889 del “Congrès international pour la protection des Oeuvres d’Art et des Monuments”, un congreso en el que participaron más de veinte

países, que en su preámbulo establece la intención de establecer una comisión internacional que proteja al patrimonio durante las guerras, estableciéndose la creación de un comité de la Cruz Roja de Monumentos con sede en Ginebra. Aunque no llegó a ponerse en marcha dicho comité, la actuación del “Comité Internacional para la Salvaguarda de los Tesoros Artísticos Españoles”, fue bajo esta premisa, tal y como vemos en la intervención del representante de Bolivia Costa Durell, en la reunión del Comité Político de Ginebra en 1936 en la que instó a la creación “de un Comité neutral técnico que salve los monumentos española de la violencia de la Guerra Civil, al igual que la Cruz Roja ejercita su misión salvando las vidas españolas que puede” (Argerich y Ara (ed) 2009, 65)

Posteriormente tuvo lugar la Convención de la Haya en 1899, con el nombre “Relativa a las leyes y usos de la guerra terrestre”, en el que se habla también de la protección del patrimonio, dónde podemos leer en su artículo 27:

“En los sitios y bombardeos deberán tomarse todas las medidas necesarias para librar, en cuanto sea posible, los edificios consagrados al culto, a las artes, a las ciencias y a la beneficencia, los hospitales y los centros de reunión de enfermos y heridos, siempre que no se utilicen dichos edificios con un fin militar”.⁹

Y en su artículo 56 podemos encontrar:

“Los bienes comunales, los de los establecimientos consagrados al culto, a la caridad y a la instrucción, a las artes y a las ciencias, aun perteneciendo al Estado, serán tratados como la propiedad privada.

Toda apropiación, destrucción o daño intencional de dichos establecimientos, de monumentos históricos, obras de arte y de ciencia están prohibidas y deben ser perseguidas”¹⁰

Artículos que se repiten, con la misma numeración y, con una redacción muy similar en el Reglamento de una nueva Convención en la Haya realizada en a1907¹¹ con el nombre “Reglamento relativo a las leyes y costumbres de la guerra terrestre”. Como podemos ver, en los años anteriores a la primera guerra mundial ya existían acuerdos para la protección del patrimonio, y la protección de los bombardeos de los “edificios consagrados a las artes”, acuerdos que como veremos durante el conflicto de la Guerra Civil no fueron respetados por el bando sublevado, aunque España fuera uno de los países firmantes, ya que se bombardearon entre otros el palacio de Liria del Duque de Alba en Madrid, Museo Arqueológico de Madrid o el mismo Museo del Prado.

Por lo que se refiere a los estudios sobre la importancia de estas convenciones, debemos señalar que la mayoría de los mismos son desde el punto de vista del derecho, ya que como hemos visto, el tema principal de dichas convenciones es la actuación del ejército de tierra en conflicto. Entre estos autores debemos citar a Carlos R. Fernández Liesa¹², que desde un punto de vista jurídico en su artículo publicado en el año 2009 “La Guerra Civil Española y el Derecho Internacional”, hace referencia en varias ocasiones a los convenios de la Haya, y también a la importancia de la labor de protección del patrimonio por parte de la República, y su influencia en el desarrollo de la normativa internacional posterior.

Otro estudio que debemos destacar es el de Pierre Leveau¹³ “Le souvenir de la Grande Guerre dans les réseaux de conservation de l’Entre-Deux-Guerres. Une préhistoire du

⁹ Ver nota 10

¹⁰ Artículo 27 y 56 Convención de la Haya de 1899.

¹¹ Artículo 27 y 56 <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/treaty-1907-regulations-laws-customs-war-on-land-5tdm39.htm>

¹² Catedrático de derecho internacional Público de la Universidad Carlos III, autor de diferentes artículos y libros que relaciona los conflictos con el derecho internacional vigente, haciendo referencias a la protección del patrimonio. <http://uc3m.academia.edu/CarlosRFernándezLiesa/CurriculumVitae>

¹³ Profesor del departamento de Filosofía de la Université Aix Marseille, autor de varios artículos sobre la protección del patrimonio. https://www.researchgate.net/profile/Pierre_Leveau2

Bouclier bleu”, en el que se realiza la siguiente pregunta “Quelles leçons les réseaux de conservation du patrimoine qui ont émergé dans l’Entre-Deux-Guerres sous l’égide de la Société des Nations (SDN) ont-ils tirées de la Grande-Guerre ?, Para responder nos introduce en el proyecto para la creación de Cruz Roja de Patrimonio, debatido en el congreso de 1889, continuando con los proyectos de conservación entre las dos guerras, el pacto Roerich firmado en 1935, y finalizando con la protección del patrimonio durante la Guerra Civil Española.

También dentro de este apartado debemos destacar la realización en Atenas en octubre de 1931, unos meses antes de la publicación de la Constitución de la República Española, de una conferencia internacional de expertos en la protección del patrimonio, entre los que se encontraban representación española¹⁴.

Al ser un encuentro principalmente de arquitectos, las publicaciones que podemos encontrar relativas al estudio de esta conferencia se encuentran principalmente relacionadas con este tema. No obstante, encontramos algún autor que ha estudiado la importancia de esta conferencia y su influencia en la gestión del patrimonio durante los conflictos armados que se sucedieron a partir de 1936. Uno de estos autores es Julián Esteban Chapapría¹⁵, quien dentro del seminario “La Doctrina de la restauración a través de las cartas internacionales” organizado por la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2005, en su ponencia titulada “La Carta de Atenas (1931) El primer logro de cooperación internacional en la conservación del Patrimonio”, nos presenta el congreso de Atenas como una iniciativa europeísta, organizada por el Consejo Internacional de Museos, dependiente de la Sociedad de Naciones, esta visión europeísta la podemos ver en el primer apartado de la “Carta de Atenas”, en la que podemos leer:

“(…), la Conferencia propone que los estados se presten recíprocamente una colaboración cada vez más amplia y concreta para favorecer la conservación de los monumentos de arte y de historia.

Se considera que es altamente deseable que las instituciones y los grupos calificados, sin interferir en lo más mínimo en el derecho público internacional, pueda manifestar su interés por la salvaguardia de las obras en las cuales la civilización ha encontrado su mayor expresión y que se encuentra amenazados.

(…)

Competerá a la Comisión Internacional de la Cooperación Intelectual, a solicitud de la Oficina Internacional de los de sus órganos locales, pronunciarse sobre las medidas que sea oportuno adoptar y el procedimiento que se debe seguir en cada caso particular.”¹⁶

Vemos en el texto extraído que se habla de una cooperación entre países, y de la implicación de la Sociedad de Naciones, un hecho que nos llevará a preguntarnos sobre los motivos por los que en el caso de la Guerra Civil Española no se produjo esa colaboración en la protección, siendo llevada a cabo por un Comité Internacional creado a nivel privado, sin el apoyo expreso de ningún país, y también el hecho de que la custodia de las obras trasladadas fueran confiadas al secretario de la Sociedad de Naciones, en lugar de a la Sociedad como entidad.

En este momento es donde debemos situar la publicación de la Constitución de la República Española en 1931 que define en su artículo 45 el concepto del “tesoro cultural de la Nación” y la Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933.

La importancia de estas leyes la encontramos analizada en algunos artículos que nos ayudan a comprender desde un punto de vista actual la importancia de estas leyes, entre los que podemos destacar:

¹⁴ La representación española estuvo compuesta por Emilio Moya Lledós, Modesto López Otero, Leopoldo Torres Balbás, Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado (Esteban 2005,22)

¹⁵ Arquitecto y profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, autor del libro “La conservación del Patrimonio durante la IIª República (1931-1939), Barcelona 2007. Fundación Caja de Arquitectos.

¹⁶ Artículo 1. Carta de Atenas de 1931.

- El artículo publicado en el año 2018 por Lara Nebreda Martín¹⁷, en la “Revista General de Información y Documentación”, con el Título “La Protección del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República. Análisis de Documentación Legal”, artículo en el que la autora nos detalla la legislación vigente relacionada con la protección del patrimonio durante la República hasta el inicio de la Guerra Civil, legislación que como veremos será la base de la actuación de la República durante la guerra civil, para la protección del patrimonio histórico-artístico.
- El artículo publicado en el año 2018 por Maite Ibáñez Giménez¹⁸ en la revista “Quaderns de la Mediterrània”, con el título “Patrimonio y Guerra” en el que nos da una visión general sobre la protección del patrimonio durante la Guerra Civil Española, desde el inicio del traslado, pasando por el refuerzo de las zonas de depósito, y su influencia en la legislación internacional posterior.

Como veremos en el análisis del marco teórico actual, no podemos finalizar este apartado sin nombrar José Álvarez Lopera, que a lo largo de su tesis “La política de Bellas Artes del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil”, podemos encontrar una valoración de la normativa vigente para protección del patrimonio, durante la guerra civil española.

5.1.2. La influencia de la labor de la República en relación con la protección del patrimonio en la normativa internacional vigente.

En este apartado del marco teórico vamos a estudiar la influencia de la labor de la República en la normativa internacional vigente sobre protección del patrimonio. Esto se ve reflejado en la Convención de la Haya de 1954 para la “Protección de Bienes Culturales en caso de Conflicto”, que fue la base del segundo protocolo de la Haya, firmado en 1999 para la “Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado”, ambas convenciones firmadas bajo el amparo de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) que fue fundado en 1945.

La primera pregunta que nos puede surgir es como pudo influir la Guerra Civil Española, finalizada en 1939, en una Convención firmada 15 años después y, si efectivamente “la Guerra Civil Española fue muy importante en el desarrollo del régimen internacional de protección de bienes culturales en caso de conflicto armado” (Fernández 2009, 92).

Para responder a esta pregunta debemos señalar la importancia que tendrá a lo largo de todo el trabajo la revista *Museion*. Revista creada en 1927 por la Oficina Internacional de Museos, en la que encontramos información relacionada con el patrimonio y su protección, tanto en los años del conflicto, como en años posteriores.

Este es el caso del número III-IV de 1939, vol 47-48 en el que encontramos publicado un manual para “La Protection des Monuments et Oeuvres d’Art en Temps de Guerre”, aprobado por la Sociedad de Naciones en 1938, donde en su introducción podemos leer “Ainsi, la partie technique du présent ouvrage s’ouvre par le principe de l’évacuation totale, considérée comme la mesure “idéale” de protection des objets”, es decir define la “evacuación total”, como la medida ideal de protección del patrimonio en caso de conflicto, al igual que se hizo por parte de la República, aunque esto supusiera la interrupción de la actividad museística, una idea que vemos que se justifica y se repite en el articulado del manual.

¹⁷ Investigadora de la Universidad Complutense de Madrid, con varios artículos relacionados con el patrimonio durante los conflictos. <https://ucm.academia.edu/LaraNebredaMartín>

¹⁸ Gestora cultural de la Universitat de València, con diversas publicaciones relacionadas con el patrimonio. [http://www.valencia.es/ayuntamiento/ayuntamiento.nsf/0/817828E8714CF648C12584970037D138/\\$FILE/CV%20Maite%20Ibáñez%20cast_trad-1.pdf?OpenElement&lang=1](http://www.valencia.es/ayuntamiento/ayuntamiento.nsf/0/817828E8714CF648C12584970037D138/$FILE/CV%20Maite%20Ibáñez%20cast_trad-1.pdf?OpenElement&lang=1)

Otro punto del que nos habla el manual hace referencia al transporte de las obras, que irá condicionado por los acontecimientos bélicos y la importancia del embalaje de las mismas para su protección, que debe de permitir que puedan someterse a inspecciones periódicas, (debemos recordar la visita a las obras evacuadas en 1937 de Sir Frederic G. Kenyon¹⁹, junto a Sir J. G. Mann²⁰ que solicitaron ver la Obra de las Meninas²¹), y deberán ser embaladas con unos requisitos mínimos de seguridad, explicación que viene ilustrada, como ejemplo, con imágenes del embalaje de las obras de arte del Museo del Prado.²² También podemos ver reflejada la influencia de la labor de la República en este manual en la explicación de los requisitos mínimos que deben cumplir los lugares de refugio de las obras, en el que nombra como ejemplo el plano del depósito de las obras en las Torres de Serranos²³

Como hemos visto la influencia de los acontecimientos acaecidos durante la Guerra Civil Española fueron determinantes en la configuración del Manual que acabamos de referenciar, que aunque no fue firmado por el estallido de la segunda guerra mundial en septiembre de 1939, fue el texto del que se partió para la elaboración del Convenio de la Haya de 1954, que también recoge en su articulado la posibilidad de trasladar las obras de arte a refugios (artículo 6) o de un territorio a otro (Artículo 12.1). Es decir, tal y como nos indica el investigador y Jefe del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC Miguel Cabañas “La decisión española entró en los manuales de museística de todo el mundo. Entendieron que en caso de guerra era mejor evacuar. Hasta entonces la recomendación era bajar las obras a los sótanos”²⁴, podemos concluir este apartado afirmando que la experiencia de la protección del patrimonio durante la Guerra Civil Española, fue una de las bases sobre las que se fundamentó, e hizo avanzar la legislación internacional en la protección del patrimonio.

5.2. Marco Teórico Actual

La victoria del bando sublevado, la derrota del gobierno de la República y el abandono en mayo de 1939 de la Sociedad de Naciones, hizo que la labor de protección y evacuación del patrimonio realizada por la República cayera en el olvido, apropiándose el gobierno de Burgos la gestión de la salvación del patrimonio, como podemos ver en la noticia del periódico ABC del 27 de abril de 1939 titulada “EL SOBERBIO PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA PATRIA ES RECOBRADO EN GINEBRA MERCED A LA FINA SAGACIDAD DEL CAUDILLO”:

“El jefe del Estado, aún en los momentos más críticos de la guerra pasada, tuvo prendida su atención de lo que pudiera pasar con el patrimonio artístico de la Patria. Empezó una acción sagaz y habilísima para salvarlo con la ayuda de colaboradores expertísimos”²⁵

Reflejo de este olvido es el hecho de que hasta el año 2003 no existiera una placa conmemorativa de la labor realizada para la protección del patrimonio por parte de la República²⁶, en el Museo del Prado.

Esta apropiación de la gestión, hizo que, durante los años del gobierno de Franco, las únicas publicaciones que hablaban sobre el trabajo realizado por la República, fuera de

¹⁹ Director del Museo Británico 1909-1930. Autor de “Art treasures of Spain” de 1937 <http://datos.bne.es/persona/XX885274.html>

²⁰ Director de la Colección de Arte Wallace 1936 <https://collections.royalarmouries.org/archive/rac-archive-83677.html>

²¹ Visita de Sir Frederic G. Kenyon, a la derecha, junto a Sir J. G. Mann y varios responsables de la Junta Central del Tesoro Artístico al Colegio del Patriarca en 1937. Anexo fotográfico. Foto 1

²² Mouseion : revue internationale de muséographie. Office International des musées XIII Année. Vol 47-48. Números III-IV. 1939. Pág 33. Anexo fotográfico. Foto 2

²³ Mouseion : revue internationale de muséographie. Office International des musées XIII Année. Vol 47-48. Números III-IV. 1939. Pág 92. Anexo Fotográfico. Foto 3

²⁴ La Lección de la República que copiaron los museos del Mundo. El País 7 de octubre de 2019

²⁵ Periódico ABC, 27 de abril de 1939, página 7. “EL SOBERBIO PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA PATRIA ES RECOBRADO EN GINEBRA MERCED A LA FINA SAGACIDAD DEL CAUDILLO”. J. Losada de la Torre

²⁶ Placa conmemorativa Museo del Prado. El País 14 de noviembre de 2018. El Museo del Prado recupera la memoria de la Guerra Civil. Peio H. Riaño Anexo fotográfico. Foto 4

personas exiliadas. Entre ellas debemos mencionar a María Teresa León Goyri, responsable por orden del subsecretario de Instrucción Pública, del 3 de diciembre de 1936 (Argerich y Ara (ed), 2009, 37) de la evacuación de los cuadros del Prado, de la que podemos destacar las siguientes publicaciones: “La historia tiene la palabra (Noticias sobre el salvamento del Tesoro Artístico)” publicada en Buenos Aires en 1944, “Juego Limpio”, publicada en 1959 y en 1970 “Memoria de la melancolía”, obras en las que nos habla de la protección del patrimonio durante el conflicto de la Guerra Civil Española y de la labor de la Junta de Defensa de Protección del Tesoro Artístico, bajo el mandato de la Segunda República Española, (Peyraga, 2008, 121).

Otro autor que debemos destacar, es José Lino Vaamonde, exiliado en Venezuela, vocal de la Junta Central, arquitecto conservador del Prado, autor tanto de los proyectos de mejora de los depósitos de las obras evacuadas en Valencia, como de los planos que reflejan los lugares de impacto de los bombardeos²⁷ en el Museo del Prado, que en 1973 publicó su obra “Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra”, que supuso una gran aportación al estudio de la gestión de la República para la salvaguarda del Patrimonio (Colorado en Álvarez, 2019, 8).

Dentro de este apartado cabe destacar la relevancia de la publicación “Arte en Peligro”, editada por el Ayuntamiento de Valencia en 1980, obra de Josep Renau en la que nos recuerda todo el trabajo realizado por la República en la protección de las obras de arte, ya que tal y como nos indica en sus notas a la obra la “amnesia colectiva es el mejor caldo de cultivo de la reincidencia”.

Las obras enumeradas en este apartado hasta ahora, son obras en primera persona, que nos sirven de introducción al marco teórico en el que vamos a basar el desarrollo de este trabajo, pero este testimonio debemos completarlo con las últimas investigaciones realizadas, que nos permiten analizar la gestión de la protección del patrimonio desde una visión actual.

Lo primero que debemos señalar es que las investigaciones, al ser una acción realizada por el gobierno de la República, no pudieron iniciarse hasta la restauración del sistema democrático en 1975. La primera investigación realizada ya en etapa democrática, con datos que podemos considerar vigentes es la tesis doctoral de José Álvarez Lopera²⁸, defendida en 1980 con el nombre “La política de Bellas Artes del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil”, origen del libro “La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española”, la importancia de este libro hace que se hayan realizado dos publicaciones del mismo, la primera en 1982, y una última reedición en el año 2019, lo que nos hace ver tanto la calidad de la primera publicación, como la actualidad del tema tratado. A lo largo de este libro, el autor realiza una investigación a lo largo de todo el conflicto, desde 1936, hasta marzo de 1939, en el que nos habla de los diferentes aspectos que afectaron al patrimonio durante la guerra civil, entre los que podemos señalar:

- La destrucción del patrimonio eclesiástico y las medidas de protección que se llevaron a cabo.
- La labor de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.
- La labor de Propaganda en defensa del patrimonio.
- La intervención extranjera.
- La evacuación de las obras.
- Los bombardeos sobre Madrid.

²⁷ Plano con impacto de las bombas en el Museo del Prado. Autor José Lino Vaamonde Anexo Fotográfico. Foto 5

²⁸ Jefe de Conservación de Pintura española, del Museo del Prado, hasta su fallecimiento en 2008. Podemos encontrar en el artículo publicado por Antonio Calvo Castellón “En memoria de José Álvarez Lopera, historiador del Arte. Semblanza humana y académica” Cuad. Art. Gr., 39, 2008, 303-307.

- La protección del patrimonio Histórico-Artístico en diferentes comunidades del estado español.

Cómo podemos ver encontramos en esta publicación una visión general de todos los aspectos que afectaron al patrimonio durante la Guerra Civil Española, lo que nos servirá de base del marco teórico durante todo este trabajo.

Hemos visto que la tesis doctoral de José Álvarez Lopera sirvió de punto de partida para la investigación, a la que han sucedido otras tesis doctorales que han contribuido en diferentes aspectos al avance de la investigación relacionada con la protección del patrimonio durante la guerra civil, entre ellas destacamos, por orden cronológico las siguientes:

- La primera tesis doctoral que debemos señalar es la defendida en 1996, 16 años después de la defensa de la tesis por José Álvarez Lopera, en la Universidad Politécnica de Madrid por Rosa Bustamante Montoro con el título “La conservación del patrimonio cultural inmueble durante conflictos armados: la guerra civil española (1936-1939)”, que nos da una visión sobre la actuación de los organismos creados por la República durante la Guerra Civil Española y de la labor de reparación por parte del Gobierno de los daños causados principalmente al patrimonio eclesiástico.
- La tesis defendida por Rebeca Saavedra Arias en la Universidad de Cantabria en el año 2013 con el título “El patrimonio artístico durante la guerra civil (1936-1939): política e ideología en las “dos Españas”, y la publicación en el año 2016, por la misma autora, del libro vinculado a esta tesis “Destruir y proteger: El Patrimonio Histórico-Artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)” tesis y libro que nos da una visión actualizada de las diferentes gestiones, decretos, organismos creados y tomas de decisiones para la protección del patrimonio por parte de la República
- También podemos señalar, la tesis defendida por Julen Lezamiz en el año 2016 en la Universidad del País Vasco, con el título “El patrimonio bancario y artístico cultural vasco durante la guerra civil española, incautaciones, evacuaciones, embargos y pleitos”, en la que hace una referencia específica al patrimonio artístico cultural vasco remitido a diferentes países europeos, lo que nos ayudará a construir la argumentación de la gestión de la protección del patrimonio realizada por la República en el extranjero.

También debemos destacar otras tesis doctorales que nos hablan de la protección del patrimonio durante la República, como la de José Peinado Cucarella defendida en la Universitat de València en el 2016 con el título “El patrimonio artístico durante la guerra civil (1936-1939): política e ideología en las “dos Españas”, o la defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2017 por Ana García Hernanz, con el título “La Casa de Velázquez de Madrid (1916-1959), que nos aportan información sobre cuestiones más específicas de la protección del patrimonio.

Dentro de este apartado también debemos señalar bibliografía específica, sobre la protección del patrimonio en Cataluña y en el País Vasco, cuyos gobiernos tenían competencias propias para la gestión de su patrimonio histórico-artístico²⁹. El estudio de los mismos nos ayudará a tener una visión global sobre los diferentes procesos de protección llevados a cabo durante los años de la República

En el caso de Cataluña podemos destacar los siguientes libros:

²⁹ Estatuto de autonomía de Cataluña, aprobado el 15 de septiembre de 1932. Estatuto de Autonomía Vasco, aprobado el 1 de octubre de 1936

- El libro publicado en 2015 por Joaquim Nadal³⁰, con Gemma Domènech³¹ “Patrimoni i Guerra, Girona. 1936-1940”, en el que nos hablan de los episodios de destrucción y protección del patrimonio en Girona durante la Guerra Civil Española.
- El libro publicado en 2011, por Francisco Gracia³² y Glòria Munilla ³³ “Salvem l’art! La protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil”, que nos habla de la protección por parte de la Generalitat Catalana, de su patrimonio durante la guerra civil, al ser considerado una parte propia de su identidad.

En el caso del País Vasco, podemos destacar las siguientes aportaciones:

- La ponencia presentada en el congreso en Madrid, en 2010 “Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra” por Francisco Javier Muñoz³⁴, “Guerra, arte y exilio en el País Vasco”, en el que nos habla del traslado de las obras para su protección a dos museos de Bilbao y del resto de obras a Paris, durante la Guerra Civil.
- Además de la tesis de Julen Lezamiz, también demos destacar su artículo “Patrimonio incautado por el Gobierno Vasco durante la Guerra Civil, publicado junto a José Manuel Azcona en el 2018, en el que estudia las incautaciones de patrimonio por el gobierno del País Vasco, y los posteriores traslados al extranjero del mismo.

Otro aspecto a destacar dentro del marco teórico actual, es el hecho de que en el 2016 se conmemorara los 80 años de la evacuación de las obras museo del Prado o en el 2019 la conmemoración de su retorno, ha hecho que, tanto en Madrid como en Valencia, se hayan realizado congresos o exposiciones relativas a la protección del patrimonio, el estudio de los catálogos de las exposiciones, o de las actas de los congresos nos aportarán también información importante para el marco teórico que estamos analizando.

Por lo que se refiere a los congresos o exposiciones desarrollados en el Museo del Prado debemos destacar los siguientes:

- El realizado en el año 2003 “Arte Protegido, Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil”, en la que se expusieron objetos y fotografías relacionados con la protección del patrimonio durante el conflicto de la Guerra Civil Española, el catálogo publicado de esta exposición titulado “Arte Protegido. Memoria de la Junta del tesoro artístico durante la Guerra Civil”³⁵, nos ofrece fotos y datos de la labor de la Junta del Tesoro Artístico. Este catálogo nos hace un recorrido que podemos situar en los inicios de la evacuación de las obras de los museos de Madrid y los bombardeos sobre el Museo del Prado, el camino de las mismas pasando por Valencia y Cataluña, y llegando finalmente a Ginebra, y el posterior regreso de las obras evacuadas a España.
- El realizado en el 2010 con el nombre “Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra”, en el que se conmemoró el 70 aniversario de la salvación del patrimonio durante la guerra civil.

³⁰ Catedrático de Historia contemporánea de la Universidad de Girona, autor de varios libros sobre la historia de Cataluña y más concretamente de Girona.

³¹ Directora General de la Memòria democràtica de la Generalitat de Catalunya, investigadora del Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, uno de los ejes de su investigación es la “La protección del patrimonio durante la Guerra Civil”

³² Catedrático de Prehistoria de la Universitat de Barcelona, gran parte de su investigación se encuentra reflejada en libros y artículos sobre la protección del patrimonio en Cataluña durante la guerra civil, especialmente el patrimonio religioso.

³³ Profesora Agregada de los Estudios de Artes y Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), directora del Máster del Mediterráneo antiguo de la UOC, y responsable una de las líneas de investigación “El Patrimonio en Conflicto”. Autora de diversos artículos y libros sobre la protección del patrimonio en Cataluña, durante la Guerra Civil.

³⁴ Profesor del Departamento de Historia de la Música de la Universidad del País Vasco, autor de diversas obras relacionadas con los efectos de la guerra en el País Vasco.

³⁵ Nombre que coincide con el documental del 2002 Arte Protegido. Memoria de la Junta del tesoro artístico durante la Guerra Civil. https://www.youtube.com/watch?v=IO_U-0m49r8

- El realizado en 2017 con el nombre “Patrimonio Cultural, Guerra Civil y postguerra”, en el que se avanzó en las investigaciones sobre la protección del patrimonio en la guerra civil y en la postguerra
- El realizado en octubre del 2019 con el nombre “Museo, guerra y posguerra. Protección del patrimonio en los conflictos bélicos”, en el que a través de sus ponencias nos ofrece los últimos datos de las investigaciones relacionadas con la protección del patrimonio durante el conflicto de la Guerra Civil Española, y nos permite constatar la influencia de dicha labor en la protección del patrimonio en otros museos internacionales.

Por lo que se refiere a las exposiciones realizadas en Valencia, debemos destacar las realizadas por la Universitat de València, entre las que podemos destacar las siguientes:

- La exposición realizada en el año 2001, con el nombre “Art i Propaganda: cartells de la Universitat de València”, cuyo catálogo nos habla de la importancia de los carteles como herramienta de propaganda durante la República, y nos hace una referencia específica a la obra de Josep Renau.
- Otra exposición a destacar sería la organizada en el 2008 con el nombre “En defensa de la cultura, Valencia, capital de la República, 1936-1937”, en cuyo catálogo encontramos información que nos ayudará a analizar la gestión del patrimonio realizada por la República desde Valencia durante el conflicto.
- También debemos destacar la exposición organizada en el año 2016, titulada “Tot està per fer. València, capital de la República (1936-1937)”, en cuyo catálogo encontramos un apartado dedicado al arte y cultura visual en Valencia durante la República, con referencia a los lugares de depósito y exposición de las obras provenientes de Madrid para su protección en Valencia.

Finalizamos el apartado relativo a las exposiciones, con una exposición itinerante entre los diferentes lugares protagonistas del traslado de las obras, Madrid, Valencia, Barcelona y Figueras en el año 2010, con el título “Arte Salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención Internacional”, organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, en cuyo catálogo, encontramos contribuciones de varios investigadores, que nos dan una visión completa de la protección del patrimonio desde el inicio del conflicto, hasta el regreso de las obras desde Ginebra.

Otro punto para el análisis del marco teórico actual, es el material audiovisual disponible relacionado con el traslado y protección del patrimonio durante la Guerra Civil Española, del que podemos destacar:

- La película “La hora de los Valientes” de 1998 de Antonio Mercero³⁶, película que nos recrea toda la labor de protección de las obras del Museo del Prado, y la protección del Museo una vez evacuado, película que aprovechando la historia de protección de un autorretrato de Goya, nos da una visión realista de todos los acontecimientos vinculados a la protección del Museo del Prado, y una visión de cómo entendemos actualmente como se gestionó dicha protección.
- El documental del 2004 “Las Cajas Españolas”, dirigido por Alberto Porlan³⁷, que une imágenes reales con imágenes recreadas, consiguiendo dar una unidad argumental a toda la labor de protección del patrimonio, ayudándonos a entender visualmente los retos a los que se enfrentaron todos los hombres y mujeres implicados en dicha protección.

³⁶ Director de cine que dirigió varias películas abordando el tema del franquismo. <https://www.antonimercero.eus/es/vida-personal>

³⁷ Director de cine y escritor, que en el artículo del 2 de julio de 2016, de la revista asturiana de información y pensamiento, <https://www.atlanticaxii.com/alberto-porlan-los-cientificos-deberian-recitar-pindaro/>, nos expone los motivos por los que realizó el documental “Las Cajas Españolas”.

- También en el 2004 se publicó el documental “Salvemos el Prado”³⁸, dirigido por Alfonso Arteseros³⁹, que de la mano del catedrático de la Universidad Complutense de Madrid Arturo Colorado Castellary, y el testimonio de alguno de los protagonistas de la labor de protección del patrimonio, nos hace un recorrido al igual que el documental “Las Cajas Españolas”, con imágenes reales e imágenes recreadas del traslado de las obras del Museo del Prado para su protección durante el conflicto de la Guerra Civil Española.

Un último aspecto que debemos analizar son las publicaciones, que, sin estar vinculadas a una tesis doctoral previa, estudian el tema de la protección del patrimonio durante la Guerra Civil.

Las publicaciones y artículos que hemos reseñado a lo largo del trabajo nos dan una visión positiva sobre toda la gestión de protección del Patrimonio por parte de la República. No obstante, podemos encontrar en la actualidad, obras como la publicada por la editorial Arzalia en Madrid en el año 2018, “El Milagro del Prado”, por José Calvo Poyato⁴⁰, en la que se nos da una visión negativa sobre la gestión de la protección del patrimonio.

Frente a esta visión negativa tenemos el libro editado en el 2008 por Arturo Colorado Castellary “Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil”, obra en la que el autor, nos da una visión documentada, de todo el proceso de evacuación de las obras a Valencia, posterior traslado a Cataluña, y finalmente evacuación a Ginebra, para finalmente su regreso, ya bajo el gobierno de Burgos a Madrid.

Un autor importante para este marco teórico es Miguel Cabañas Bravo, jefe del Departamento de Historia y Patrimonio, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, gracia a su investigación, reflejada en diversas publicaciones⁴¹, podemos adentrarnos en la labor realizada desde la Dirección General de Bellas Artes, principalmente Ricardo Orueta y Josep Renau.

Finalizamos la exposición del marco teórico con una referencia específica a Arturo Colorado Castellary, Catedrático del Departamento de Teoría y Análisis de la Comunicación, de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid, que como nos cuenta en el prólogo de su libro (Colorado, 2008,16) tuvo acceso en el transcurso de una investigación sobre el pintor Josep María Sert en el Palacio de las Naciones Unidas de Ginebra en 1984, a archivos desclasificados en ese momento relativos a la gestión de la protección del patrimonio durante Guerra Civil Española por la República. El acceso a estos datos fomentó su labor de estudio relacionada con la gestión de la protección del patrimonio durante la Guerra Civil, que vemos reflejada en la publicación de diferentes libros y artículos⁴², y

³⁸ Documental que acompaña a la obra “Éxodo y Exilio del Arte”, del 2008, de Arturo Colorado Castellary.

³⁹ Periodista e historiador, que tal y como recoge el resumen de alguno de sus libros (<http://www.esferalibros.com/autor/alfonso-arteseros>), ha dirigido diversos documentales sobre la guerra civil española.

⁴⁰ Catedrático de Historia y doctor en Historia de la Universidad de Granada, autor de diversas obras de divulgación y columnista del periódico ABC <http://www.josecalvopoyato.com/Inicio/perfil-biografico/>

⁴¹ Autor entre otras de las siguientes publicaciones:

Coautor con María Bolaños del catálogo de la exposición “En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939” 2014

Josep Renau. Arte y propaganda en guerra. Madrid, 2007.

Coautor con Amelia López, Wilfredo Rincón. Arte en Tiempos de Guerra. Madrid 2009

⁴² Las principales obras que podemos encontrar en <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento34675.pdf> son:

“El Museo del Prado y la Guerra Civil”, Ed. del Museo del Prado, Madrid, 1991.

“Arte y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil”, Cátedra, Madrid, 2008.

Guionista del documental “Salvemos el Prado” Alfonso Arteseros 2004

Director de la exposición y de su catálogo “Arte Salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención Internacional”,

Director del Congreso Internacional “Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra” Museo del Prado enero 2010

Director del Congreso Internacional “Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Noviembre 2017

en su labor como comisario de exposiciones y, de director de congresos internacionales. La importancia de su investigación, hace que lo podamos considerar uno de los mayores expertos en la investigación de la gestión de la protección del patrimonio durante la República, una investigación cuyo principal objetivo es “Recordar y popularizar esta empresa, manteniendo viva su memoria, será el paso definitivo para saldar nuestra deuda con todos ellos” (Colorado, 2008, 23).

Así mismo debemos destacar que el trabajo realizado por Arturo Colorado no finaliza en el momento de la llegada de las obras a Ginebra, sino que también estudia la gestión de las obras que regresaron de Ginebra por parte del Gobierno de Franco y la búsqueda del resto de obras que habían sido ocultadas, o habían salido del país fuera del control del gobierno de la República, una investigación que podemos ver en diferentes artículos⁴³, además de en su libro publicado en Madrid en 2018 “Arte, Revancha y Propaganda”,

El marco teórico que hemos expuesto nos da una visión actual del estado de la investigación, toda esta información será la base del trabajo que estamos desarrollando, que nos servirá para aportar los datos que nos permitan cumplir los diferentes objetivos, y obtener, a través de la recopilación de datos, una visión actualizada de la gestión de la protección del patrimonio durante el conflicto de la Guerra Civil Española.

6. El inicio del conflicto (julio 1936 - octubre 1936)

En este apartado vamos a analizar la gestión del patrimonio en el inicio del conflicto, es decir, desde el 18 de julio, hasta octubre de 1936, unos días antes del inicio del traslado de las obras del Museo del Prado a Valencia, el 7 de noviembre de 1936.

En primer lugar veremos la normativa vigente, relacionada con la protección del patrimonio, y como esa normativa influyó en las acciones que posteriormente llevó a cabo la República, en un segundo momento veremos como el inicio del conflicto desencadenó acciones de ataque y destrucción del patrimonio, principalmente al eclesiástico, que tuvo que ser contrarrestado con una labor de propaganda e incautación, en este punto destacaremos la importancia de las figuras de Ricardo Orueta, y de Josep Renau, responsables de la Dirección General de Bellas Artes, finalizaremos este apartado haciendo una referencia específica a la creación y la labor de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.

6.1. Normativa vigente.

Las principales leyes vigentes de la República en el momento del inicio del conflicto, eran la Constitución de la República Española, aprobada el 9 de diciembre de 1931, y por otro lado con la “Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional”, aprobada el 13 de mayo de 1933 como las principales leyes vigentes relativas a la protección del patrimonio.

Pero como vamos a ver la labor legislativa de la República, relativa a la protección del patrimonio, no solamente se limitó a estas dos leyes, sino que, en su interés de proteger

Director del congreso internacional “Museo, Guerra y Posguerra” Museo del Prado, octubre 2019

Autor de artículos entre los que podemos destacar:

“La diáspora del patrimonio artístico español”. Letra Internacional, nº 102, 2009 pp. 24-35

“Salvad al Prado” Historia 16 nº 163, 1989, pp 35-54

“Bombardeo, éxodo y exilio del Museo del Prado” Descubrir el Arte nº 53, 2003 pp 22-28

⁴³ Entre los principales artículos de Arturo Colorado que podemos encontrar sobre la posguerra en dialnel.unirioja.es, podemos destacar:

Contribución al estudio de la salida delictiva de obras de arte al extranjero durante la Guerra Civil. Archivo Español del Arte. Tomo 90 nº 357, 2017, págs.: 275-286

Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil y la posguerra: investigación, catalogación y gestión digital del arte salvado. El profesional de la Información. Vol 26, nº 3, 2017

Franco pretendió salvar el Louvre. La Aventura de la Historia. Nº 128- 209

La diáspora del patrimonio artístico español. Letra Internacional nº 102. 2009

y salvaguardar el patrimonio, publicó otras leyes y decretos, que mejoraban su protección, y podemos dividir en los siguientes períodos:

El primer período de este análisis debemos situarlo desde la proclamación de la República Española el 14 de abril de 1931, hasta la aprobación de la Constitución el 9 de diciembre de 1931.

En este primer intervalo de tiempo debemos señalar, como principales normas, el decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 22 de mayo de 1931, rectificado en decreto del 27 de mayo de 1931 que en su preámbulo ya nos indica una de las máximas preocupaciones del Gobierno de la República: “La defensa del patrimonio artístico español exige medidas urgentes y eficaces que eviten su pérdida, su deterioro y su malbaratamiento, es decir la preocupación por la venta del patrimonio fuera de las fronteras, sin la autorización previa del gobierno. Remarcando esta idea en el artículo 1 del Decreto podemos leer:

“Las entidades y personas jurídicas, así eclesiásticas como civiles, no podrán enajenar inmuebles ni objetos artísticos, arqueológicos o históricos de una antigüedad que, entre los peritos en la materia, se considere mayor de cien años, cualesquiera que sean su especie y su valor, sin previo permiso del Ministerio de que dependa y mediante escritura Pública”⁴⁴

Y por su aplicación posterior debemos hacer referencia, al artículo 7 de este decreto, en el que vemos 5 años antes de la creación de la Junta de Incautación, ya se hablaba de la posibilidad de incautar un bien para su protección.

“El Gobernador civil de la provincia donde radique el inmueble, o donde esté el objeto que se trata de enajenar, adoptará por sí mismo las medidas necesarias para su debida custodia; pudiendo incautarse de él sin intervención de Autoridades de otro orden (...)”⁴⁵

Un siguiente decreto que debemos mencionar, es el decreto publicado en la Gaceta de Madrid de 4 de junio de 1931⁴⁶, en el que “Se declaran Monumentos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional” (artículo 1), una relación de 731 inmuebles (Nebreda, 2008,216), monumentos que están separados por provincias, con lo que la República, en el momento del inicio del conflicto, ya disponía de un primer listado de posibles edificios a proteger.

Finalizando el estudio de este período, no podemos olvidarnos de mencionar la Constitución de la República, en la que en el artículo 45, se realiza una declaración de intenciones respecto a la protección del patrimonio, definiendo “tesoro cultural de la Nación” y que “estará bajo la salvaguarda del Estado”, conceptos que estarán presentes en la gestión realizada, durante el conflicto, por la República, de protección del patrimonio.

El segundo período de este análisis debemos situarlo desde el día siguiente a la proclamación de la Constitución de 1931 hasta la aprobación de la “Ley Relativa al Patrimonio Artístico Nacional”, aprobada el 13 de mayo de 1933.

En este período debemos destacar la “Ley relativa a la enajenación de inmuebles, objetos artísticos, arqueológicos e históricos de una antigüedad que, entre los peritos en la materia, se considere mayor de cien años”, aprobada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el 10 de diciembre de 1931, publicada en la Gaceta

⁴⁴ Artículo 1. Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 22 de mayo de 1931. Gaceta de Madrid: núm. 143, de 23/05/1931, páginas 880 a 881

⁴⁵ Artículo 7. Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 22 de mayo de 1931. Gaceta de Madrid: núm. 143, de 23/05/1931, páginas 880 a 881

⁴⁶ Gaceta de Madrid: núm. 155, de 04/06/1931, páginas 1.181 a 1.185

de Madrid de 12 de diciembre de 1931⁴⁷ que en su artículo 1, repite el enunciado del decreto del 26 de mayo de 1931, introduciendo un concepto nuevo el de “particulares”, para reforzar la protección del patrimonio: “Los particulares, las entidades y personas jurídicas, así eclesiásticas como civiles, no podrán enajenar inmuebles ni objetos artísticos”, así mismo en su disposición adicional nos indica: “Las disposiciones de la presente Ley no derogan ni destruyen las prohibiciones y garantías que están en vigor sobre exportación al extranjero de la riqueza artística nacional”. Como podemos ver un decreto continuista, mediante el que se intenta evitar la venta ilegal al extranjero del patrimonio histórico-artístico nacional”, por cualquier entidad o particular.

Antes de pasar al tercer período, debido a su importancia posterior en la gestión, durante el conflicto, debemos destacar algunos de los artículos de la “Ley Relativa al Patrimonio Artístico Nacional”. Además del artículo 1 que nos define los elementos que componen el patrimonio histórico artístico-nacional, debemos destacar el artículo 3 que establece las competencias de la Dirección General de Bellas Artes, “cuanto atañe a la defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional”, unas competencias que ejercieron sus responsables, de las que destacaremos el mandato de Ricardo Orueta, y posteriormente el de Josep Renau, que tomaron las principales decisiones respecto a la protección del patrimonio. Y finalmente cabe destacar el artículo adicional tercero de la ley, en el que podemos leer: “Quedan subsistentes cuantas disposiciones se hayan dictado para la defensa y acrecentamiento del Patrimonio histórico-artístico, nacional en todo lo que no se opongan a las prescripciones de esta Ley”, con este artículo vemos que, los decretos y leyes referidos anteriormente se encontraban vigentes en el momento del inicio del conflicto.

El tercer período, en el que hemos estructurado este análisis, es desde el día siguiente a la aprobación de la “Ley Relativa al Patrimonio Artístico Nacional”, hasta el inicio del conflicto el 18 de julio de 1936. En este período debemos destacar la Orden de 11 de marzo de 1935 que prohibió expresamente “el préstamo para exposiciones nacionales o internacionales de ninguna obra depositada en los museos del Estado, con especial mención a la pinacoteca del Prado” (Nebreda 2008,226), esta ley sería uno de los motivos que puede justificar que durante el conflicto el Gobierno de la República, no fuera partidario del préstamo de obras para exposiciones en el exterior.

Para finalizar el estudio de este tercer período, debemos señalar el decreto publicado en la Gaceta de Madrid de 17 de abril de 1936⁴⁸, por el que se aprueba “El Reglamento para la aplicación de la ley del Tesoro Artístico Nacional”, un decreto dividido en seis capítulos, que recoge todos los ámbitos de la protección del patrimonio:

- De la Junta Superior del Tesoro Artístico y Juntas delegadas
- De los monumentos histórico-artísticos
- De las excavaciones arqueológicas
- De los objetos muebles
- De los Museos
- Del inventario del Patrimonio histórico artístico y difusión de la cultura artística

Como hemos visto en el momento del estallido de conflicto, existía una amplia legislación que regulaba la protección del patrimonio, la importancia que concedió la República a esta protección, quedando reflejada también en la Constitución, aunque también nos indica que dicha protección era un problema vigente⁴⁹, que hacía necesaria que esta protección quedara regulada en la ley más importante del momento.

⁴⁷ Gaceta de Madrid: núm. 346, de 12/12/1931, páginas 1635 a 1636

⁴⁸ Gaceta de Madrid: núm. 108, de 17/04/1936, páginas 493 a 498

⁴⁹ El País Semanal, 18 de octubre de 2016 ¿Qué hace un claustro segoviano en Miami Beach? Isidoro Merino. https://elpais.com/elpais/2016/10/14/viajero_astuto/1476444002_536481.html

Por otro lado, debemos destacar el hecho de que la “Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional”, sobreviviera al gobierno de la época de Franco, no siendo derogada hasta la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español”; su larga vigencia a través de dos sistemas de gobierno diferentes, nos hace ver que su realización, hecha antes del inicio del conflicto, se realizó pensando en el patrimonio, independientemente del partido o sistema político gobernante.

6.2. La labor de protección del patrimonio histórico-artístico en el inicio del conflicto.

Una de las reacciones que provocó el inicio del conflicto, el 18 de julio de 1936, fue el ataque a parte del patrimonio, principalmente iglesias, casas de la alta burguesía, casas de la aristocracia, ocupaciones de palacios, todos estos ataques y ocupaciones, pusieron en peligro, una parte importante del patrimonio histórico artístico-nacional, y perjudicaron la imagen de la República, siendo aprovechada por publicaciones contrarias al gobierno de la República en el exterior⁵⁰.

Unos ataques, que no eran algo nuevo, tal y como señala Azaña, en el primer consejo de Ministros del 20 de febrero de 1936, tras la victoria del Frente Popular en las elecciones:

“En Alicante han quemado alguna iglesia. Esto me fastidia. La irritación de las gentes va a desfogarse en iglesias y conventos y resulta que el Gobierno republicano nace como en el 31, con chamusquinas. El resultado es deplorable. Parecen pagados por nuestros enemigos”⁵¹

Pero, ¿cuántas propiedades eclesiásticas, o de la clase alta, se vieron afectadas por estos ataques?, y ¿cuáles fueron serían los motivos por los que, principalmente a las propiedades eclesiásticas, se produjeron estos ataques?

En lo que se refiere a la respuesta a la primera pregunta, a falta de información que podamos obtener desde el gobierno de la República, disponemos de los datos, que nos proporciona el lado sublevado (Álvarez, 2019,62), en el informe de 1937 “La destrucción del Tesoro Artístico de España desde 1931 a 1937”, nos relaciona 731 monumentos con daños desde la proclamación de la República, no desde el inicio del conflicto, además teniendo en cuenta que en su introducción, podemos leer “En él que se denuncia al mundo uno de los más crueles despojos que haya sufrido el patrimonio espiritual de un pueblo y una de las más bárbaras y considerables destrucciones de su tesoro artístico y monumental”, son unos datos que debemos analizar y tomar con la debida cautela, ya que en algunos casos, la decisión de demolición de la iglesia o de la ermita es, independiente del inicio del conflicto, siendo decisiones tomadas dentro de planes urbanísticos, como puede ser el caso de Mataró (Gracia y Munilla 2011, 69).

Y en lo que se refiere a la respuesta a la segunda pregunta, alguno de los posibles motivos de los ataques al patrimonio eclesiástico, con: (Álvarez, 69, 2019):

- Un primer motivo, debido a los cambios legislativos realizados por la República, que cristalizaron en el artículo 3 de la Constitución de la República “El Estado español no tiene religión oficial”, y a pesar de un primer llamamiento de la iglesia de respetar el orden constituido, parte de la jerarquía eclesiástica, ejerció un papel de oposición a la República⁵². Esta labor de oposición, hizo que parte de la población identificara la iglesia, como parte favorable al levantamiento, lo que fomentó los ataques a su patrimonio.

⁵⁰ Revue Illustration “Le martyre des oeuvres d’art. Guerre Civil en Espagne” 1938. Ver Anexo Fotográfico. Foto 6

⁵¹ Diario Público. 16 de febrero de 2011. “El día que comenzó la Guerra Civil. <https://blogs.publico.es/dominiopublico/3044/el-dia-que-comenzo-la-guerra-civil/> Josep Fontana

⁵² Ejemplos de llamada a oponerse a la política del gobierno republicano, lo podemos ver en la carta pastoral del cardenal y arzobispo de Toledo Segura y Sáez de, leída en Toledo el 1 de mayo de 1931, publicada en el periódico ABC de 7 de mayo de 1931, un segundo ejemplo en la obra de 1934 del Rector de Comillas, Aniceto de Castro Albarrán “Derecho a la Rebelión”.

- Un segundo motivo de ataque son las noticias que en iglesias y conventos se almacenaban armas para los sublevados.⁵³
- Un tercer motivo por el que se justificó el ataque al patrimonio eclesiástico fue la quema intencionada, por parte de personal de las mismas, con las que se buscaba la desacreditación de la República⁵⁴.

Además de los ataques al patrimonio eclesiástico no podemos olvidar tampoco el ataque al patrimonio de la aristocracia, y las clases altas, que podemos explicar con la crisis social del momento, la no aceptación de los resultados electorales y de la victoria del Frente Popular, con lo que la población podía deducir el posible apoyo de dicha clase al bando sublevado.

Dentro de este momento de crisis y tal y como señalaba el artículo 3 de la Constitución de la “Ley Relativa al Patrimonio Artístico Nacional”, correspondía a la Dirección General de Bellas Artes la salvaguarda del patrimonio, dirigida en ese momento por Ricardo Orueta, quién ya ocupó este cargo, en el inicio de la II^a República, en abril de 1931, momento en el que, como hemos visto anteriormente en el discurso de Manuel Azaña, se produjeron ya ataques contra el patrimonio eclesiástico, por lo que inició desde el principio de su acceso al cargo, una labor de sensibilización de la importancia del patrimonio en la sociedad española, (Cabañas, 2014, 22).

En lo que se refiere a su labor legislativa, podemos destacar un primer decreto importante por su trascendencia posterior, de 27 de mayo de 1931⁵⁵, en el que se establecía la posibilidad de incautación de las obras y depósito en Museos, de aquellas obras que estuvieran en peligro, un segundo decreto de 3 de junio de 1931⁵⁶, mediante el que alrededor de 800 monumentos, fueron declarados parte del Tesoro Artístico Nacional, finalmente el decreto del 3 de julio de 1931⁵⁷, que buscaba solucionar el problema del expolio del patrimonio, en el que podemos leer en su preámbulo “En tanto el Gobierno presente y las Cortes aprueban un proyecto de Ley que ponga a salvo de codicias y desidias el patrimonio artístico nacional, se hace preciso adoptar medidas que limiten temporalmente la venta al extranjero de objetos de mérito artístico o histórico”, y finalmente cristalizó en la “Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional” de 13 de mayo de 1933, vigente durante todo el gobierno franquista, hasta la publicación el año 1985 de la “Ley del Patrimonio Histórico Español”. El mandato de Orueta finalizó el 26 de diciembre de 1933 al presentar su dimisión, publicada en la Gaceta de Madrid⁵⁸: “A propuesta del Ministro de Instrucción y Bellas Artes, vengo en admitir la dimisión del Director General de Bellas Artes ha presentado D. Ricardo de Orueta Duarte”.

La victoria del Frente Popular en las elecciones realizadas en España en 1936, llevó nuevamente a Ricardo Orueta al mando de la Dirección General de Bellas Artes, en febrero de 1936, unos meses antes del inicio del conflicto de la Guerra Civil Española. Hasta el estallido de la misma, su principal labor fue de reconstrucción de la Dirección General de Bellas Artes, aprobándose en abril de 1936 el Reglamento que desarrollaba la “Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional” de 1933, en esta situación el 18 de julio de 1936 se inicia el conflicto, momento en el que el patrimonio se enfrentó a un doble peligro, el vinculado al desarrollo del conflicto, y la reacción del pueblo que llevó a destruir, parte del patrimonio eclesiástico y del vinculado a la clase alta de la sociedad.

Una vez iniciado el conflicto, la primera labor de Ricardo Orueta tuvo una doble vertiente, por un lado, asegurarse el control de la Dirección General de Bellas Artes, con lo que

⁵³ Periódico El Socialista. 12 de agosto de 1936, página 4. Ver Anexo Documental. Documento 1

⁵⁴ Periódico El Socialista. 26 de julio de 1936, página 4. Ver Anexo Documental. Documento 2

⁵⁵ Decreto dictando reglas relativas a evitar la pérdida o deterioro de obras artísticas.

⁵⁶ Decreto declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional

⁵⁷ Decreto declarando temporalmente prohibida la exportación de objetos artísticos, arqueológicos o históricos; y que las enajenaciones de dichos objetos, entre particulares, son libres, pero comunicando los cambios de posesión al Gobernador civil y por éste a la Dirección general de Bellas Artes

⁵⁸ Gaceta de Madrid: núm. 361, de 27/12/1933, página 2172

inició la depuración del personal de la Dirección no afecto a la República, (Cabañas 2014, 66), por otro lado, se creó por decreto del Ministerio, menos de una semana después del inicio del conflicto, el 23 de julio de 1936, la “Junta para la Defensa del Patrimonio” cuyas funciones y justificación encontramos en el texto del decreto:

“Habiendo sido ocupados distintos Palacios en los que se encierra una riqueza artística e histórica de extraordinario valor, debe procederse sin pérdida de tiempo a la intervención de ella, trasladándola en caso necesario a lugares que permitan, no sólo su instalación adecuada, sino su conocimiento por el pueblo para su mayor educación y cultura.”⁵⁹,

Además de la labor de la Junta, que analizaremos en un siguiente apartado, complementada con labor de protección del patrimonio bibliográfico, otro punto crítico que tuvo que afrontar Ricardo Orueta, fue la seguridad de monumentos y museos, lo que hizo que el gobierno, desde los primeros días de los disturbios civiles, tomara medidas para su protección:

“Dès les premiers jours de troubles civiles, -bien avant le déploiement de l’aviation et de l’artillerie sur le champs de bataille, - toutes les mesures prévues en des cas semblables furent prises dans les musées et bibliothèques comme dans les édifices et monuments de valeurs artistique, par ordre formel du Gouvernement (...)”⁶⁰

Una labor de toma de medidas de seguridad, que fue publicitada, para que la población fuera consciente y fuera efectiva, tal y como vemos en la Hoja Oficial del Lunes de 31 de agosto de 1936, en la que el Ministro de Instrucción Pública refiriéndose al Museo del Prado, advierte que “se había adoptado previamente las necesarias medidas de seguridad para el inestimable tesoro que se custodia en nuestra magnífica Pinacoteca”⁶¹.

Poco después de esta fecha, se produjo la dimisión del presidente del Consejo de Ministros, José Giral, encargando Manuel Azaña a Largo Caballero la formación de un nuevo gobierno, nombrando a Jesús Hernández⁶² Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, este nombramiento provocó la dimisión de Ricardo Orueta como responsable de la Dirección General de Bellas Artes, que fue aceptada por decreto del 9 de septiembre de 1936⁶³ publicándose en la misma Gaceta de Madrid⁶⁴, el nombramiento del nuevo Director General de Bellas Artes “De acuerdo con el Consejo de Ministros y a propuesta del de Instrucción pública y Bellas Artes, Vengo en nombrar Director general de Bellas Artes de este Departamento a D. José Renau Berenguer”.

Como veremos la labor de Josep Renau, desde su nombramiento en septiembre de 1936, hasta su dimisión en abril de 1938, fue determinante para la salvación del patrimonio, lo que hará que tengamos que analizarla en diversos apartados de este trabajo, una labor que tal y como nos indica en una entrevista realizada por Televisión Española:

“Es el trabajo que más me satisface de los que he hecho y el que menos tiene que ver con mis principios. Hubo algunas destrucciones, pero se salvó la parte sustancial del tesoro artístico español. Las obras del Museo del Prado están en su sitio y pudieran no estar ahí, no existir. Ese tesoro es del pueblo español, sea quien sea quien lo dirija”⁶⁵

⁵⁹ Gaceta de Madrid: núm. 207, de 25 de julio de 1936, página 207. Creación de la Junta de por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 23 de julio de 1936. Ver anexo documental. Documento 3

⁶⁰ Renau, Josep (1937) “L’organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile” Paris: Institut international de coopération intellectuelle. Revista Mousseion. p.8

⁶¹ Hoja Oficial del Lunes 31 de agosto de 1936, página 4. El tesoro del Museo del Prado, a salvo de posibles riesgos. Ver anexo documental. Documento 4

⁶² Jesús Hernández Tomás, Político español, fue uno de los fundadores del Partido Comunista de España

⁶³ Gaceta de Madrid: núm. 254, de 10/09/1936, página 1730

⁶⁴ Gaceta de Madrid: núm. 254, de 10/09/1936, página 1730

⁶⁵ Programa de TVE. Imprescindibles.- Josep Renau. El Arte en Peligro. 14 de mayo de 2018 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-josep-renau-arte-peligro/4601632/>

En esta primera fase de su cargo, la primera pregunta que debemos de realizarnos, es sobre el motivo del nombramiento de Josep Renau como Director General de Bellas Artes. Josep Renau tenía un doble perfil que cumplía las perspectivas del nuevo ministro, para la utilización de las actividades culturales y artísticas como propaganda (Cabañas, 2007,41).

- Un primer perfil como cartelista reconocido, y profesor de arte decorativo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
- Un segundo perfil, como miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de la que salieron varios cargos, lo que garantizaba la coordinación entre los mismos y su implicación en la labor de propaganda.

Vinculada con esta línea de actuación del ministerio, debemos señalar la labor de propaganda realizada desde la Dirección General de Bellas Artes, para la protección del patrimonio. Una labor iniciada de manera espontánea, por los estudiantes de Bellas Artes de Madrid, y su asociación de alumnos, perteneciente como podemos ver en los carteles a la FUE (Federación Universitaria Española), que comenzaron a realizar, desde finales de julio de 1936, carteles para concienciar sobre el respeto que se debía tener a las obras de arte⁶⁶, siendo pegados por los mismos estudiantes, con sus propios medios, en las paredes de Madrid⁶⁷, una labor continuada desde la misma Dirección General de Bellas Artes, en la que además de concienciar sobre la importancia de la protección del patrimonio, se daba a conocer la actividad de la Junta del Tesoro Artístico⁶⁸.

Dentro de esta labor de propaganda de la Dirección General de Bellas Artes, podemos señalar, el nombramiento de Pablo Ruiz Picasso, el 19 de septiembre de 1936 como director del Museo del Prado, considerado una de las mayores figuras de relevancia en el arte internacional⁶⁹, se buscaba dar visibilidad internacional al trabajo de protección realizado por la República.

Como conclusión a este punto, y a la vista de los datos que hemos visto que, en los primeros meses del conflicto, la primera tarea de la República fue reorganizarse, asegurar lealtades, una vez aseguradas, desarrollar la gestión de protección del patrimonio, que estuvo marcada por el desarrollo del conflicto, y por los problemas de orden público, lo que llevó a crear, cinco días después del inicio del conflicto, la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, bajo la supervisión de la Dirección General de Bellas Artes, de la que era director en un primer momento Ricardo Orueta, hasta su dimisión, y sustitución por Josep Renau, que ocupó esa dirección gran parte del conflicto, y que continuó la labor de propaganda, iniciada previamente por la Academia de Bellas Artes, con la que se intentaba dar a conocer, la importancia de la conservación del patrimonio artístico a la población, tanto el laico como el religioso, con el objetivo que disminuyeran los ataques al patrimonio eclesiástico.

Como vemos al principio del conflicto, uno de los peligros para el patrimonio fue los ataques por parte de la población, unos ataques que el gobierno de la República, ante la necesidad de asegurar las lealtades en un primer momento, no pudo contrarrestar con medidas de seguridad ciudadana, pero si creó de manera urgente la Junta de Incautación.

Debemos finalizar este punto, destacando el trabajo realizado por la Junta de Incautación, ya que no podemos entender la tarea de protección del patrimonio de la

⁶⁶ Carteles de los estudiantes de Bellas Artes de Madrid. Anexo Fotográfico. Ver fotos, 7,8,9,10

⁶⁷ Fotos de los estudiantes de Bellas Artes de Madrid, pegando carteles. Anexo Fotográfico. Ver foto 11

⁶⁸ Cartel de la Dirección General de Bellas para la protección del patrimonio. Anexo Fotográfico. Ver foto 12

⁶⁹ Comunicación del nombramiento de Pablo Picasso. Anexo Documental. Ver documento 5

República Española, sin ella, cuyo trabajo estableció la línea de trabajo seguida posteriormente por las Juntas Delegadas de Incautación y la Junta Central del Tesoro Artístico

6.3. La Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.

Como hemos visto, solamente cinco días después del inicio de conflicto, mediante un decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas del 23 de julio de 1936, publicado en la Gaceta de Madrid de 25 de julio de 1936 se creó una Junta que:

“(…) intervendrá con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los Palacios ocupados, adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación, y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimare, a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado”⁷⁰

Unas facultades basadas y ampliadas, en lo establecido en el artículo 81 del Reglamento para la aplicación de la Ley del Tesoro Artístico Nacional:

“Los objetos en poder de entidades civiles y eclesiásticas o de particulares, siempre que sea notoria su importancia o que por ignorancia o desidia de su custodia o por temor a incendio, robo o desorden hubiera peligro de destrucción o pérdida, podrán ser incautados temporalmente y depositados en un Museo”⁷¹

Una Junta, “creada con carácter de emergencia y sin más rótulo” (Cabañas, 2010,31) pero en cambio, con unas funciones establecidas: y compuesta por:

- D. Ricardo Gutiérrez Abascal. Director del museo de Arte Moderno
- D. Manuel Sánchez Arcas. Arquitecto, especialista en urbanismo.
- D. Luis Quintanilla. Artista plástico y escritor.
- D. Arturo Serrano Plaja. Poeta y escritor.
- D. Carlos Montilla Escudero. Ingeniero agrónomo
- D. Emiliano Barral López. Escultor.
- D. José Bergamín Gutiérrez. Escritor

Como vemos una composición heterogénea, cuyo punto de unión era la pertenencia de todos ellos a la Alianza de Intelectuales Antifascistas (Argerich y Ara (ed) 2009,29), reunida por primera vez el 28 de julio de 1936, en la que se nombró director a Carlos Montilla, y a Serrano Plaja como secretario. Prueba de que el nacimiento de la Junta se había realizado, debido a las circunstancias de una manera rápida, fue el hecho de que solamente 3 días después de su constitución, el 1 de agosto de 1936 se aprobó un nuevo decreto⁷², en el que se establecen las siguientes novedades:

- Se denomina la Junta con el nombre “Incautación y Protección del Patrimonio Artístico”, con lo que ya tenemos una Junta con las funciones definidas incluso en el nombre.
- Se aumentan en 5 el número de vocales, nombrados por el Ministerio de Instrucción Pública, entre los que se encontraba el Secretario Técnico para la política Artística.
- Se faculta a la Junta para nombrar auxiliares.
- Se establece la gratuidad de los cargos.
- Se asigna un presupuesto para su funcionamiento.

Como podemos ver en este decreto se dota de las herramientas necesarias a la Junta para su funcionamiento, un funcionamiento que era necesario dar a conocer para que

⁷⁰ Gaceta de Madrid: número 207, de 25/07/1936, página 834. Artículo 2 Decreto 23 de julio de 1936 de creación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico.

⁷¹ Gaceta de Madrid: número 108, de 17 de abril de 1936, páginas 493 a 498.

⁷² Gaceta de Madrid: núm. 215, de 2 de agosto de 1936, página 999. Ver anexo documental. Documento 6

la población pudiera conocer la labor de la Junta, y que podemos ver en la noticia “El Arte y la República. Cómo funciona la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico”, publicada en el periódico “La Voz” de Madrid de 14 de septiembre de 1936⁷³, un artículo en el que nos relata la necesidad de incautar, para su protección, tanto bienes muebles, como inmuebles, y su traslado a los primeros lugares de depósito, el Convento de San Francisco, el Museo del Prado, el Museo de Arte Moderno o el Museo Arqueológico, y que finaliza remarcando la voluntariedad del personal asignado a dicha tarea al trabajar “gratia et amore”.⁷⁴

Una de las primeras decisiones de la Junta fue dotarse de una normativa, cosa que hizo en su reunión de fecha 21 de agosto de 1936 (Argerich y Ara (ed) 2009,31), mediante la que se establecían dos comisiones de visita previa, a la que seguiría la comisión de incautación, que retiraría las obras y levantaría acta, una comisión que identificaría los edificios incautados y finalmente transportaría las obras, en un primer momento hasta el Convento de San Francisco, lugar destinado para la recepción, almacenamiento, posterior inventario y fotografía de las obras incautadas, la cantidad próxima a 50.000 obras que llegó a resguardarse en este convento, nos da una idea de la importancia de este depósito.

Un problema al que tuvieron que enfrentarse estas comisiones, fue el acceso a los palacios y edificios ya incautados por diferentes organizaciones, para ello además de la labor de propaganda para dar a conocer su trabajo, fue necesario solicitar la colaboración de las organizaciones que ya habían incautado alguna propiedad, para ello se usaban cuñas en radio o notas en prensa, un ejemplo de ello lo podemos ver en el periódico “El Sol” de 30 de julio de 1936:

"La Junta de Protección del Tesoro Artístico, creada por decreto de 23 de julio, se dirige a todas aquellas organizaciones que hayan realizado incautaciones de edificios y palacios con el ruego de que lo comuniquen a esta Junta. Dirección del Museo de Arte Moderno, teléfono 51006. a fin de que ésta pueda realizar sus primeros trabajos⁷⁵."

Además de los problemas de colaboración con algunas organizaciones para la incautación de las obras, otro problema al que se tuvo que enfrentar fue los problemas con algunos ayuntamientos, y algunos órganos dependientes de otros Ministerios (Argerich y Ara (ed) 2009,34). Un ejemplo lo tenemos en la creación por decreto del 23 de septiembre de 1936 de (artículo 1) “Una Caja general Reparaciones de Daños derivados de la guerra civil, con cargo a la responsabilidad civil de los que han tenido participación directa o indirecta con el movimiento rebelde”, cuya actividad interfería en la actividad de la Junta de Incautación.

El 21 de septiembre de 1936 tenemos la última acta de la Junta de Incautación, aunque previsiblemente siguió actuando durante el mes de octubre, la evacuación del Gobierno a Madrid, y las bajas en el frente de alguno de sus miembros⁷⁶, hizo que quedara desarticulada, para sustituirla se creó por Orden Ministerial del 15 de diciembre de 1936 la “Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid”, formada por:

⁷³ Periódico La Voz. 14 de septiembre de 1936. Página 2. “El Arte y la República” Ver Anexo Documental. Documento 7

⁷⁴ Entre las personas que colaboraban con la Junta, estudiando sus actas encontramos a: Manuel Álvarez Laviada, Emiliano Barral, José Luis Benlliure Arana, José Bergamín, Luis Blanco Soler, María Brey, Carmen Caamaño, Blanca Chacel, Vicente Eced Eced, Mariano Espinosa, Roberto Fernández Balbuena, Alejandro Ferrant Vázquez, Francisco Galicia, Julio García Condoy, Manuel Garzón del Camino, Ricardo Gutiérrez Abascal, Francisco Íñiguez, José López Rey, Matilde López Serrano, Jesús Martí Martín, Asunción Martínez Bara, Carlos Montilla, Luis Moya Blanco, Concha Muedra, Rafael Pola López, Julia Rodríguez, José María Rodríguez Cano, Cesáreo Rodríguez Eced, Antonio Rodríguez Moñino, Mariano Rodríguez Orgaz, Fernando Salvador, Manuel Sánchez Arcas, Rafael Sánchez Ventura, Francisca Serra Puig (secretaría administrativa), Arturo Serrano Plaja, Luis Vázquez de Parga y Ángel Vegué Goldon (Argerich y Ara (ed), 2009,30-31)

⁷⁵ Periódico El Sol, 30 de julio de 1936. Página 3. “Una Comunicación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico”. Anexo Documental. Documento 8

⁷⁶ Fallecimiento en el frente de Usera Emiliano Barral, 21 de noviembre de 1936

- Roberto Fernández Balbuena. Presidente de la Junta.
- Alejandro Ferrant Vázquez.
- Timoteo Pérez Rubio.
- José Aniceto Tudela de la Orden.
- José Rodríguez Cano
- Aurelio Garzón del Camino
- Antonio Rodríguez Moñino

Una Junta que sería la antecesora de la “Junta Central del Tesoro Artístico”, creada por orden ministerial del 5 de abril de 1937, que analizaremos en el siguiente apartado de este trabajo.

Un hecho que aceleró y marco la actividad de la Junta de Incautación fueron los bombardeos sobre Madrid, aunque el primer bombardeo tuvo lugar el 28 de agosto, no fue hasta el mes de noviembre que los bombardeos empezaron a ser diarios, pasando a convertirse el patrimonio objetivos de los mismos, estos bombardeos⁷⁷ alcanzaron el 16 de noviembre al Museo del Prado y a la Academia de Bellas Artes, el 17 de noviembre, al Palacio de Liria; al museo de Arte Moderno y al Museo Arqueológico, bombardeos que no pararon y que afectaron a otros monumentos como la iglesia de San Sebastián, o el Convento de las Descalzas, en el mes de diciembre, lugares que tuvieron que ser evacuados debido a los bombardeos.

Esta oleada de bombardeos no cogió desprevenida a la Junta de Incautación, que después de la aparición de los primeros aviones del ejército sublevado el 28 de agosto, cerró el Museo del Prado el día 30 de agosto, complementariamente se procedió a proteger, tanto en el Museo del Prado, como en otros museos, las colecciones depositadas, bajando las obras a los sótanos de los museos y edificios públicos; protegiendo los monumentos mediante sacos de tierra amontonados, y reforzando los puntos débiles de los museos. Complementariamente a esto, desde los primeros bombardeos en Madrid, se creó por parte del ayuntamiento un “Servicio Técnico Municipal de Socorro” (Álvarez 2019,266) que evoluciono hasta el Comité de Reforma en 1937, que unificaba las tareas de bomberos y desescombros después de los bombardeos.

Concluimos este punto, enumerando alguna de las principales aportaciones de la Junta de Incautación para la Protección y Salvamento del Tesoro Artístico:

- En primer lugar, la labor de propaganda de concienciación de la población y, de las organizaciones, lo que facilitó la continuación del trabajo durante el conflicto
- En segundo lugar, La creación de la estructura de incautación, registro, y almacenamiento de las obras incautadas, lo que facilitó el desplazamiento de las obras para su evacuación o almacenamiento, dependiendo del desarrollo del conflicto.
- En tercer lugar, la labor preventiva realizada para la protección del patrimonio de los bombardeos.

A lo largo de este punto hemos podido ver la gestión del trabajo de la Junta, en el que hemos la implicación de sus miembros, que realizaron un trabajo que en algunos casos se adelantó a los peligros del conflicto, lo que permitió adelantarse a posibles peligros que pudieran surgir relativos a la protección del patrimonio histórico-artístico.

Para la realización de esta esta labor, la Junta tuvo que enfrentarse a varios problemas, entre ellos el de recuperar alguno de los edificios incautados por algunas organizaciones obreras. Entre estos edificios incautados, debemos destacar el caso del Palacio de Liria del Duque de Alba, incautado por las Milicias Comunistas, que protegieron el palacio y

⁷⁷ Efectos de los bombardeos en diferentes lugares de Madrid. Ver anexos fotográficos. Fotos 13 a 16

el patrimonio que se encontraba el mismo, salvando su patrimonio del bombardeo en noviembre, realizado por la aviación nacional, por lo que podemos ver también un compromiso de protección del patrimonio, del que podríamos deducir de alguna manera un tipo de colaboración, entre la organización y la Junta, que no queda registrada en la documentación disponible.

Un segundo problema surgió, desde el mismo Gobierno de la República, la aparición de la Caja de Reparaciones, con función recaudatoria y no de protección, funciones que se superponían a la de la Junta de Incautación, que nos puede hacer poner en duda, en algún momento concreto del conflicto, principalmente en el momento que la Dirección General de Bellas Artes, paso depender del Ministerio de Hacienda, de la política de protección del patrimonio realizada por el Gobierno de la República.

7. El avance del conflicto (noviembre 1936 - marzo 1938)

En este apartado, vamos a estudiar la gestión de la protección del patrimonio durante el avance del conflicto. Iniciaremos este estudio con el traslado del Gobierno de la República a Valencia entre el 6 y el 7 de noviembre de 1936⁷⁸, que vendría acompañado, simultáneamente, por el traslado de las principales obras de arte a Valencia, siguiendo al Gobierno de la República. La línea temporal de este apartado finaliza en el mes de marzo de 1938, mes en el que se tomó la decisión de trasladar las obras depositadas en Valencia, a diferentes ubicaciones de Cataluña.

Para iniciar este punto, realizaremos una introducción al trabajo desarrollado por la Junta Delegada de Incautación de Madrid, un trabajo que tuvo que enfrentarse a tres grandes problemas, los bombardeos sobre Madrid, la incautación previa de algunos edificios, por parte de organizaciones obreras, y la duplicidad de competencias con algunos ayuntamientos, o incluso algunos organismos creados por el gobierno, como la Caja General de Reparaciones. A continuación, analizaremos la labor de la Junta Central del Tesoro Artístico, haciendo una especial referencia a la figura de su presidente, Timoteo Pérez Rubio, y su gestión del traslado de las obras de arte a Valencia, finalizaremos este punto, analizando las condiciones del almacenamiento de las obras, una vez trasladadas a Valencia.

7.1. Protección del Patrimonio Histórico Artístico en Madrid.

El traslado del gobierno de la República a Valencia en noviembre de 1936, hizo necesaria una reorganización de los órganos de protección del patrimonio. En esta reorganización, desapareció “La Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico”, creándose las Juntas Delegadas Provinciales, entre ellas la “Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid”, creada por orden ministerial del 15 de diciembre de 1936, con un ámbito de actuación que abarcaba más allá de la provincia de Madrid delegándose en su presidente Roberto Fernández Balbuena⁷⁹, como presidente, las labores de incautación protección a realizar en las provincias de Madrid, Toledo, Ciudad Real y Guadalajara.

Las funciones de la Junta delegada eran equivalentes a las de la Junta de Incautación, complementariamente a la actividad de incautación y protección de bienes muebles y bienes inmuebles, debemos destacar:

- La evacuación de las obras a Valencia

⁷⁸ Noticia publicada en “El Mercantil Valenciano”. 8 de noviembre de 1936. Portada. “El Gobierno se ha Instalado en Valencia para organizar desde aquí la victoria definitiva” Ver anexo documental. Documento 9

⁷⁹ Gaceta de la República: núm. 32, de 1 de febrero de 1937, página 586 Orden Ministerial de 29 de enero de 1937 Ver Anexo Documental. Documento 10

- Recuperar el control sobre el patrimonio incautado por las organizaciones obreras
- Luchar contra la duplicidad de atribuciones, cuestión que complicó la labor de la Junta, al existir duplicidades con los ayuntamientos, y posteriormente con el mismo Ministerio de Hacienda.

Una Junta que logró formar un equipo de más de treinta personas que permitió mejorar las tareas de catalogación de las obras incautadas, que hasta este momento estaban exclusivamente referenciadas, con el acta de incautación.

La creación de las Junta Delegadas, hacía necesaria la creación de una Junta Central, que coordinara los trabajos de las mismas. Esta Junta Central de Tesoro Artístico, fue creada por Orden Ministerial, del 5 de abril de 1937, bajo la dependencia del Consejo Central de Archivo, Bibliotecas y Tesoro Artístico, la orden de creación atribuye las siguientes funciones a la Junta en su apartado segundo:

“Segundo. Esta Junta tendrá a su cargo la incautación y conservación, en nombre del Estado, de las obras muebles e inmuebles de interés artístico, histórico y bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan a su juicio peligro de ruina, pérdida o deterioro (...)”⁸⁰

Como podemos ver las funciones de la Junta Central eran equivalentes a las de las Juntas Delegadas, pasando estas últimas, a depender orgánicamente de la Junta Central, tal y como podemos ver en el punto cuarto y quinto de la orden Ministerial referida:

“Cuarto. Corresponde a la Junta Central la propuesta de ratificación o reorganización de las Juntas Delegadas actualmente existentes y la creación de nuevas Juntas (...)
Quinto. La Junta Central, así como sus delegadas; tendrán carácter ejecutivo. Las Delegadas realizarán sus funciones en constante relación con la Junta Central (...)”⁸¹

Las funciones, y el trabajo realizado por la Junta Central, podemos verlas resumida en una entrevista que Timoteo Pérez Rubio concedió a la revista “La Semaine” de Ginebra del 2 de junio de 1939, en las que resume las funciones de la siguiente manera:

“Se puede decir que el papel de la Junta Central consistía en salvar los tesoros artísticos de toda España y preservarlo contra todo tipo de daños: bombardeos y destrucción, pero también robos, deterioros, etc. Hemos recogido objeto de arte procedentes de todas las regiones del país, e incluso objetos que formaban parte de colecciones privadas y pertenecientes a particulares. Pero siempre les extendíamos un recibo debidamente cumplimentado y el nombre del propietario era cuidadosamente conservado”⁸²

Al frente de la Junta Central se nombró al pintor Timoteo Pérez Rubio, la importancia del cargo la podemos ver reflejada, en el hecho de que ejerció de Director General de Bellas Artes, en sustitución de Josep Renau, durante su estancia en Francia, para preparar la exposición internacional de París⁸³, exposición que desde España, preparó Timoteo Pérez Rubio, y que finalmente fue suspendida, por el miedo del Gobierno de la República a perder el control de las obras participantes en la exposición. (Colorado 2008, 73).

En contraposición a esta suspensión, debemos mencionar la exposición realizada por la Generalitat Catalana, cuyos principales organizadores fueron, Joaquim Folch i Torres y Pere Coromines i Montanya, con el nombre “L’Art Catalan du Xe. au XVe. Siècle en el Jeu de Paume”, realizada también en el año 1937, que sirvió para reivindicar, el trabajo

⁸⁰ Gaceta de la República: núm. 109, de 19 de abril de 1937, páginas de 282 a 283 Anexo documental. Documento 11

⁸¹ Ver nota 79.

⁸² Revista “La Semaine” de Ginebra, 2 de juin de 1939. “Une heure avec... l'homme qui sauva les chefs-d'oeuvre espagnols”. Pierre Deval

⁸³ Gaceta de la República: núm. 179, de 28/06/1937, página 1400. Orden 26 de junio de 1937.

realizado por la Generalitat Catalana para la protección del patrimonio. Otro aspecto que diferencia la gestión de la Generalitat Catalana, del gobierno de la República, es que una vez finalizado el conflicto, las obras fueron trasladadas a un castillo cercano "Maisons Laffite", permaneciendo resguardadas del conflicto, hasta su final en 1939, aunque como temía el gobierno de la República sufrieron un embargo, que fue levantado a la finalización del conflicto, al presentar una protesta el gobierno de Burgos (Saavedra 2019 242-243).

Antes de continuar con el análisis de la protección del patrimonio, debido a la importancia de su figura, vamos a hacer un alto para destacar la labor de acompañamiento y protección, realizado por el presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, Timoteo Pérez Rubio.

Lo primero que debemos destacar, es que antes de ser nombrado presidente de la Junta Central, fue nombrado miembro de la Junta Delegada de Incautación de Madrid, cargo que no llegó a ejercer, al acompañar en todo momento en su viaje a las obras del Prado, en primer lugar a Valencia, en él que hizo un seguimiento a las obras depositadas en las Torres de Serrano, y su recepción en el Colegio del Patriarca, continuó junto a las obras en el momento de la evacuación de las obras a Cataluña, momento en el que se produjo el único accidente en el transporte de las obras, a la altura de la población castellanense de Benicarló, en el que quedaron dañadas las obras de "Carga de los Mamelucos" y los "Fusilamientos del tres de mayo", que fueron restauradas en el Castillo de Perelada bajo su dirección. La importancia de Timoteo Pérez Rubio también quedó reflejada al ser uno de los testigos de la firma del acuerdo de Figueras, el 3 de febrero de 1939, por el que se evacuaba las obras que se encontraban depositadas en diferentes lugares de Cataluña a la Sociedad de Naciones de Ginebra, lo que le llevó también, a acompañar a las obras evacuadas, en este penúltimo trayecto. Una vez depositadas en Ginebra, el Comité Internacional que evacuó las obras, creó un nuevo e Comité Internacional de Expertos para el Inventario de las Obras en Ginebra⁸⁴, hasta que una vez reconocido el gobierno de Burgos, y asumida la responsabilidad por los representantes del nuevo gobierno, pasó a ser una figura marginada por la sociedad ginebrina.

"¿Por qué esta hostilidad que me han demostrado de repente los ginebrinos con los que yo estuve tratando? Tienen miedo de encontrarse conmigo. No quieren tener nada que ver conmigo. Un poco más y me reprochan haber salvado las obras de arte españolas. ¿En qué me he convertido en tan poco tiempo?"⁸⁵

Debido a la importancia de su labor, debemos hacer referencia a dos personas que acompañaron a Timoteo Pérez Rubio en el traslado de las obras, desde Madrid a Ginebra, el primer de ellos es José María Giner Pantoja, que desde 1937, acompañó a Timoteo Pérez en el traslado de las obras, miembro de esta Junta, y que junto a Timoteo Pérez Rubio fue nombrado miembro del Comité de Expertos para el Inventario de las Obras depositadas en Ginebra. Entre todas las personas que colaboraron en el traslado, debemos destacara también Blanca Chacel, auxiliar de archivos en la primera Junta de Madrid, entrando en 1937 a formar parte de la Junta Central de Protección del Tesoro Artístico, y que acompañó y colaboró en el traslado de las obras hasta Ginebra, y en su inventario.

Continuando con el análisis de la Junta Central del Tesoro Artístico, debemos señalar su modificación por Decreto de 9 de abril de 1938, pasando a depender del Ministerio de Hacienda, siendo presidida por el Ministro de Hacienda Francisco Méndez Aspe, siguiendo como vicepresidente Timoteo Pérez Rubio. Esta adscripción fue el inicio de la

⁸⁴ Formado por Manuel de Arpe y Retamino, Neil MacLaren, J. Vallery-Radot, Louis Gielly, Jean Vergnet-Ruiz, Timoteo Pérez Rubio, Jacques Jaujard, Waldemar Deonna, Michael Stewart, José María Giner Pantoja, Carle Dreyfus, Juan Adsuara

⁸⁵ Pierre Deval: «Une heure avec... L'Homme qui sauva les chefs-d'oeuvre espagnols», *La Semaine*, Ginebra, 2 de junio de 1939.

desconfianza entre el personal adscrito a la Junta y el personal adscrito al Ministerio de Hacienda, ya que no se conocían cuáles eran las intenciones de este Ministerio, una desconfianza que vemos reflejada en la redacción del Decreto de 16 de marzo de 1939, por el que las Juntas Delegadas vuelven a pasar a depender de la Consejería de Instrucción Pública y Sanidad.

“Teniendo en cuenta que el Tesoro Artístico Nacional no puede ser considerado como uno de tantos “Tesoros” financieros, ya que se trata de bienes que son, a más de artísticos e históricos, los exponentes de nuestra Cultura, que estamos obligados a conservar en condiciones adecuadas de carácter técnico”⁸⁶

Una última referencia que debemos realizar en este apartado es el Decreto, de 18 de marzo de 1939⁸⁷, de disolución de la Junta Central del Tesoro Artístico, en el que podemos leer: “Vengo en disponer la disolución de la Junta Central del Tesoro Artístico Nacional, pasando a depender de la Dirección general de Bellas Artes todas sus atribuciones y servicios”. Una disolución que se produce unos días antes de la finalización del conflicto, y cuando las obras ya habían salido de España.

Una segunda Junta, que debemos mencionar es la Junta Delegada de Incautación de Valencia, creada por Orden Ministerial del 5 de enero de 1937⁸⁸, declarándose disuelta la “Junta de Incautación de obras de arte, libros y material docente de todas clases”, creada por orden del Gobierno de la República el 24 de julio de 1936, y que fue reorganizada, el 16 de julio de 1937,

“Esta necesidad de reorganización, en el transcurso del tiempo y teniendo en cuenta la labor a ella encomendada, se ha hecho más patente e imprescindible, por lo que a la Junta delegada de Valencia se refiere, creada por Orden de 5 de enero del corriente año (GACETA del 7), ya que su funcionamiento en la actualidad no reunía todas las condiciones necesarias para su mejor y más eficaz desenvolvimiento”⁸⁹

De la que pasan a ser parte:

“Francisco Bosch Morata, Consejero provincial de Cultura, como Presidente; don José Puche Álvarez, Rector de la Universidad Literaria de Valencia, como Vicepresidente; don José Renau Montoro, Profesor de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de esta ciudad; don Rafael Vargas; don José Mateu, Ceramista; don Felipe Mateu; don Vicente Beltrán Grimal. Delegado de Bellas Artes y Director de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia, y don Juan Bautista Garíles, Arquitecto, como Vocales”⁹⁰

Podemos ver la importancia de esta Junta Delegada en la presencia de Josep Renau en calidad de profesor Pintura, aunque en esa fecha mantuviera el cargo de Director General de Bellas Artes

Una pregunta que surge a la vista de los datos aportados, en este apartado es cuál hubiera sido el desarrollo de los acontecimientos, en el caso de que se hubiera realizado la exposición prevista en París. Tal y como hemos visto con el caso de la exposición realizada por la Generalitat Catalana, existía el peligro de que las obras fueran embargadas, y que el gobierno de la República, perdiera el control del mismo, en un momento en el que existía todavía la posibilidad de prolongación del conflicto, y su posible unión con el conflicto que se avecinaba en Europa, lo que podía influir en un cambio del desarrollo de los acontecimientos, con lo que la posible pérdida de su control, influiría en la credibilidad del Gobierno de la República.

⁸⁶ Gaceta de la República: número 69, de 17 de abril de 1939, página 522. Decreto disponiendo que las Juntas Delegadas del Tesoro Artístico Nacional que por Decreto reservado de la Presidencia del Consejo de Ministros, fecha 9 de Abril de 1938, habían sido adscritas al Ministerio de Hacienda, vuelvan a depender exclusivamente de la Consejería de Instrucción pública y Sanidad.

⁸⁷ Gaceta de la República: núm 71, de 19 de marzo de 1939, página 539

⁸⁸ Gaceta de la República: núm 7, de 7 de enero de 1937, página 118

⁸⁹ Gaceta de la República, núm. 202, de 21 de julio de 1937, página 294

⁹⁰ Ver nota 87

Por otro lado, la realización de la exposición, hubiera sido una manera de propaganda de la acción gobierno de la República, y garantizaba que las obras evacuadas estuvieran alejadas de la zona de conflicto. Como vemos, no tenemos datos que nos permitan, más que ofrecer una posibilidad sobre el posible desarrollo de los acontecimientos, en caso que se hubiera tomado una decisión diferente.

También hemos visto, como en esta fase de avance del conflicto, la gestión de la protección del patrimonio dependió de las Juntas Delegadas, tuvo que enfrentarse además de a los peligros⁹¹ del conflicto, a la acción de otros organismos, que actuaban sin tener en cuenta a la Junta. También hemos visto como las Juntas, adelantándose a los bombardeos, desde principios de septiembre, establecieron las medidas destinadas a la protección del patrimonio depositado en los museos. Unas Juntas que estaban compuestas por personas reconocidas, en algún campo del arte, que dedicaron su tiempo y sus esfuerzos a la protección del patrimonio, a costa de renunciar a su lugar habitual de residencia. Un ejemplo de esta implicación, lo vemos, en la labor de coordinación de la Junta Central, presidida por Timoteo Pérez Rubio, acompañado por José Giner, en la que debemos destacar la labor en todo el proceso de evacuación y protección de las obras, desde el momento de su salida de Madrid, su llegada a Valencia, y posteriormente a Cataluña, para su evacuación final hasta Ginebra.

7.2. Traslado de las obras del Museo del Prado a Valencia.

El avance del conflicto hizo que el 5 de noviembre de 1936, adelantándose al cambio a Valencia del gobierno de la República, el Ministro de Instrucción Pública comunicó la decisión de trasladar las principales obras del Patrimonio a Valencia.

Una vez tomada esta decisión por el Gobierno de la República, debemos realizarnos dos preguntas al respecto, la primera de ellas, se refiere a los motivos de dicho traslado, y la segunda pregunta es la manera y las fechas en las que se realizaron las evacuaciones de las obras de arte hacia Valencia.

Aunque la ausencia de una declaración oficial del Gobierno de la República, deja abierta la respuesta a la primera pregunta planteada, enumeramos a continuación alguno de los motivos, o bien que aparecen en las fuentes, o bien que se deducen de los acontecimientos, que nos dan una aproximación a la posible justificación del traslado de las obras.

Un primer conjunto de motivos podríamos englobarlos en motivos de protección, una primera fuente que incluye estos motivos de protección, es el folleto publicado en 1938 por la Junta Delegada de Incautación, titulado ¿Por qué ha salido de Madrid el tesoro artístico?, en la que expone los siguientes motivos para la evacuación de las obras (Álvarez 2019,181):

- Los bombardeos sobre Madrid que pusieron en peligro las obras de arte.
- El riguroso invierno de diciembre de 1936, y el hecho de que la Guerra impedía que se pudieran mantener las condiciones ambientales necesarias en el museo
- La falta de existencia en Madrid de un lugar que pudiera protegerse de manera eficaz contra los bombardeos y mantuvieran las condiciones medioambientales.

Además de esta fuente también encontramos en el informe realizado por Sir Frederic Kenyon, exdirector del British Museum y James G. Mann, Conservador de la Wallace Collection, sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia, en el periódico "The Times"

⁹¹ Un ejemplo lo podemos ver en Cataluña, donde fueron fusilados dos colaboradores de la Consejería de Cultura, Rafael Fuster Rubio y Enrique Alexandrino, al ser confundidos con ladrones cuando realizaban tareas de incautación. (Gracia y Munilla, 2011, 56)

del 3 y 4 de septiembre⁹², publicado por la República en 1937, la necesidad de la realización de dicho traslado, a efectos de que las obras, además de estar protegidas de los bombardeos, pudieran guardarse en las mejores condiciones técnicas.

“Se ha dicho que no era necesario trasladar estos preciosos cuadros de Madrid, ya que se había dispuesto un refugio para ellos en los sótanos del Banco de España. Este lugar de refugio fue utilizado, pero no dio resultados satisfactorios. Cinco Grecos procedentes de Illescas fueron guardados allí, pero cuando después se les examinó, estaban llenos de moho (...)”⁹³

Sin poner en duda que el traslado de las obras del Prado, aumentó su seguridad, al alejarlo de la zona de conflicto, el hecho de que dicho traslado se iniciara antes de que el Museo del Prado, fuera alcanzado por el primer bombardeo, y el hecho de que el Museo del Prado, sirviera como lugar de almacenaje y protección de obras de arte⁹⁴, procedentes de diferentes ubicaciones, nos hace poner en duda que, la protección frente a los bombardeos, fuera uno de los primeros motivos para la evacuación, frente a este motivo alegado, podemos pensar en la evacuación como protección, frente a los efectos de posibles revueltas populares, con lo que se reforzó la seguridad del Museo del Prado⁹⁵.

Frente a la afirmación de la imposibilidad de garantizar la protección frente a los bombardeos, y las condiciones climáticas, encontramos que, de acuerdo con la memoria de la Junta Delegada de 26 de enero 1938, el Museo del Prado llegó a almacenar 18100 cuadros, 10609 objetos, 1854 muebles, 34 bibliotecas y 35 archivos, de entre todo este material debemos destacar la colección de la Armería y 147 paquetes de música y Stradivarius del Palacio Real (Argerich y Ara (ed) 2009,156).

Este almacenamiento, nos puede llevar también a pensar, como uno de los posibles motivos para el traslado de las obras principales del Prado, la necesidad de que hubiera espacio en los sótanos del mismo para poder almacenar las obras de otras ubicaciones.

Otro conjunto de motivos para el traslado, serían los políticos, motivos que nos confirma Renau en “L’organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile” (Mouseion 1937), durante su estancia en París preparando la exposición internacional, cuando refiriéndose a la justificación nos habla del traslado, nos dice que “Cette décision se fondait sur de motifs politiques et militaires du Gouvernement de la République” (Renau, 1937, 28), es decir, aunque no nos informa de ellos, nos confirma la existencia de motivos políticos y militares para el traslado de las obras. Unos motivos que encontramos reflejados en la carta del Presidente de la Junta a Sánchez Cantón en 1937, que ante la ausencia de Pablo Picasso, ejercía las funciones de director del Museo del Prado “El convencimiento de que todos los objetos de valor integrantes del Patrimonio Artístico debían encontrarse en el mismo lugar que el Gobierno⁹⁶. Tal y como podemos ver esta carta nos da una justificación política para el traslado; el control del patrimonio artístico, como motivo de legitimación del gobierno de la República, lo que justificaría el traslado del patrimonio a Valencia en primer momento, y posteriormente de Valencia a Cataluña, una vez traslado el gobierno de la República a Barcelona.

⁹² KENYON, Sir Frederic: *Art Treasures of Spain*. Londres, Press Department of the Spanish Embassy, 1937. Publicado en *The Times*, Londres, 3-4 de septiembre de 1937.

⁹³ KENYON, Sir Frederic, G. MANN, James. Visita en Informe de los Técnicos de Arte Sir Frederick Kenyon, y James G. Mann conservador de la Wallace Collection sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia, Valencia 1937. Junta Nacional del Tesoro Artístico, página 14

⁹⁴ Vista parcial de la sala de esculturas (nº LVIII), utilizada como depósito, con sacos terreros, protectores del grupo de San Ildefonso. Anexo Fotográfico. Ver Foto 18

⁹⁵ Ver documento 4

⁹⁶ Carta del presidente de la Junta al director accidental del Museo del Prado de fecha 20 de febrero de 1937. Archivo MNP. Caja 991. (Argerich y Ara (ed) 2009,159)

Finalmente, tal y como nos indica Renau, existirían motivos militares que justificarían el traslado de las obras, unos motivos que, aunque no encontramos referenciados en las fuentes estudiadas, podemos suponer que estuvieran vinculados a la ubicación del Gobierno de la República, es decir, a la importancia de la ubicación del Gobierno y del patrimonio que le acompañaba, como lugar a proteger por el ejército fiel a la República.

La suma de todos los posibles motivos, hizo que, el 10 de noviembre salieran las 14 primeras obras del Museo del Prado a Valencia, bajo la responsabilidad de Florencio Sosa, delegado de la Dirección General de Bellas Artes. Desde un primer momento, los retrasos en los envíos reclamados fue una constante, de hecho en el mes de noviembre de 1936 solamente se realizó un segundo envío⁹⁷. Esto hizo que Josep Renau, con la intención de acelerar el proceso de evacuación, presionado por la intensificación de los bombardeos, nombrara el 3 de diciembre de 1936 a María Teresa León⁹⁸, responsable de la evacuación de las obras.

La rapidez hizo que María Teresa León, solamente 4 días después de su nombramiento, el 7 de diciembre, junto a Rafael Alberti, hubiera organizado ya una primera expedición de evacuación, saliendo el 10 de diciembre una segunda expedición, custodiada por el quinto regimiento, siendo una de las principales obras evacuadas en esta segunda expedición "Las Meninas"⁹⁹ de Velázquez.

La rapidez en la preparación de estas expediciones, provocó que en algunos casos el traslado se realizara, sin la protección adecuada¹⁰⁰, incluyendo la falta de embalaje de las obras. En la segunda expedición debemos destacar un incidente en el traslado, el cruce del puente sobre el río Jarama en Arganda, en el que hubo que bajar los cuadros más grandes de los camiones y cruzar el puente con ellos a mano, ya que su tamaño era más alto que la estructura del puente. La tensión de este viaje quedó reflejada en la obra de María Teresa León, "Memoria de la Melancolía".

"Y empezó la noche más larga de nuestra vida. Aparecieron los aviones y bombardearon no sé qué barrio. El teléfono iba dándonos la situación de los cuadros en cada alto del camino. El responsable de la caravana llamaba para decirnos: Todo va bien. Pero al pasar el puente de Arganda fue necesario bajar los cuadros y hacerlos cruzar a hombros al otro extremo, pues el andamiaje era demasiado alto (...)

Ellos no durmieron ni nosotros tampoco. Sonó una vez más el teléfono: María Teresa, la expedición ha llegado a Valencia en condiciones excelentes. La voz de José Renau, director de Bellas Artes, nos pareció la de un ángel. ¡Qué descanso! Nos echamos a la calle a comunicar la buena nueva."¹⁰¹

La tensión de esta segunda expedición provocó la renuncia de María Teresa León, esto unido a la intensificación de los bombardeos sobre Madrid, hizo asumiera la dirección de la evacuación de las obras a Valencia, la Junta Delegada de Incautación de Madrid, en su reunión de 16 de diciembre de 1936.

"Se acuerda por unanimidad aceptar la designación del Ministerio, teniendo en cuenta que una vez decidida por el Gobierno la evacuación de las obras de arte de los Museos y de las colecciones particulares para sustraerlas de los peligros de la guerra en Madrid, constituye un deber para los designados contribuir con su colaboración para que obras de importancia excepcional en la Historia del Arte, sean atendidas con todas las garantías que a juicio de aquéllos deban adoptarse dentro de la urgencia con que una decisión superior, irrevocable, decide respecto a su destino."¹⁰²

⁹⁷ El 15 de noviembre, entre las que se encontraba las Obras de "Las Majas". Ver Anexo documental. Documento 13

⁹⁸ Primera mujer en España que obtuvo el doctorado en Filosofía y Letras, secretaria de la Alianza de Escritores Antifascistas

⁹⁹ Ficha Evacuación Meninas. Anexo Fotográfico. Ver Foto 19

¹⁰⁰ Traslado de las pinturas de Goya de San Francisco El Grande. Anexo Fotográfico. Ver Foto 20

¹⁰¹ LEÓN, María Teresa. Memoria de la Melancolía, Madrid, Castalia, 1999, p. 355

¹⁰² ARGERICH Isabel, ARA Judith (ed) 2009 Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil. Instituto Patrimonio Cultural de España. Museo Nacional del Prado, p. 40

Como podemos ver las siguientes evacuaciones pasaron a ser responsabilidad de la Junta Delegada, adoptándose en la misma reunión, la decisión de no proceder a la realización de ningún traslado sin el embalaje adecuado. Desde esta fecha se realizaron 4 expediciones más en el mes de diciembre, que continuaron en todo el año 1937, año en el que debemos destacar la evacuación del Tesoro del Delfín, el 25 de marzo de 1937 bajo responsabilidad de Ángel Ferrant, miembro de la Junta Delegada de Incautación, continuando posteriormente los envíos de obras a Valencia, hasta el mes de marzo de 1938, mes en el que ante el avance de las tropas sublevadas, el gobierno de la República se trasladó a Barcelona, y se inició el traslado de las obras desde Valencia para su protección a diferentes lugares de Cataluña.

Finalizando este punto, además de las obras evacuadas desde otros museos, al haber hecho principalmente referencia al Museo del Prado, una primera duda que nos puede surgir es sobre el número total de cuadros evacuados desde este Museo, datos que podemos obtener en el documento titulado “Estado de los cuadros que han salido de este museo” fechado el 2 de abril de 1939¹⁰³, ascendió a 427 cuadros, además del Tesoro del Delfín y 181 dibujos de Goya, un traslado forzado por la situación de los bombardeos en Madrid, la decisión de que el Tesoro Artístico, siguiera al Gobierno de la República.

Hemos visto datos que nos permiten preguntarnos sobre los motivos reales de la evacuación de las obras, de hecho, la evacuación de las obras, se iniciaron de manera urgente antes del inicio de los bombardeos, lo que hizo que los primeros envíos, no fueran realizados de la mejor manera posible, y ayuda a reforzar la idea planteada de que el control del patrimonio, contribuía a justificar el trabajo del Gobierno de la República. De hecho, hemos visto, que la gestión de esta evacuación, estuvo influenciada por, la urgencia en las decisiones a tomar, en un primer momento por el traslado del Gobierno, y posteriormente por el desarrollo del conflicto, también debemos destacar los problemas surgidos, en la falta de material para los embalajes en un primer instante, y la complicación de encontrar camiones adecuados en un momento de conflicto. No obstante, no debemos cerrar este punto, sin señalar el trabajo realizado en la recepción de las obras en Valencia, con la elaboración de la ficha de las obras recibidas, y la restauración en caso de necesidad de las mismas, como es el caso de la obra del “Conde Duque de Olivares”, restauración para la que fue reclamado Manuel Arpe y Retamino.

7.3. Almacenamiento de las obras en Valencia.

Una vez tomada la decisión y realizado el traslado de las obras de arte a Valencia, quedaba pendiente la elección de un lugar, que reuniera las condiciones necesarias para su almacenamiento y protección ante un posible ataque de la aviación, el depósito principal elegido fue una construcción defensiva en Valencia, las “Torres de Serranos”, puerta fortificada, del siglo XV, que fue solicitada como depósito al Ayuntamiento de Valencia mediante una carta del Ministerio de Instrucción Pública, el 8 de enero de 1937.

“El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, consciente de la responsabilidad que le atañe, como conservador y custodio del Patrimonio Artístico Nacional, (...). Es por esto, por lo que nos dirigimos al Ayuntamiento que V.E. tan dignamente preside, recabando la cesión de las plantas bajas de las Torres de Serranos, que por sus condiciones de seguridad pueden ser un magnífico depósito de aquellas obras de arte cuya pérdida sería fatal e irreparable. (...). Valencia 8 de enero de 1937”¹⁰⁴

¹⁰³ Museo del Prado. Estado de los cuadros que han salido de este Museo. Ver Anexo Documental Documento 14

¹⁰⁴ BENITO GOERLICH, Daniel et al, Las Torres de Serranos, Historia y Restauración. Valencia, Ajuntament de València, 2003. P 63

Además del depósito definitivo era necesaria una primera ubicación, en la que se pudieran revisar las obras, sus embalajes, e incluso restaurar, como el caso de algunos tapices¹⁰⁵, la ubicación elegida fue el Colegio-Iglesia del Patriarca, que disponía del espacio suficiente para todas estas operaciones, e incluso para almacenar alguna de las obras, cuyo tamaño impedía ser introducidas en las Torres de Serranos.

La elección de estos dos espacios implicó, una labor de reforma y refuerzo de los mismos, para proteger los edificios elegidos de posibles ataques, unos trabajos, dirigidos por el arquitecto José Lino Vaamonde, aprobados tal y como podemos ver en la Gaceta de la República del 21 de agosto de 1937¹⁰⁶. Analizando esta Gaceta podemos obtener dos informaciones importantes, la primera es que los tapices, pertenecientes al patrimonio fueron depositados en las Torres de Serranos, para los que se construyó un piso específico en ellas, y la segunda es la importancia que se dio a la Iglesia del Colegio del Patriarca, asignándose dos presupuestos diferentes para la protección del edificio, a posibles bombardeos.

Hay que hacer constar que además de las obras de creación del piso para tapices, al igual que en la Iglesia del Patriarca, también se hicieron obras de protección contra los bombardeos en las Torres de Serranos, para proteger las obras de (Álvarez, 2019,223):

- La acción directa de las bombas de aviación y de artillería.
- El efecto del aire, posterior a una gran explosión de una bomba de aviación.
- La acción de posibles bombas incendiarias,
- Los posibles cambios de temperatura.

Unas reformas realizadas por el arquitecto José Lino Vaamonde¹⁰⁷, que en el caso de las Torres de Serranos consistieron fundamentalmente en, (Álvarez 2019, 224) el reforzamiento de las bóvedas de las primeras plantas con otras de hormigón, sobre las que se depositó capas de un metro de altura de corteza de arroz, recubierta por tierra para evitar un posible incendio, y en el resto de plantas sacos de tierra para evitar los efectos de los bombardeos.

Por otro lado la Iglesia del Colegio del Patriarca¹⁰⁸, fue el lugar en el que la Junta Central Artística estableció su lugar de trabajo, en el que recibía las obras, revisaba el estado de conservación de las obras, además de catalogar las obras con una ficha en la que figuraba su nombre el sitio de almacenaje, su estado de conservación, y en caso que fuera necesario se realizaban los correspondientes trabajos de restauración¹⁰⁹ (Argerich y Ara (ed) 2009,344).

En esta ubicación cabe destacar dos eventos, el primero de ellos fue la inauguración de una exposición el 26 de diciembre de 1936, prorrogada hasta en enero de 1937, con obras evacuadas del Palacio de Liria, una exposición de la que podemos encontrar referencias en la prensa de la época¹¹⁰. El segundo de ellos fue la visita de Sir Kenyon y G. Mann, invitados por la República, para que pudieran comprobar el estado de conservación de las obras de arte trasladadas, pudiendo ver las obras almacenadas,

¹⁰⁵ Mujeres arreglando tapices en el colegio del Patriarca (Valencia), depósito de bienes culturales por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, durante la Guerra Civil, 1936-1939. Fotografía: Archivo del Instituto de Patrimonio Cultural de España, MECD Anexo Fotográfico. Ver foto 21

¹⁰⁶ Gaceta de la República: núm. 238, de 26 de agosto de 1937, páginas de 800 a 801. Ver Anexo documental. Documento 12

¹⁰⁷ Renau, Josep (1937) "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile" Paris : Institut international de coopération intellectuelle. P. 33 Anexo Fotográfico. Ver foto 22

¹⁰⁸Renau, Josep (1937) "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile" Paris : Institut international de coopération intellectuelle. P. 37 Anexo fotográfico. Ver Foto 23

¹⁰⁹ Restauradores del Museo del Prado en el taller habilitado por la Junta Central en Valencia. Ver anexo Fotográfico. Foto 24

¹¹⁰ Periódico AHORA 29 de diciembre de 1937, página 5. "Los tesoros artísticos del Palacio de Liria, puestos a salvo por la República, han sido expuestos en Valencia". Ver anexo documental. Documento 15

incluidas Las Meninas de Velázquez¹¹¹, que se encontraba en el Colegio del Patriarca, además de poder visitar las obras realizadas en las Torres de Serranos, elaborando posteriormente un informe sobre la labor de gestión de protección del Patrimonio por el Gobierno de la República Española, que al ser laudatorio con la gestión realizada, fue publicado posteriormente por el Gobierno de la República¹¹².

Las obras de reforma, para la protección frente a los bombardeos, que se realizaron en el Colegio del Patriarca, al igual que en las Torres de Serranos, buscaron la protección de las obras depositadas, siendo codirigidas por José Lino Vaamonde y Rodríguez Orgaz (Álvarez, 2019, 225), y consistieron, principalmente, en reforzar tanto la capilla central, como las laterales destinadas al depósito de las obras.

En este apartado debemos mencionar también la existencia de una tercera ubicación el museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, al que fueron destinadas las obras de “segunda categoría” (Álvarez 2019, 222), lugar que según opinado por el subdirector del Prado Sánchez Cantón, en una carta dirigida, el 4 de enero de 1937 a Wenceslao Roces, subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, no reunía los requisitos mínimos para una adecuada conservación de las obras depositadas. “En cambio, me produjo mala impresión lo que se guarda en el Museo, tanto por sus condiciones nulas de resistencia como por la humedad del ambiente”

Para finalizar este punto debemos indicar que además de una ubicación con unas medidas de seguridad y conservación, era necesario un embalaje que pudiera aguantar las condiciones del viaje, que protegiera a la obra de un posible ataque, y que garantizara las condiciones de conservación, este trabajo fue encargado a la empresa Macarrón, empresa dedicada al traslado de obras de arte desde finales del siglo XIX, cuya experiencia y contactos le permitió tener contratos de las administraciones públicas. El embalaje se realizó en unas cajas cubiertas de pintura ignífuga, en el que se rellenaba los espacios vacíos con materiales flexibles, una vez envuelta la obra en papel impermeable para proteger las obras de la humedad¹¹³, lo que hacía que la obra estuviera protegida tanto ante un posible incendio, como ante el peligro de la humedad.

A lo largo de este punto hemos visto como el Gobierno de la República, realizó las gestiones necesarias para que la estancia de las obras en Valencia, en las Torres de Serranos y en el Colegio del Patriarca, fuera la mejor posible, realizando las reformas necesarias para intentar proteger las mismas, tanto de posibles bombardeos, como de conservación ante la humedad, gestionando no solamente un lugar de almacenamiento, sino también de conservación, quedando acreditado su interés por la conservación del patrimonio evacuado, aunque el hecho de que existiera un tercer lugar que sirvió solamente de almacenamiento, el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, al que no se realizó ningún tipo de reforma, para garantizar las condiciones climáticas de las obras, nos hace visible la existencia del interés preferente por una parte del patrimonio, unos criterios que podríamos intentar deducir, con el estudio del listado de las obras depositadas en esta última ubicación.

8. La fase final del conflicto (marzo 1938 - abril 1939)

En este apartado analizaremos la gestión del patrimonio en la fase final del conflicto. Iniciaremos la línea temporal de este último apartado en el mes de marzo de 1938, mes en el que, ante el avance de las tropas nacionales, se evacuaron las obras depositadas

¹¹¹ KENYON, Sir Frederic, G. MANN, James. Visita en Informe de los Técnicos de Arte Sir Frederick Kenyon, y James G. Mann conservador de la Wallace Collection sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia, Valencia 1937. Junta Nacional del Tesoro Artístico, página 12 Ver Anexo Fotográfico. Foto 1

¹¹² KENYON, Sir Frederic, G. MANN, James. Visita en Informe de los Técnicos de Arte Sir Frederick Kenyon, y James G. Mann conservador de la Wallace Collection sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia, Valencia 1937. Junta Nacional del Tesoro Artístico. Ver Anexo documental Documento 16

¹¹³ Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su traslado a Valencia. Ver anexo Fotográfico. Foto 25

en Valencia hacia Cataluña , y finalizaremos el análisis de este apartado el 1 de abril de 1939, fecha de finalización del conflicto y del último parte de guerra en el que el Gobierno de Burgos proclama su victoria con el último parte de guerra: “En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus objetivos militares. La Guerra ha terminado”.

También debemos destacar en esta fase final del conflicto los cambios en la Dirección General de Bellas Artes, el primer cambio se produjo el 22 de abril de 1938 ocupando el cargo, después de la dimisión de Josep Renau, tras el cese Jesús Hernández como Ministro de Instrucción Pública, Francesc D'Assis Galí y Fabra,¹¹⁴.

Francesc D'Assis Galí y Fabra, Asumió el cargo en un momento complicado, ya que toda la gestión correspondiente al Patrimonio Histórico Artístico, mediante un decreto reservado, de 9 de abril de 1938, estaba a cargo del Ministerio de Hacienda, en el que el Ministro de Hacienda Francisco Méndez Aspe, pasó a ser responsable de las últimas decisiones en lo referido al Patrimonio. Por ello, podemos definir la gestión del nuevo director como subordinada al Ministerio de Hacienda, una gestión dual ya que por un lado siguió desarrollando los proyectos ya iniciados, y simultáneamente intentó desmontar la labor de sus predecesores. (Saavedra 2016,265)

El segundo cambio en la Dirección General de Bellas Artes se produjo el 20 de marzo de 1939 a Eduardo Ruiz Alcalá¹¹⁵, unos días antes de la finalización del conflicto, cuya gestión estuvo encaminada a evitar la salida del patrimonio, sin previa autorización, fuera de las fronteras, tal y como podemos ver en la noticia “Notas políticas. Velando por el Tesoro Artístico”, publicado en el periódico El Socialista de 25 de marzo de 1939. “el director general de Bellas Artes, señor Alcalá, ha emprendido un viaje por el territorio leal para girar visitas de inspección a las diferentes Juntas locales del tesoro artístico [...] [para] velar por la seguridad y la conservación de nuestro patrimonio de arte”¹¹⁶

Como podemos ver la gestión, en esta última fase final del conflicto, de la protección del patrimonio por el Gobierno de la República, estuvo marcada por los cambios en la Dirección General de Bellas Artes, no se centró únicamente en la evacuación de las obras desde Valencia, en este apartado centraremos el análisis, en la gestión de los lugares de almacenamiento de las obras evacuadas en Cataluña, y su posterior evacuación a Ginebra, un acontecimiento al que estuvo vinculado la creación del Comité Internacional de Expertos y la Firma del Acuerdo de Figueras. Todos estos aspectos, traslado, almacenamiento, la creación del Comité Internacional de Expertos y la firma del acuerdo de Ginebra, son los aspectos que pasamos a desarrollar a continuación.

8.1. Traslado de las obras de Valencia a Cataluña.

Al igual que el traslado de las obras de Madrid a Valencia, estuvo vinculado al traslado del Gobierno de la República a Valencia, el traslado de las obras de Valencia a Cataluña, vino precedido por el cambio del Gobierno de la República de Valencia a Barcelona el 31 de octubre de 1937¹¹⁷, siendo tomada la decisión del traslado de las obras a Cataluña, unos meses después, en mes de marzo de 1938.

El avance de las tropas nacionales, el peligro de que la ruta a Barcelona fuera cortada por el avance de las tropas sublevadas, hizo que el traslado de las obras hacia Cataluña

¹¹⁴ Gaceta de la República: núm 113, de 23/04/1938, página 465 La dimisión de Josep Renau y el nombramiento de Francesc D'Assis Galí aparecen publicadas en la Gaceta 113 del 23 de abril de 1938. Ver Anexo documental documento 17

¹¹⁵ Gaceta de la República: núm, 73 de 21/03/1939, página 549. Ver Anexo documental documento 18

¹¹⁶ Álvarez Lopera en Argerich y Ara (ed) 2009, 60

¹¹⁷ La Vanguardia, 2 de noviembre de 1937, página 1 “Generalidad. Cataluña ratifica su adhesión al Gobierno de la República” Ver anexo documental. Documento 19

fuera realizado en menos de un mes, realizándose 7 expediciones, en las que participaron 36 camiones¹¹⁸, que tuvieron que circular por carreteras junto a las tropas, lo que hacía que los camiones, aunque salieron en pequeños grupos, que transportaban las obras pudieran convertirse en posibles objetivos de los bombardeos de la aviación nacional.

El peligro de dicho traslado queda reflejado en el hecho del único incidente ocurrido en los diferentes traslados realizados de las diferentes obras, el accidente de un camión en Benicarló, al que cayó encima un balcón de una de las viviendas bombardeadas, en uno de los sucesivos ataques sufridos¹¹⁹ en esta población, este accidente provocó daños en dos de las obras que transportaba el camión accidentado: "La Carga de los Mamelucos" y "Los fusilamientos del 3 de mayo" de Goya.

Vinculado al traslado, está el almacenamiento de las obras, el primer lugar de depósito provisional de las obras fue el Monasterio de Pedralbes, situado en Barcelona, y dos casas situadas en dos poblaciones de Girona: Sant Hilari de Sacalm y Viladrau, siendo trasladadas posteriormente a tres ubicaciones diferenciadas, al Castillo de Perelada, al Castillo de San Fernando de Figueras y a una mina de talco en la Vajol¹²⁰, depósitos que pasamos a analizar por separado.

Iniciamos el análisis con el Castillo de Perelada, situado en la provincia de Girona, alejado de posibles objetivos militares y cerca de la frontera con Francia, al frente del que se encontraba Timoteo Pérez Rubio, lugar en el que fueron almacenadas las obras más importantes evacuadas, entre las que se encontraban las obras del Prado, del Escorial y del Palacio de Liria, también fue el lugar, donde se realizó la restauración de los cuadros dañados en el incidente de Benicarló, durante el viaje a Cataluña de las obras. Una restauración que se hizo con los escasos medios posibles tal y como podemos ver en el siguiente texto: "En la cocina del castillo de Perelada, mi abuelo tuvo que improvisar un taller para restaurar los cuadros dañados en Benicarló. Sobre todo, le costó salvar 'La carga de los Mamelucos', que había quedado partido en 18 trozos", relata Rafael Seco de Arpe¹²¹.

La referencia a Rafael Seco de Arpe, nos lleva hacer una referencia a su abuelo, Manuel Arpe y Retamino, figura importante en toda la gestión de protección de las obras, que acompañó a las obras en todo su proceso de evacuación. Para conocer su figura, y su gestión en todo el traslado de las obras, podemos estudiar su narración en primera persona del proceso de traslado de las obras realizada el 1 de agosto de 1949, en el que, después de presentarse:

"Notas sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico Nacional durante nuestra guerra, dentro de España y después en el extranjero, desde el año 1936 a 1939, referido por Don Manuel de Arpe y Retamino, entonces Restaurador-Conservador, por oposición, de Obras de Arte del Estado. Ahora Restaurador Titular, por oposición, del Museo Nacional del Prado y excedente voluntario del anterior Cargo mencionado"¹²².

nos narra en primera persona su labor vinculada a todo el viaje realizado por las obras desde Madrid a Ginebra, pasando por Valencia y Cataluña, y su posterior regreso a Madrid.

En el relato de los hechos, vemos la fecha del inicio de su viaje para restaurar las obras dañadas durante el traslado, que se inició el 26 de diciembre de 1936, fecha en la que

¹¹⁸ Traslado de las obras de Valencia a Cataluña. Foto 26

¹¹⁹ Ataques recogidos en la prensa. La Hora. Diario de la Juventud, 16 de marzo de 1938, número 242, portada "Antiavionistas en todas Partes" .Ver anexo documental. Documento 20

¹²⁰ Municipio situado en el Alto Ampurdán, provincia de Gerona

¹²¹ El periódico. 24/11/2019. "Los 11 meses que el Museo del Prado fue catalán" <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191124/museo-prado-200-anos-guerra-civil-cuadros-escondidos-catalunya-7748399>

¹²² ARPE Y RETAMINO, Manuel, Diario, 1 de agosto de 1949. Página 1

fue requerido, junto al forrador del Prado, Tomás Pérez”, para la restauración del cuadro del “Conde Duque de Olivares”, al que la entrada de agua, hizo que se precipitara la resina de su barniz, y al que “por enero, en unas condiciones pésimas, arreglé lo que se podía hacer así del cuadro “El Conde Duque de Olivares”¹²³

También encontramos en su narración una referencia importante a la salida hacia Valencia, unos días antes que él, de Timoteo Pérez Rubio, en ese momento subdirector del Museo de Arte Moderno, que acompañaría las obras hasta Ginebra, y que se convirtió, como presidente de la Junta Central, en la figura responsable del almacenamiento, organización y conservación de las obras.

Después de referirse al almacenamiento y conservación de las obras en Valencia, la narración llega a marzo de 1938, dónde podemos ver la urgencia de la salida de las obras de Valencia, siendo avisado el mismo día por la mañana del inicio de la evacuación de las obras. En este viaje, cuyo destino pensaba que era Barcelona, acompañó a un convoy que llegó al Castillo San Fernando de Figueras.

En el mes de mayo de 1938, fue requerido desde el castillo de Perelada, para la restauración de los cuadros de Goya “La Carga de los Mamelucos” y “El tres de Mayo”, ya que “habían sufrido un choque durante su transporte; que se habían roto y que yo sería el encargado de restaurarlos”¹²⁴.

También encontramos referencia al traslado de Manuel Azaña al Castillo de Perelada, al que acompañó también entre otros el presidente de la Junta Central, Timoteo Pérez Rubio, el peligro que corrieron las obras en su depósito en el Castillo de Perelada, lo encontramos reflejado en una carta que Azaña le dirige el 28 de junio de 1939 a Ángel Ossorio¹²⁵: “De la verdadera situación de todo esto, no me enteré hasta que fui a residir a Perelada. Debajo de nuestro comedor estaban los Velázquez (...) Cada vez que bombardeaban en las cercanías, me desesperaba”¹²⁶.

Tal y como nos señala Manuel Arpe, se quedó en el Castillo de Perelada como único responsable de la protección del Patrimonio, hasta la llegada del Estado Mayor de la República, en esa estancia logró entrevistarse con Juan Negrín, presidente del gobierno de la República, refiriéndose un capitán del Estado Mayor en la presentación al Presidente de la República “Aquí lo tiene trabajando de lleno, mientras que todos los de la Junta del Tesoro Artístico han chaqueteado, marchándose a Francia, pero él no quiso apartarse de aquí”¹²⁷, Finalmente, una vez firmado el acuerdo de Figueras, con un salvoconducto de Negrín, partió con quince camiones con obras en dirección a Ginebra el 8 de febrero de 1939. “Los retrasos inevitables por maniobras y la distancia entre camión y camión y, por último el mío arrancó a la una menos veinte de la madrugada del día 8 de febrero de 1939”¹²⁸

La segunda ubicación de las obras trasladadas desde Valencia, fue una ubicación temporal, el Castillo de San Fernando de Figueras, fortaleza del siglo XVII en las afueras de dicha población. Nuevamente en el Diario de Manuel Arpe y Retamino, encontramos información sobre el diferente material depositado en esta ubicación.

En primer lugar, nos relata un incidente que nos ayuda a conocer, el material destinado a dicha ubicación: “Descargado aquel camión, entró en turno uno atestado de lingotes de plata. Ya de los nuestros no se descargaría más hasta el día siguiente”¹²⁹. Como podemos ver nos habla de que conjuntamente con las obras evacuadas “ya de los

¹²³ ARPE Y RETAMINO, Manuel, Diario, 1 de agosto de 1949. Página 23

¹²⁴ ARPE Y RETAMINO, Manuel, Diario, 1 de agosto de 1949. Página 55

¹²⁵ Juriconsulto, político y escritor (1873-1946)

¹²⁶ Colorado 2008,90

¹²⁷ ARPE Y RETAMINO, Manuel, Diario, 1 de agosto de 1949. Página 96

¹²⁸ ARPE Y RETAMINO, Manuel, Diario, 1 de agosto de 1949. Página 102

¹²⁹ ARPE Y RETAMINO, Manuel, Diario, 1 de agosto de 1949. Página 51

nuestros”, viajó otro material, “entró en turno otro atestado de lingotes de plata”, que correspondería al material incautado por la Caja de Reparaciones. Esta información la completa cuando en su diario nos relata la siguiente información:

“Salí a los dos días para Perelada dirigido al Castillo que allí hay del Sr. Mateu. ya llevaba algún tiempo en él el Sr. Giner y ya también habían sido traídos a este Castillo todas las cajas de los cuadros del Museo del Prado y otras; todas las que en el primer momento se llevaron desde Valencia al Castillo de Figueras”¹³⁰

La tercera ubicación para la protección de las obras trasladadas, fue la Mina de Canta, situada en la población de La Vajol, en el Ampurdán, cerca de la frontera francesa, a la que estaba unida por un camino vecinal, en la que Azaña relata que “En la mina, aprovechando sus instalaciones, y en otras construidas para el caso, estaban depositados los cuadros que no cupieran en Perelada, y joyas y otros objetos que según me dijo Negrín valían 200 millones”¹³¹, joyas y objetos que fueron evacuados en el “yate vita”¹³². La mina se encontraba preparada para acoger estas obras, ya que en 1937, unos obreros procedentes de Cartagena¹³³, habilitaron la mina con un edificio de tres plantas, cámara acorazada, puertas blindadas, despachos y generador eléctrico propio, llegando incluso a vivir allí el Ministro de Hacienda como responsable del depósito, allí depositado.

En este apartado, hemos visto la urgencia con la que se decidió realizar el traslado de las obras desde Valencia a los diferentes depósitos de Cataluña, lo que hizo que en este viaje se tuvieran que asumir más riesgos que en el traslado de Madrid a Valencia. Una urgencia, que venía dada por el riesgo de que la comunicación de Cataluña con Valencia, quedara interrumpida por el conflicto, además de la decisión de que las obras se localizaran en el mismo lugar que el Gobierno de la República, por lo que urgía, a pesar de los riesgos, iniciar el viaje.

También hemos visto como el gobierno de la República, además de tener preparados, los lugares provisionales para el depósito de las obras, había ordenado la habilitación de depósitos como la Mina Canta, lo que implicaba también una anticipación al posible desarrollo de los hechos, así como también habilitó, en el Castillo de Perelada, un lugar para la rehabilitación de los cuadros, como es el caso de “La Carga de Los Mamelucos”, cuadro muy dañado, que consiguió ser rehabilitado por el restaurador Manuel Arpe y Retamino.

8.2. Creación del Comité Internacional de Expertos.

En este punto vamos a analizar las gestiones realizadas para la creación del Comité Internacional de Expertos para la salvaguarda del tesoro artístico, para finalmente poder responder a tres preguntas relacionadas con este Comité, como se formó, cuando se formó y para que se formó.

Un proceso de creación en el que destacan dos figuras, por un lado, Josep María Sert, pintor reconocido internacionalmente, que trabajó en el palacio de Sociedad de Naciones, y que además tenía contactos tanto en la alta sociedad francesa, como en el gobierno de Burgos, cuya intervención podemos ver reflejada en un extracto de un informe de la Sociedad de Naciones de agosto de 1939.

¹³⁰ ARPE Y RETAMINO, Manuel, Diario, 1 de agosto de 1949. Página 55-56

¹³¹ Carta Manuel Azaña a Ángel Ossorio. Fuente: <http://jquinyonesblog.blogspot.com/2015/01/caminos-del-exilio-la-vajol.html>

¹³² Yate que partió de con objetos de valor hacia México, el 28 de febrero de 1939 del puerto francés del Havre, estudiado en la publicación de Francisco Gracia Alonso y Glòria Munilla Cabrillana “ El tesoro del “Vita”. La protección y el expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la Guerra Civil Universitat de Barcelona, 2014

¹³³ Colorado 2008, 85

“A principios del mes de enero de 1939, a partir de la propuesta del pintor José María Sert, la Academia de Bellas Artes de París, el Consejo de los Museos Nacionales franceses y la Asociación de Amigos del Louvre expresaron su deseo de que las obras maestras del Museo del Prado fueran transportadas al Palacio de la Sociedad de Ginebra. [...] Como consecuencia de este deseo, se constituyó un Comité Internacional”¹³⁴

y por otro lado Joseph Avenol, secretario general de la Sociedad de Naciones, que finalmente aceptó, a título personal, acoger las obras del Museo del Prado, en el palacio de la Sociedad de Naciones.

A finales del año de 1938, tal y como recoge el artículo publicado de Jérôme y Jean Tharaud, en el periódico Paris Soir del 24 de junio de 1939 “La Dramatique préface d'une exposition sans Précédent”:

“C'est alors que M. Sert, le célèbre peintre espagnol que tous les Parisiens connaissent, se demanda a qui il pourrait bien s'adresser, pour opérer un sauvetage (...). Il s'agissait de trouver un personnage qui ait du prestige sur les rouges M. Avenol (...), secrétaire générale de la Société des Nations”¹³⁵

Josep María Sert, consciente de la necesidad de organizar la salvación del patrimonio español, solicitó una entrevista, para intentar gestionar la evacuación del patrimonio, a Joseph Avenol, secretario general de la Sociedad de Naciones, figura que podía ser considerada neutral, cuyo prestigio era reconocido por el gobierno de la República, al que conoció al decorar, en 1936, los murales de la Sala Francisco de Vitoria del Consejo del Palacio de la Sociedad de Naciones.

Tal y como recoge el artículo de Jérôme y Jean Tharaud, esta entrevista tuvo lugar el día de navidad de 1938, “Cette conversation eut lieu le jour de Noël de 1938”, en el que Joseph Avenol aceptó recibir los cuadros, en la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, siempre que, las instituciones artísticas de Francia, Inglaterra, Holanda, Bélgica, y de Suiza, apoyaran esta solicitud. Una vez conseguidas estas peticiones se comprometía a realizar las gestiones con el gobierno de la República Española, para conseguir la evacuación de las obras, con el pretexto de organizar una exposición en Ginebra, a beneficio de una obra humanitaria internacional. A la vista de lo acordado en esta reunión, Sert inició las gestiones, para conseguir el apoyo de las instituciones artísticas solicitadas.

Unos días después de esta reunión, el 7 de enero, Sert presentó un informe a los miembros de la “Académie de Beaux Arts de Paris”, en el que relataba tanto la situación de las obras bloqueadas en Figueras, como de los resultados de su reunión con Avenol, solicitando el apoyo a los asistentes a la reunión, a una intervención de la Sociedad de Naciones para la evacuación de las obras de artes del patrimonio artístico español. Al finalizar la presentación de este informe, los miembros de “Académie” acordaron, por unanimidad, solicitar al Ministro de Asunto Exteriores, George Bonnet, que comunicara el apoyo de la institución, a una posible intervención del Gobierno Francés, conjunta con la Sociedad de Naciones para la salvación de las obras de arte. (Colorado 2008, 103). Un acuerdo al que se sumaron diferentes instituciones en Francia, como la “Société des Amis du Louvre”, “Le Conseil supérieur des Musées Nationaux” y una parte del “Institut de France”¹³⁶.

¹³⁴ Extrait du rapport sur l'oeuvre de la Société 1938/39-Dépot des oeuvres d'art espagnoles au Palais de la Société, Extrait N.º 1, A. 6 1939», Ginebra, agosto de 1939 (Arch. S.D.N) (Colorado 2008-93)

¹³⁵ Paris Soir 24 de junio de 1939. Pág 4 “Ces Trésor immortels allaient périr” Artículo de Jérôme y Jean Tharaud”, Anexo documental. Ver documentos 21 y 22

¹³⁶ Jérôme y Jean Tharaud, en el periódico Paris Soir del 24 de junio de 1939 “La Dramatique préface d'une exposition sans Précédent”

A los apoyos de la intervención, desde diferentes instituciones de Francia, se unieron gracias a la intervención de Sert, los principales museos ingleses, también se unieron los museos holandeses, gracias a la intervención del Secretario del Tribunal Internacional de Justicia, el español Julio López Oliván, y finalmente se consiguió el apoyo de los museos de Suiza y Bélgica. Con todos estos apoyos, a mitad del mes de enero de 1939 se disponía de los apoyos, solicitados por el secretario de la Sociedad de Naciones, Avenol en su reunión con Sert en diciembre de 1938.

En este punto debemos remarcar que la labor de Sert para la obtención de los apoyos exigidos por Avenol, en un tiempo de conflicto, no podía realizarse sin el apoyo o beneplácito, de algunas figuras tanto políticas como artísticas de la época, en la realización de dicha gestión. Uno de estos apoyos, podemos encontrarlo reflejado en el telegrama que remite el representante del gobierno de Burgos en Suiza, Domingo de las Bárcenas, al ministro de asuntos exteriores español, general Jordana, el 9 de enero de 1939, en el que solicita información de la postura oficial del gobierno ante la acogida de las obras en la Sociedad de Naciones:

“Reservado. Ruego V.E. me comunique actitud Gobierno nacional ante campaña para que Sociedad de Naciones acoja hasta fin guerra cuadros Zona roja y particularmente los depositados en Figueras, Castillo Perelada. Como V.E. sabrá en París patrocinan esa campaña Academia Bellas Artes, Instituto Francia, Dirección Museos Nacionales, el pintor Sert y Doctor Marañón”¹³⁷

Como vemos en el telegrama, además de las referencias a las instituciones francesas que apoyan la salvaguarda de las obras en la Sociedad de Naciones, encontramos la referencia al patrocinio del pintor Sert y Doctor Marañón¹³⁸. Un apoyo, reconocido por Gregorio Marañón en una carta dirigida a Salvador Madariaga¹³⁹, el 15 de febrero de 1939, en la que aunque no confirma el grado de su participación, si nos informa de su visto bueno a la gestión realizada por Sert para el depósito de las obras en la Sociedad de Naciones:

“Quiero hablarle también de otro asunto importante. Sabrá Vd. por Sert todo lo que ha ocurrido con los cuadros del Prado. Yo aprobé su gestión (que entre paréntesis, ha sido digna de sumarse a los trabajos hercúleos) porque tenía el convencimiento de que a última hora aquellos irresponsables que han engañado al mundo con la farsa de su amor al arte cuando, si lo hubieran tenido en verdad, hubieran dejado los cuadros en Madrid que es donde estaban más seguros, terminarían sus hazañas con alguna fechoría grande.”¹⁴⁰

Una carta que es respondida por Salvador de Madariaga en los siguientes términos:

“Mi querido Gregorio,
Lo de los cuadros ha sido cosa que ha llevado Sert, con su acometividad de Godo-Alánico, y Avenol, con su pusilanimidad de ginebrino profesional. Han dado de lado a mi comité por razones que no veo claras. En cuyas circunstancias no me parece posible hacer gran cosa, sobre todo ahora.”¹⁴¹

Respuesta en la que podemos ver dos datos la opinión de Salvador Madariaga sobre Sert y la queja de la exclusión del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, que él presidía, con lo que, aunque dicho comité no colaboró, tampoco se opusieron a la gestión del nuevo comité creado.

¹³⁷ ARGERICH Isabel, ARA Judith (ed) 2009 Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil. Instituto Patrimonio Cultural de España. Museo Nacional del Prado, p. 73

¹³⁸ Gregorio Marañón, médico e historiador de la generación de 1914 1887-1960

¹³⁹ Presidente del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos.

¹⁴⁰ MADARIAGA, Salvador de, y MARAÑÓN, Gregorio “Cartas históricas”, El Cultural, (Suplemento del Mundo) 4 de julio de 2001, pp. 6-11.

¹⁴¹ Ver nota 129

Otros apoyos que debemos destacar son los de Joan Estelrich Artigues¹⁴² e Ignacio Zuloaga Zabaleta¹⁴³, (Argerich y Ara (ed) 2009, 70), que apoyaron la labor de Sert, ya que la misma priorizaba el salvamento las obras de arte del Museo del Prado.

A pesar de todos los apoyos conseguidos el 17 de enero de 1939, el Secretario General de la Sociedad de Naciones, buscando preservar la política de neutralidad de la Sociedad de Naciones¹⁴⁴, y adelantándose, al futuro reconocimiento del gobierno suizo del Gobierno de Burgos, comunicó a Sert, a través del Ministerio de Asuntos Exteriores francés, su intención de acoger a título personal, en el palacio de la Sociedad de Naciones, las obras evacuadas, pero en cambio, no realizaría ninguna gestión con el gobierno de la República (Colorado 2008,105), ni participaría en la evacuación de las obras, tal y como se comprometió en su reunión con Sert el 25 de diciembre.

Sert, a la vista de esta respuesta, y la imposibilidad de intervenir de la Oficina Internacional de Museos, por orden expresa de Avenol, al ser un organismo dependiente de la Sociedad de Naciones, concertó una entrevista con el director del Museo del Louvre, Henri Verne, el presidente del Consejo Superior de Museos, David Weill y el presidente de la Sociedad de Amigos del Louvre, a los que propuso la creación de un comité Internacional, sin ningún color político, de personalidades internacionales implicadas en la conservación del patrimonio artístico, que sustituyera la acción de Avenol, y que negociara con el gobierno de la República, la evacuación a Ginebra de las obras de arte.

Finalmente, el 29 de enero de 1939, quedó constituido “Le Comité international pour la Sauvegarde des Trésors artistiques espagnols”, compuesto por representantes de los diferentes museos internacionales, cuya composición quedó de la siguiente manera:

- Presidente: David Weill. Presidente del Consejo de los Museos Nacionales Franceses
- Secretario: Jacques Jaujard. Subdirector de los Museos Nacionales Franceses
- Vocal: Henri Verne. Director del Museo del Louvre
- Vocal: Gabriel Cognacq. Vicepresidente del Consejo de Museos Nacionales Franceses
- Vocal: Albert Henraux. Presidente de la Sociedad de Amigos del Louvre
- Vocal: Evan Charteris. Presidente del Consejo de Administración de la Tate Gallery
- Vocal: Joseph Duveen. Miembro del Consejo de Administración de la Wallace Collection
- Vocal: Neil Maclaren. Conservador Adjunto de la National Gallery
- Vocal: Paul Lachenal. Presidente de la Sociedad de los Museos de Ginebra
- Vocal: Schmidt Daegener. Director del Rijksmuseum de Amsterdam
- Vocal: H Carton de Wiart. Presidente del Consejo de Administración de los Museos de Bélgica
- Vocal: Georges Blumenthal. Presidente del Consejo de Administración del Metropolitan Museum of Art.

David Weill, presidente del Comité Internacional, en una entrevista realizada por Yves Dartois, publicada en “Le Petit Parisien” de 18 de febrero de 1939¹⁴⁵, “Comment furent

¹⁴² Escritor colaborador del gobierno de Burgos, que llegó a ser presidente de la delegación española de la UNESCO.

¹⁴³ Pintor español que apoyó al Gobierno de Burgos.

¹⁴⁴ Política de neutralidad, criticada por Álvarez del Vayo, ministro de Estado, en su intervención del 16 de enero de 1939, ante la Sociedad de Naciones. Fuente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97856166/f1.item.r=cuation>

¹⁴⁵ Periódico Le Petit Parisien 18 de febrero de 1939. Portada. Portada. “Une belle Initiative de la France”. Anexo documental. Ver documento 23

sauvés les tableaux du Prado”¹⁴⁶, nos facilita algunos datos relativos al funcionamiento y creación del Comité Internacional:

- Uno de los datos, es la necesidad de su presidente de remarcar la participación a nivel privado de sus componentes. Lo que garantizaba que los países, de los que eran originarios los miembros del Comité, no cambiaban su política de no intervención en los asuntos españoles. “Toutes ses hautes personnalités acceptèrent naturellement a titre privé”.
- Otro de los datos es que, a pesar de la composición internacional del Comité, que nos podría hacer presuponer una coordinación internacional para la gestión de la evacuación de las obras, y la participación a título privado de sus componentes, el principal impulso en la actividad del Comité fue realizado por los representantes y las autoridades francesas, algo que vemos reflejado, tanto en el titular de la noticia de la portada del periódico de 18 de febrero de 1939, que recoge esta entrevista “Le Petit Parisien”, “Une Belle Initiative de la France”, como en el subtítulo de la noticia que estamos analizando “La Noble Initiative de la France”, en la que se atribuya a Francia la iniciativa de la salvación del patrimonio artístico español.
- También encontramos, la referencia al primer reto al que se debía de enfrentar el Comité, la obtención del dinero para poder llevar a cabo su labor. “Il fallait avant tout de l’argent pour ce difficile déménagement. J’ai pu réunir la somme nécessaire e je vous saurai gré de faire savoir que les deux tiers viennent de contributions françaises”. Un dinero que finalmente se pudo conseguir con aportaciones, a título personal de los diferentes miembros, pero tal y como podemos ver, según la información que nos proporciona David Weill, dos tercios del dinero recogido, correspondieron a contribuciones francesas, lo que nos vuelve a señalar la importancia de la implicación francesa en la organización de la evacuación de las obras a Ginebra.
- Un último dato que encontramos en el artículo, independiente al funcionamiento del Comité, es la intención de Avenol, de una vez recibidas las obras en el Palacio de la Sociedad de Naciones, de realizar tres exposiciones, una primera exposición en Ginebra, una segunda en la National Gallery, y en último lugar en el Louvre.

Antes de pasar en el siguiente apartado a analizar la firma y el contenido del acuerdo de Figueras, vamos a concluir este punto respondiendo a las preguntas que planteábamos al principio de este apartado.

- En relación a la pregunta de ¿Cómo se formó?, hemos visto que a iniciativa de Sert, figura vinculada al Gobierno de Burgos que, a la vista del peligro de las obras depositadas en el norte de Cataluña, vio la necesidad de la creación del Comité Internacional, y a la implicación de directores de diferentes museos e instituciones relacionadas con el arte, que participaron a nivel personal, en el proyecto de salvación de las obras de arte españolas.
- En relación a la segunda pregunta de ¿Cuándo se formó? Hemos visto que el Comité, aunque no se registró su creación en los organismos oficiales, debido a la urgencia de que entrara en acción lo antes posible, se creó el 29 de enero de 1939, solamente un mes después de la reunión de Sert con Avenol, y todo ello, a pesar del cambio de postura del Secretario General de la Sociedad de Naciones.
- Y finalmente respondiendo a la tercera pregunta, para que se formó, hemos visto que el objetivo del Comité fue realizar, aquello a lo que se había comprometido

¹⁴⁶ Le Petit Parisien de 18 de febrero de 1939. Página 2. “Comment furent sauvés les tableaux du Prado”. Yves Dartois. Anexo documental. Ver documento 24

en un primer instante Avenol, negociar con el Gobierno de la República Española, para poder evacuar las obras que se encontraban almacenadas en diferentes lugares del norte de Cataluña, y transportarlas hasta Ginebra, con lo que una vez se hubieran entregado las obras a la Sociedad de Naciones, la responsabilidad pasaría a ser de esta entidad.

8.3. Firma del Acuerdo de Figueras.

Una vez creado el Comité Internacional de Expertos, para poder negociar con el Gobierno de la República Española, era necesario nombrar una representación de dicho comité, para que se desplazara al norte de Cataluña, lugar en el que se encontraba en ese momento el Gobierno de la República.

Una delegación a cuyo frente se designó, al secretario del Comité Internacional, Jacques Jaujard, que fue acompañado por:

- Neil MacLaren, conservador de la National Gallery, con un perfil independiente que garantizaba la no intervención de forma oficial del gobierno británico. (Colorado 2008,137).
- Albert Henraux, miembro del Comité internacional
- Pierre Schommer, Jefe de los servicios comerciales y técnicos de la “Réunion de Musées Nationaux”.
- Edmond Hue, secretario de los servicios comerciales y técnicos de la “Réunion de Musées Nationaux”.
- Josep Maria Sert.

A partir del 31 de enero, los componentes de la delegación fueron llegando a Perpiñán, localidad francesa cercana a la frontera francesa, población en la que les esperaba Jules Henry, embajador francés ante la República Española que, siguiendo las instrucciones de su gobierno, puso a disposición de la delegación lo necesario para su funcionamiento.

A pesar de que uno de los miembros, Neil Maclaren, no llegó a Perpiñán hasta el 3 de febrero, el 2 de febrero Jacques Jaujard, acompañado por Jules Henry, se desplazaron hasta Figueras el 2 de febrero, para entrevistarse con el presidente del gobierno de la República, Juan Negrín, al que entregaron una carta del presidente del Comité, David Weill, (Colorado 2008,137). En esta carta, después de presentar al Comité y alabar la gestión realizada, para la protección de las obras de arte, por parte del Gobierno de la República, informa del objetivo de la visita de los representantes del Comité a Figueras, conseguir la autorización del gobierno español, para que con la colaboración de los miembros del Comité internacional, y sufragada por los mismos, se pudiera realizar la evacuación de las obras, que tenían resguardadas, hacia Ginebra, a efectos de ser depositadas en la Sociedad de Naciones, lugar en el que serían inventariadas, garantizando su posterior devolución al museo del Prado en cuanto la situación lo permitiera.

A pesar del contenido de la carta, la urgencia del momento, en esta primera reunión, no logró firmarse el acuerdo, además de las dudas a perder el control sobre el patrimonio, un segundo factor a tener en cuenta es la presencia en la misma, del embajador francés, Jules Henry, que llevaba un segundo objetivo encomendado, la rendición del gobierno republicano (Colorado, 2008, 138).

La segunda reunión tuvo lugar el día 3 de febrero en Perpignan, con la asistencia de Neil MacLaren, y de Timoteo Pérez Rubio, en la que no se logró tampoco firmar el acuerdo, el fracaso de estas dos reuniones consecutivas, nos lleva a hacer un análisis de los motivos del retraso en la firma del acuerdo, antes de estudiar la firma del mismo.

Para ello vamos a analizar la información aparecida en la prensa, para lo que debemos seguir con el análisis del artículo, referenciado anteriormente, “La Dramatique préface d’une exposition sans Précédent”, publicado por Jérôme y Jean Tharaud en “Le Paris Soir”, el 24 de junio de 1939¹⁴⁷, en el que también dedican un apartado a las negociaciones llevadas a cabo por el Comité Internacional, de este artículo podemos extraer los siguientes datos referidos a las negociaciones para la firma del acuerdo de Figueras:

- Un primer dato que podemos extraer es que, en el momento del viaje a Figueras, los miembros del Comité, pensaban que el acuerdo sería fácil, pero se encontraron que el presidente del Gobierno de la República y el Ministro Álvarez del Vayo, aunque estaban de acuerdo en el fondo, no veían claro en el articulado del mismo, como quedaba reflejado la devolución del patrimonio, una vez finalizado el conflicto.
- Por todo ello, se iniciaron unas negociaciones, que podemos deducir como complicadas, ya que se prolongó durante tres días, negociaciones que encabezó por parte del gobierno de Gobierno de la República, el ministro español, Álvarez del Vayo”.
- Un último dato es el acuerdo al que se llegó el 3 de febrero de 1939, momento en el que la batalla se libraba a veinticinco kilómetros de donde se encontraban las obras, por lo que los representantes del Comité volvieron a cruzar la frontera hasta Figueras, logrando que el documento fuera firmado el mismo día a las 7 de la tarde. “(...) on eut recours aut phares d’un autommobile qui stationnait dans la cour et qui vint éclairer la pièce de sa lueur brutale. A 7 heures, enfin, on signa¹⁴⁸”.

Un acuerdo, firmado por Jaujard, en representación del Comité Internacional, Álvarez del Vayo, como representante del gobierno de la República, y en que también firmaron como testigos Neil MacLaren, miembro del Comité Internacional, Miguel A. Marín, miembro del Gobierno Español de la República y Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico.

El texto original, de este acuerdo, podemos verlo publicado en el artículo “L’Odyssée des tableaux espagnols”, publicado en el Journal de Genève de 1 de abril de 1939¹⁴⁹, cuya traducción transcribimos a continuación para su análisis:

“El Gobierno español acepta transportar a la sede de la Sociedad de Naciones los cuadros y objetos de arte de los museos españoles, actualmente depositados en el Norte de Cataluña.

1. El transporte será efectuado por camiones franceses. El Gobierno español garantizará por todos los medios necesarios la seguridad del transporte hasta la frontera francesa.

2. A continuación, los cuadros y objetos de arte serán transportados a Ginebra, donde serán confiados al secretario general de la Sociedad de Naciones, que ha dado su aprobación al proyecto.

3. El transporte desde la frontera franco-española a la frontera franco-suiza correrá a cargo del Comité Internacional que acaba de constituirse y que está formado por los presidentes de los Comités de patronato de los Musées Nationaux franceses, de la National Gallery y de la Tate Gallery de Londres, del Metropolitan Museum of Nueva York, de los museos belgas, de los museos suizos y de los museos holandeses.

¹⁴⁷ Extracto periódico Le Petit Parisien de 18 de febrero de 1939. Página 2. “Comment furent sauvés les tableaux du Prado”. Yves Dartois. Ver Anexo Documental. Documento 25

¹⁴⁸ Le Petit Parisien de 18 de febrero de 1939. Página 2. “Comment furent sauvés les tableaux du Prado”. Yves Dartois. Anexo documental. Ver documento 24

¹⁴⁹ Journal de Genève. 1-04-1939. **Pág.3**. “L’Odyssée des tableaux espagnols” en el que podemos ver el Acuerdo de Figueras. M.. Ver anexo documental, documento 26 y 27

4. Todos los gastos de transporte, desde el lugar donde las obras están depositadas en España hasta Ginebra, serán cubiertos por este Comité Internacional.

5. Los camiones serán escoltados desde la frontera franco-española hasta Ginebra por un delegado del Gobierno español y por el delegado del Comité Internacional. Estarán custodiados durante todo este viaje por destacamentos franceses de gendarmería o de guardia-móvil. Tres técnicos del Museo del Prado y una secretaria acompañarán al delegado del Gobierno español.

6. Debido a los medios que se utilizarán para garantizar la seguridad de los cuadros y objetos de arte, durante su escolta en Francia y durante su estancia en Ginebra, el Gobierno español renunciará a toda reclamación contra el Comité Internacional o cualquier otra persona o entidad en caso de accidente o de pérdida y no exigirá que se recurra a Compañías de seguros con respecto a este transporte.

7. A su llegada a la Sociedad de Naciones, las cajas serán abiertas. Un inventario de su contenido será redactado y firmado por el delegado español y por el delegado del Comité Internacional.

8. El secretario general de la Sociedad de Naciones entregará el recibo de las obras y objetos de arte a él confiados al delegado del Gobierno español.

9. Este recibo implicará el compromiso de devolver, el día en que la paz sea restablecida en España, las obras y los objetos de arte confiados al secretario general de la Sociedad de Naciones únicamente al Gobierno de España para que permanezcan como bien común de la nación española.

El Gobierno de la República española desea afirmar vivamente que anhela poner urgentemente fuera de todo riesgo las obras mencionadas.

Por esta razón, acepta los términos del noveno párrafo que precede, pero interpreta el último punto en el sentido de que en ningún caso las obras citadas podrán ser objeto de enajenación, retención o embargo, cualquiera que sea el procedimiento, la acción o el Tribunal. Es decir, que quiere afirmar su voluntad de que en ningún caso pueda ser limitada la propiedad de las obras, ni su posesión por la nación española cuando la paz se restablezca.

Figueras, a tres de febrero de mil novecientos treinta y nueve.

Julio Álvarez del Vayo. J. Jaujard

Testigos: Neil MacLaren, M. A. Marín T. Pérez Rubio¹⁵⁰

En una primera lectura del documento, lo primero que podemos ver es que los dos últimos párrafos, que podemos considerar una ampliación de la cláusula novena no se encuentran numerados, efectivamente analizando el documento original, vemos que la última frase de la cláusula novena “pour rester le bien commun de la nation espagnole”, añadido tipográficamente, y la escritura de los dos últimos párrafos, han sido escritos con una máquina diferente, lo que nos indica que fueron párrafos añadidos en el proceso de negociación del documento.

Iniciando el análisis del acuerdo por esta última cláusula, un primer aspecto que debemos destacar es que, en dos párrafos consecutivos, se utiliza el término “Gobierno de España”, y el término “Gobierno de la República Española”. La utilización del primer término cuando el texto hace referencia a la devolución de las obras, y la firma del documento por parte del Gobierno de la República, nos puede hacer intuir, que, en el momento de la firma del documento, los firmantes del documento, eran ya conscientes de su previsible derrota, con lo que aceptando el término “Gobierno de España” garantizaban la devolución, aunque fuera a un gobierno diferente al firmante.

¹⁵⁰ ARGERICH Isabel, ARA Judith (ed) 2009 Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil. Instituto Patrimonio Cultural de España. Museo Nacional del Prado, p. 95

El análisis del segundo párrafo añadido, nos indica el miedo del Gobierno de la República, a que se repitiera el embargo de los bienes evacuados por algún gobierno europeo, ante una posible denuncia de alguna institución franquista, al igual que hicieron los gobiernos holandés y francés, con el patrimonio y los bienes evacuados del País Vasco en 1937. (Lezamiz, 2016, 7-8). Añadiendo este párrafo se intentaba garantizar en el acuerdo la protección de las obras de arte españolas, si se volviera a repetir algún intento de petición de embargo, o bloqueo de las obras, ante una previsible maniobra de las autoridades del gobierno de Burgos.

Una vez analizado el último apartado del Acuerdo de Figueras, en el que hemos visto las exigencias de la República añadidas al documento, pasamos a analizar el documento del acuerdo de Figueras desde su inicio.

- Antes del inicio del articulado del acuerdo, encontramos un resumen del contenido del mismo, la aceptación del gobierno español, de la evacuación de las obras de arte depositadas en Ginebra. Un resumen, que como podemos ver incluye solamente a una de las partes firmantes del acuerdo, el gobierno español, sin quedar identificada la segunda parte, ante la falta de entidad jurídica del mismo, la representación del Comité Internacional.
- En el análisis del contenido del primer artículo, encontramos dos datos importantes, el compromiso de que Francia aportaría los camiones para el transporte de las obras, y el requisito de que el gobierno español garantizara la seguridad del desplazamiento hasta la frontera. En lo referido al segundo apartado, el gobierno de la República ya prácticamente derrotado, poco podía hacer, incluso, a pesar de que Sert informó al Gobierno de Burgos de la necesidad de detener los bombardeos para poder realizar la evacuación de las obras, estos se intensificaron. Ante la situación de los bombardeos y la inseguridad de las carreteras, tal y como nos comenta Timoteo Pérez Rubio, en su carta publicada en Journal de Genève de 13 de abril de 1939¹⁵¹, los camiones franceses no pudieron llegar, ante esta situación el presidente de la República Manuel Azaña, ordenó al Ministro de Hacienda de realizar la gestión necesaria para que se pudiera realizar el transporte de las obras, dándose la orden de, que las obras fueran transportadas en camiones militares, descargando de los mismos tropa en retirada o materiales, para poder llevar las obras, con lo que finalmente se consiguió cruzar la frontera con los camiones.
- El segundo artículo del acuerdo, nos habla del transporte de las obras a Ginebra, una vez cruzada la frontera. Una vez cruzada la frontera, mientras se preparaba su siguiente viaje hasta Ginebra las obras se depositaron en diferentes lugares, como el Castillo d'Aubiry. Durante ese intervalo de tiempo, hubo intentos por parte de Sert, siguiendo las instrucciones del gobierno de Burgos, de que las obras no continuaran su viaje hasta Ginebra, intentando que las autoridades francesas procedieran a su embargo, algo que nos hace ver que desconocía la última redacción del acuerdo firmado. Ante estos intentos Timoteo Pérez Rubio, presionó para que las obras siguieran su viaje, ya que su bloqueo en Francia, implicaba el fracaso de su labor, finalmente las obras, continuaron su viaje, en tren hacia Ginebra el 12 de febrero de 1939. Un viaje que de acuerdo con la carta que Gregorio Marañón dirige a Salvador Madariaga, cogió de improviso al gobierno de Burgos, tal y como podemos ver en el contenido de la misma:

"A última hora Sert se inclinaba a que los cuadros se quedaran en Francia, (...) Pero el mismo día en que él salía para Burgos, llamado por el Gobierno, nos sorprendió la noticia de que una fuerza oculta había organizado el costosísimo tren especial; y los cuadros habían salido para Ginebra. Como el mismo Avenol, había sido el principal enemigo de la

¹⁵¹ Journal de Genève. 13 de abril de 1939. Pag. 1. Lettre de M. Perez Rubio.. Ver Anexo Documental. Documento 28

intervención de la S. D. N. nos ha extrañado mucho esta rapidez. Me aseguran que Picasso, cuyas ideas y pésima índole moral conoce Vd., anda en el juego"¹⁵²

- El tercer y cuarto artículo del acuerdo, nos habla de la composición del Comité Internacional y del abono de los costes del transporte de las obras hasta Ginebra. Independientemente al pago o no del tren por Pablo Picasso, este artículo venía a garantizar la neutralidad de los países de origen de los miembros del Comité, y la actuación a modo particular de los mismos.
- El quinto artículo nos habla de los delegados que acompañarían en su viaje a los cuadros hasta Ginebra, en el caso español, el número de delegados fue aumentado siendo acompañadas las obras en su viaje por: (Colorado 2008, 214)
 - o Timoteo Pérez Rubio. Presidente de la Junta Central
 - o José María Giner Pantoja. Vocal de la Junta Central
 - o Juan Adsuara Ramos. Vocal de la Junta Central
 - o Manuel de Arpe Retamino. Restaurador del Prado
 - o Tomás Pérez Alférez. Forrador Museo del Prado
 - o Elena Gómez de la Serna. Bibliotecaria
 - o Blanca Chacel Arimón. Auxiliar de Archivos
 - o Juan José Panadés Segarra. Conductor de la Junta Central
 - o Pascual Bandrés Sánchez. Conductor de la Junta Central
- El sexto artículo del acuerdo, nos indica la debilidad del Gobierno de la República en el momento de la firma, ya que se renuncia a cualquier reclamación en caso de deterioro de las obras transportadas.
- El séptimo artículo y el octavo artículo nos habla del inventario de las obras, y de la entrega una vez finalizado del recibo al representante del Gobierno Español. Para la realización del mismo se creó un comité de expertos para realización del mismo compuesto por: (Colorado 2008,230)
 - o Presidente: Jacques Jaujard
 - o Delegados del Gobierno Republicano
 - Timoteo Pérez Rubio
 - José María Giner Pantoja
 - o Museos Franceses
 - Carle Dreyfus
 - Jean Vergnet-Ruiz
 - o Museos Británicos
 - Neil MacLaren
 - Michael Steward
 - o Museos Suizos
 - W. Deonna
 - Lous Gielly
 - o Representante del Secretario General de la Sociedad de Naciones
 - J. Vallery-Radot

Una vez nombrado el comité de expertos para la realización de este inventario, surgió un nuevo problema, la representación del gobierno de Burgos en dicho comité, iniciándose las presiones sobre el Secretario de la Sociedad de Naciones para su nombramiento, finalmente al no ser una figura que estuviera prevista en el acuerdo, a efectos de evitar retrasos se aceptó el nombramiento de Sert, que llevaba una carta de acreditación firmada por el General Jordana, como invitado, una presencia que permitía al gobierno de Burgos, saber que obras se encontraban todavía en los depósitos de Cartagena y Valencia, una vez aceptada la invitación de Sert¹⁵³, se inició el inventario el 3 de marzo de 1939.

¹⁵² MADARIAGA, Salvador de, y MARAÑÓN, Gregorio "Cartas históricas", El Cultural, (Suplemento del Mundo) 4 de julio de 2001, pp. 6-11.

¹⁵³ Journal de Genève, 1 april 1939." L'Odyssée des tableaux espagnols". Anexo Documental. Ver Documento 26

Un hecho que marcó la fase final del inventario, fue que el secretario de la Sociedad de Naciones, antes de la finalización del conflicto, y de la finalización del inventario, el 21 de marzo de 1939, invitara al representante del gobierno de Burgos en Berna, “Marqués de Aycinena”, a hacerse cargo de las obras de arte, lo que hizo pasar a un segundo plano a los representantes del gobierno de la República, y significó el inicio de la capitalización de la salvación por parte del gobierno de Burgos.

Todo esto influyó en que tal y como nos informa Timoteo Pérez, en su carta publicada en el Journal de Genève, el inventario finalizara de manera apresurada¹⁵⁴. Tal y como podemos ver en la introducción del mismo, el inventario consistió tanto en detallar las obras que se encontraban bajo responsabilidad de la Junta Central del Tesoro Artístico, de la que Timoteo Pérez destacar en su carta las siguientes obras: “45 Velasquez, 138 Goya, 43 Greco, Tiziano, Rubens, Memling, Dürer; 2000 tapis; des códices, livres précieux de l’Escorial, de la Bibliothéque nationale et de l’Académie de L’Histoire de Madrid sont au Palais de la S.D.N”¹⁵⁵, como las obras evacuadas del patrimonio artístico catalán, evacuadas unilateralmente, por orden del gobierno de la República, a pesar de la opinión en contra del Jefe de la Sección de Museos de la Generalitat Catalana, Joaquim Folch i Torres, y la opinión contraria del Conseller de Cultura de la Generalitat, Carlos Pi i Sunyer¹⁵⁶, que nos diría en sus memorias “salieron, contra nuestra voluntad, una parte de las colecciones guardadas en Darnius y Agullana¹⁵⁷”. Una decisión del Gobierno de la República, que suponía incumplir las competencias aprobadas dentro del Estatuto de Autonomía Catalán.¹⁵⁸

Como hemos podido ver en este último punto, a pesar del peligro y de la urgencia del momento vivido, el Gobierno de la República, intentó hasta el último momento garantizar la protección del patrimonio artístico, negociando las cláusulas del acuerdo de Figueras, que con el transcurso del tiempo se demostraron eficaces, como la salvaguarda ante posibles embargos de los bienes evacuados, también hemos podido ver su compromiso con la protección del patrimonio, al priorizar el uso de los camiones, para el transporte de las obras, antes que facilitar la huida y protección del personal que le había sido leal, durante el conflicto de la guerra Civil Española. Aunque en esta gestión debamos preguntarnos por los motivos para la evacuación del patrimonio de arte catalán, en contra del Gobierno de la Generalitat, ya que los medios utilizados en dicha evacuación, hubieran facilitado la evacuación de las obras dependientes del Gobierno de la República.

9. Conclusiones

La conclusión principal que debemos aportar a un trabajo de investigación, es la respuesta a la pregunta de investigación planteada, es decir a la vista de los datos expuestos y desde una visión actual, ¿podemos considerar adecuada, la gestión de la protección del patrimonio histórico-artístico, realizada por el gobierno de la República, durante la Guerra Civil Española?

¹⁵⁴ El inventario finalizó el 25 de marzo de 1939, siendo firmado por Timoteo Pérez Rubio, J. Jaujard, J. Avenol, N. MacLaren, M. Steward, C. Dreyfus, J. Vergnet. Ruiz, W. Deonna y L. Gielly (Argerich y Lara (Ed) 2009, 365. Ver Anexo Documental. Documento 28

¹⁵⁵ Journal de Genève. 13 de abril de 1939. Pag. 1. Lettre de M. Perez Rubio. Ver Anexo Documental. Documento 29

¹⁵⁶ Carlos Pi i Sunyer. Conseller de Cultura de la Generalitat Catalana, a pesar de su oposición al traslado de las obras, se le abrió expediente inculpatario, por un tribunal militar. Boletín Oficial del Estado, núm 42, de 11/02/1940, páginas 705 a 707

¹⁵⁷ Pi i SUNYER, Carlos, Memorias. La República y la Guerra. México, D.F. OASIS, 1975, PÁG 607

¹⁵⁸ La Generalidad se encargará de los servicios de Bellas Artes, Museos, Bibliotecas, Conservación de monumentos y archivos, salvo el de la Corona de Aragón. Artículo 7 Ley de las Cortes de 15 de septiembre de 1932. Gaceta de la República, número 265 de 21 de septiembre de 1932, páginas 2090-2094

Una pregunta que, como exponemos a continuación, podemos responder de diferentes formas.

Por un lado, atendiendo a la noticia publicada en el periódico ABC de 10 de septiembre de 1939 “COMPLETO EL MUSEO DEL PRADO”¹⁵⁹, podemos responder de una manera rápida. El hecho de que todas las obras evacuadas del Museo regresaran, a su origen, frente a las imágenes actuales, de destrucción del patrimonio depositado en los museos de Irak, nos llevarían a dar una respuesta afirmativa, a la pregunta planteada. Pero esta respuesta no sería completa, al no tener en cuenta los datos, y las incidencias, que hemos expuesto a lo largo de este trabajo.

Para poder ofrecer una respuesta global a la pregunta planteada, previamente vamos a responder a la pregunta desde diversos aspectos específicos que hemos ido exponiendo a lo largo del trabajo.

- Un aspecto desde el que podemos responder a la pregunta, es el análisis del momento en el que se tomaron las decisiones, y si fueron tomadas en el momento adecuado.

Relacionado con este aspecto hemos visto que, una vez iniciado el conflicto, se creó a los pocos días, para contrarrestar los diferentes peligros a los que se enfrentó el patrimonio, la Junta de Incautación. También como las decisiones sobre la evolución de la Junta, que vinieron marcadas tanto por cuestiones políticas, como por cuestiones vinculadas al desarrollo del conflicto, se tomaron de una manera rápida, lo que permitió que la Junta se mantuviera en funcionamiento, hasta el último momento, en el que Timoteo Pérez Rubio, firmó el inventario en Ginebra.

Otra toma de decisiones importante, que ha quedado como característica de la gestión de la protección del patrimonio, es la evacuación de las obras, en primer lugar, a Valencia, posteriormente a Cataluña, y finalmente a Ginebra, unas evacuaciones de las que podemos preguntarnos, si se tomaron en el momento adecuado.

- En lo referente a la evacuación de las obras a Valencia, hemos visto que, se inició en el mismo momento del traslado del Gobierno de la República, lo que hizo que los primeros traslados no se realizaran, con todas las medidas de protección necesarias.
- En lo referente al traslado de las obras a Cataluña, hemos visto que el gobierno se trasladó a Barcelona a principios del mes de noviembre de 1937, y las obras fueron trasladadas de manera urgente en el mes de marzo de 1938, por el peligro de que se cortaran las comunicaciones, y la consiguiente pérdida por el gobierno de la República del control sobre el patrimonio, lo que llevó a que el traslado se realizara, en un momento complicado para la seguridad del patrimonio, ya que la ruta podía ser atacada en cualquier momento.
- En lo referente a la evacuación de las obras hacia Ginebra, hemos visto que, la prolongación de las negociaciones, hizo que la evacuación se realizara en un momento de huida de refugiados hacia Francia, y de bombardeo de las carreteras, lo que complicó dicho traslado de una manera importante.

¹⁵⁹ ABC 10 de septiembre de 1939. Pág. 3. ¡COMPLETO EL MUSEO DEL PRADO!. Manuel Abril. Ver Anexo documental, documento 30.

Por lo que, una respuesta a la pregunta planteada, es que la toma de decisiones por el Gobierno de la República, fue ágil en lo referido a la creación y adaptación de los órganos de protección creados, pero en lo referido, a las decisiones del momento en el que se realizaron los traslados, aunque se realizaron, buscando la protección de las obras evacuadas, la decisión estuvo vinculada a motivos políticos, lo que hizo que en algunos casos, no se realizara de la manera más segura posible, tanto en lo referido en las condiciones del traslado, como en el momento elegido para el mismo.

- Un siguiente aspecto, desde el que podemos responder a la pregunta, es el análisis de los motivos de las evacuaciones de las obras.

Tal y como hemos visto, aunque el fin último del traslado, fue alejar las obras de la zona del conflicto, buscando su protección de los posibles bombardeos, y de posibles actos violentos, podemos deducir de los datos aportados, que el principal motivo de dicho traslado fue político, ya que el hecho de que el Gobierno, mantuviera bajo su control, el destino las principales obras del patrimonio artístico nacional, servía como una manera de reivindicación de su existencia. Unos motivos que hemos visto tanto en el traslado de las obras a Valencia, realizado simultáneamente al traslado del Gobierno de la República, lo que hizo que el inicio del traslado de obras, se iniciara de una forma accidentada, como también hemos visto en el traslado de las obras, unos meses después del traslado del Gobierno de la República a Barcelona, a diferentes ubicaciones de Cataluña, a pesar de la cercanía de la línea de conflicto.

A pesar de estos motivos, debemos señalar la preocupación del Gobierno de la República, que invirtió en tiempos de conflicto, para la reforma y protección, de dos de los lugares de almacenaje de las obras en Valencia, las Torres de Serranos, y la Iglesia del Patriarca, así como en el caso de Cataluña, la reforma realizada en la Mina Canta en Girona.

Por todo ello podemos responder a la pregunta, desde la perspectiva de los motivos que justificarían los traslados, es que, aunque uno de los principales motivos para el traslado de las obras fuera político, lo que implicó la precipitación en el traslado de las obras, el gobierno de la República realizó posteriormente una gestión adecuada, para que las obras fueran almacenadas en las mejores condiciones posibles.

- Otro aspecto desde el que podemos responder a la pregunta es analizando el acuerdo de Figueras, y la evacuación posterior de las obras, que se encontraban bajo su control a Ginebra, junto con parte del patrimonio catalán.

Un análisis del acuerdo de Figueras, refleja la preocupación del Gobierno de la República por mantener la integridad del patrimonio, consiguiendo en su negociación, la inclusión de las cláusulas necesarias, para la devolución íntegra de las obras evacuadas al gobierno español, una vez finalizado el conflicto, y la protección del patrimonio ante posibles conflictos jurídicos, en el exterior. Una preocupación que se mantuvo hasta el último momento, consiguiendo los camiones necesarios, que permitieron evacuar las obras hacia Francia, tanto las que dependían de la Junta Central del Tesoro Artístico, como las obras del patrimonio catalán, evacuadas unilateralmente por el Gobierno de la República, en contra del Estatuto de Cataluña, y con la oposición de la Generalitat, pero que reforzaría los motivos políticos vinculados a la decisión del traslado del patrimonio.

Con lo que la respuesta a la pregunta planteada, desde el análisis del acuerdo de Figueras y la evacuación de las obras, es doble, en primer lugar, el Gobierno

mantuvo la preocupación por la conservación y por la integridad del patrimonio bajo su protección, hasta el último momento, consiguiendo la inclusión de varias cláusulas. Por otro lado, al figurar en la redacción del acuerdo el texto “los cuadros y objetos de arte de los museos españoles, actualmente depositados en el norte de Cataluña”, el Gobierno de la República, interpretó que se encontraban incluidos los depósitos situados en Gerona, de Darnius y la Agullana, en el que se encontraban resguardados las obras del patrimonio catalán. La decisión de la evacuación de las obras, en contra de la opinión del gobierno catalán y del Estatuto de Autonomía Catalán¹⁶⁰, y en contra el criterio mantenido, hasta ese momento, de evitar que el patrimonio saliera al extranjero, a pesar de que las carreteras eran bombardeadas, y la no llegada de los camiones prometidos desde Francia, hizo que en conjunto el proceso de evacuación, no se realizara en las mejores condiciones posibles.

- Podemos responder también a la pregunta de investigación, analizando otro aspecto, el motivo de elección de las obras que seguían al Gobierno de la República, y la diferenciación en el grado de protección, que otorgó la República a las diferentes obras evacuadas.

Hemos visto que el patrimonio inmueble intentó ser protegido, por un lado, con la labor de las Juntas de Incautación, y por otro lado una vez iniciados los bombardeos, a través de una labor de protección general de todo el patrimonio inmueble, mediante la colocación de sacos de tierra, el refuerzo de estructuras, etc...

Pero en lo referido al patrimonio mueble, depositado en museos, palacios, iglesias, vemos una selección del mismo, que implicaba la existencia de un criterio del Gobierno de la República, ya que hubo obras evacuadas del Museo del Prado, y obras que se resguardaron en el museo del que se evacuaban las obras, lo que implica una selección preferente del patrimonio a proteger. Una diferenciación que vemos que continúa con las diferentes ubicaciones del patrimonio a su llegada a Valencia, o posteriormente a Cataluña.

Con ello, la respuesta a la pregunta desde el punto de vista del grado de protección del patrimonio, sería que el Gobierno de la República, aunque realizó una gestión global de protección del patrimonio, dicha gestión estuvo vinculada a la selección de las obras en las que estaba más interesado, con peticiones expresas de las obras a evacuar, lo que implicó una diferenciación en el proceso de evacuación o no por un lado, y por otro lado en el almacenaje, buscando dar una visibilidad a la labor que realizaba. Un ejemplo de dicha labor de visibilidad es la visita del Comité Internacional, encabezada por Sir Kenyon, y la foto aparecida del Comité y miembros de la Junta delante de las Meninas.

- La siguiente respuesta a la pregunta planteada, es la comparación de los resultados de la labor de gestión del Gobierno de la República, con la gestión realizada por el Gobierno del País Vasco y de Cataluña, con sus respectivos patrimonios histórico-artísticos.
 - o Por un lado, hemos visto, a lo largo de todo el conflicto, el interés del Gobierno de la República, por mantener el control sobre las principales obras del patrimonio histórico-artístico, lo que hizo que incluso se suspendiera una exposición prevista en París.

¹⁶⁰ Azaña en l. Carta a Ángel Ossorio. 28 de julio 1939. En Obras Completas, t. III, México D.F., Oasis, pág. 537 nos hace referencia al conflicto político existente en ese momento, entre el Gobierno de la República y el de la Generalitat "Pi y Suñer, como otros personajes de Barcelona, me dijo que, en virtud de la política anticatalanista de Negrín, los catalanes ya no sabían por qué se batían ..."

- Por otro lado, hemos visto, lo sucedido con el patrimonio evacuado del País Vasco, que acabó embargado, a consecuencia de diferentes denuncias presentadas.
- Y en lo que se refiere al patrimonio histórico-artístico catalán, hemos visto la realización de una exposición exterior, que sirvió como medida de visibilidad de la labor de la Generalitat en el exterior, el resguardo de las obras expuestas a la finalización de la exposición en el castillo de “Maisons Laffite”, aunque finalmente dichas obras también fueron embargadas.

Desde la distancia temporal a los hechos, podemos responder a la pregunta planteada, afirmando que, manteniendo el control de las obras, el Gobierno de la República, evitó un posible embargo en el exterior de las obras, aunque también, por otro lado, con la anulación de la exposición prevista en París, el Gobierno de la República perdió una oportunidad de visualización y propaganda ante un público internacional, además de la posibilidad de, realizar la evacuación de las obras en un momento menos peligroso, añadiendo las cláusulas de protección contra posibles embargos, al igual que hizo en el acuerdo de Figueras.

Por todo ello podemos considerar que, desde el aspecto de comparación de los hechos, con lo sucedido en otros casos, la gestión realizada por el gobierno de la República fue correcta, marcada por el deseo de no perder el control de la misma, aunque también podemos definirla como conservadora, evitando en todo momento perder el control de las obras bajo su protección.

Uniendo las respuestas, desde los diversos aspectos que hemos planteado, podemos exponer una respuesta global que nos aporta información, que la primera respuesta no nos aportaba.

Podemos responder, afirmando que, a la vista de los datos expuestos, la gestión realizada por el Gobierno de la República en relación a la protección del patrimonio histórico-artístico, aunque estuvo marcada por cuestiones políticas y militares, lo que llevó a tomar decisiones diferentes dependiendo de la obra a proteger, y en algunos casos, a la toma de decisiones precipitadas, fue una gestión adecuada, que, buscó visibilizar y justificar la acción del Gobierno de la República, pero también, se preocupó en todo momento por la conservación, restauración y protección, de las obras evacuadas.

Para finalizar, partiendo de los datos que hemos expuesto, vamos a plantear posibles nuevas líneas de investigación, cuyo estudio nos ayudarían, tanto a completar la visión que hemos expuesto en este trabajo, como a plantearnos nuevos interrogantes y aspectos.

- Una primera línea propuesta sería analizar los motivos, de la implicación en la protección del patrimonio, de un gran número de personas anónimas, que llegaron incluso a poner en peligro su integridad, colaborando en la protección del patrimonio. Un ejemplo de este personal anónimo es, el personal encargado de la incautación y transporte del material incautado, el personal encargado de la catalogación de las obras, el personal encargado de la restauración, el personal encargado de preparar los envíos a Valencia, y a Cataluña, los conductores y sus escoltas que llevaron el material por carreteras, que en muchos casos eran objetivos militares. En este punto debemos hacer una mención especial a la evacuación de las obras desde Figueras, momento en el que tuvieron que ser requisados camiones, en los que previsiblemente se

encontraran personas heridas, que habían luchado junto con la República, que aceptaron bajarse de los camiones, y los conductores que, a pesar de las circunstancias, transportaron las obras entre carreteras bombardeadas, y repletas por la huida de los refugiados, hasta Francia.

El estudio de las motivaciones de esta implicación, nos ayudaría, tanto a profundizar sobre el alcance de la campaña de propaganda, realizada por el Gobierno de la República, como a contrarrestar las imágenes de destrucción del patrimonio al principio del conflicto, con el compromiso de un gran número de personas con la protección del mismo.

- Una segunda línea de investigación propuesta, sería entender los motivos de la selección de las obras evacuadas, y sus diferentes grados de protección asignados. Es decir que buscaba el Gobierno de la República con la elección de una obra en concreto, y protegiendo dicha obra de una manera o de otra, profundizando en el estudio en esta línea de investigación, podemos obtener datos sobre las consideradas principales obras de la época, así como de sus autores, tanto a nivel nacional como internacional, lo que hacía que el Gobierno de la República prefiriera mantener cerca una obra u otra.
- Una tercera línea propuesta, es el análisis de las informaciones, relacionadas con la gestión de la protección del patrimonio, en la prensa internacional. De hecho, a lo largo del trabajo, hemos obtenido una gran cantidad de información estudiando la prensa internacional, un estudio ampliado de esta prensa, nos ayudará a completar datos sobre los hechos acontecidos, y a tener una visión global de la visión, desde el extranjero, de los hechos vinculados con la protección del patrimonio histórico-artístico español, bajo la protección del Gobierno de la República.
- Una cuarta línea propuesta, sería confrontar las diferentes decisiones, de los diferentes gobiernos con competencias en la gestión del patrimonio, es decir el gobierno del País Vasco, el Gobierno de la Generalitat, y el Gobierno de la República. Este estudio nos permitiría profundizar en los diferentes motivos y objetivos, en el que partiendo de la protección del patrimonio, se tomaron decisiones opuestas, en las que en algunos casos, se buscó el resguardo de las obras en el extranjero, o en otros casos el interés por la protección estuvo vinculado a otras motivaciones, buscando evitar la pérdida del control del patrimonio como medio de visibilidad y justificación de la existencia del gobierno, y optando por la evacuación en el último momento.

Bibliografía

Fuentes Primarias

- Carta de Atenas, Conferencia de Atenas 1931
- Congrès international pour la protection des Oeuvres d'Art et des Monuments
- Constitución de la República Española, 9 de diciembre de 1931.
- Convención para la "Protección de Bienes Culturales en caso de conflicto armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954"
- Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933. Gaceta de Madrid. Jueves 25 de mayo de 1933
- Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español. BOE 29 de junio de 1985.
- Oficce Internacional des Musées (1939), La protection des monuments et oeuvres d'art en temps de guerre, Institut International de Coopération Intelectuelle, París, 1939, 232 pp
- Reglamento del Convenio de la Haya de 1899
- Reglamento del Convenio de la Haya de 1907.
- Visita e informe de los Técnicos de Arte Sir Frederic Kenyon, exdirector del British Museum y James G. Mann, Conservador de la Wallace Collection, sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia. Valencia. 1937

Fuentes secundarias

- ALCAIDE DELGADO, José Luis; Escriche Soriano, Margarita; Pérez Rojas, Javier; Piqueras Sánchez, Norberto, (2001) "Art i Propaganda: cartells de la Universitat de València" Universitat de València.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (2019) La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española (2ª ed). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Cultura y Deporte. Madrid.
- ARDÈVOL PIERA, Elisenda, OLLER GUZMÁN, Joan (2013) Métodos cualitativos para la interpretación histórica. Libro-e Universitat Oberta Catalunya
- ARGERICH Isabel, ARA Judith (ed) 2009 Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil. Instituto Patrimonio Cultural de España. Museo Nacional del Prado.
- ARPE Y RETAMINO, Manuel. Diario 1 de agosto de 1949. <http://lascajaschinas.net/wp-content/uploads/Diario-Arpe.pdf>
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: (2007) Catálogo exposición "Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra". Ministerio de Cultura. Madrid
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: (2010) "La II República Española ante la salvaguarda del patrimonio artístico y la guerra civil", en Arturo Colorado (comisario): "Arte salvado. 70º Aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional", Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp.28-37

- CABAÑAS BRAVO, Miguel: (2014) Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico. pp. 20-80 "En el frente del arte. Ricardo Orueta 1868-1939" Sociedad Estatal de Acción Cultural
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (1989) "Salvad al Prado" Historia 16 nº 163, pp 35-54
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (2003) "Bombardeo, éxodo y exilio del Museo del Prado" Descubrir el Arte nº 53, pp 22-28
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (2008). "Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil" Ediciones Cátedra. Madrid
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (2009) "La diáspora del patrimonio artístico español". Letra Internacional, nº 102, pp. 24-35
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián (2005). "La Carta de Atenas (1931) El primer logro de cooperación internacional en la conservación del Patrimonio" Seminario: La Doctrina de la restauración a través de las cartas internacionales. <http://hdl.handle.net/10251/28161>
- FERNÁNDEZ LIESA, Carlos R. (2009) "La Guerra Civil Española y el Derecho Internacional". Revista española de derecho internacional. p. 75-97
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia; MORANT I ARIÑO, Toni; NAVARRO NAVARRO Javier (Comisarios), (2016) Tot està per fer. València, capital de la República (1936-1937), Catálogo de exposición 2016. Universitat de València.
- FULLOLA PERICOT, J. M. «GRACIA, Francisco I MUNILLA, Glòria, Salvem l'art. La Protecció Del Patrimoni Cultural Català Durant La Guerra Civil». *Pyrenae*, Vol. 42, Núm. 2, enero de 2012, p. 142-4, <https://www.raco.cat/index.php/Pyrenae/article/view/249021>
- GALDÓN I CASANOVES, Edelmir (comisario) (2008). "En defensa de la cultura: Valencia, capital de la República (1936-37). Universitat de València
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio (1937) "La destrucción del tesoro artístico de España, desde 1931 a 1937. Informe de las comisiones provinciales de monumentos". Cuadernos de arte de la Universidad de Granada. Nº 2 "
- GRACIA, F; MUNILLA G. (2011) Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil. Barcelona. La Magrana
- GRACIA, F; MUNILLA G. (2014). El tesoro del "Vita". La protección y el expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la Guerra Civil. Barcelona. Universitat de Barcelona.
- IBÁÑEZ GIMÉNEZ, Maite (2018) "Patrimonio cultural y guerra" Revista "Quaderns de la Mediterrània". P. 327-333
- KENYON, Sir Frederic, G. MANN, James. Visita en Informe de los Técnicos de Arte Sir Frederick Kenyon, y James G. Mann conservador de la Wallace Collection sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia, Valencia 1937. Junta Nacional del Tesoro Artístico
- LEÓN, María Teresa. Memoria de la Melancolía, Madrid, Castalia, 1999, p, 355

- LEVEAU, Pierre (2014) "Le souvenir de la Grande Guerre dans les réseaux de conservation de l'Entre-Deux-Guerres. Une préhistoire du Bouclier bleu" In Situ. Revue de Patrimoines. <https://journals.openedition.org/insitu/10903>
- LEZAMIZ LUGAREZARESTI, Julen (2016) Tesis Doctoral "El patrimonio bancario y artístico cultural vasco durante la guerra civil española, incautaciones, evacuaciones, embargos y pleitos". Universidad del País Vasco (p 7-8)
- MADARIAGA, Salvador de, y MARAÑÓN, Gregorio "Cartas históricas", El Cultural, (Suplemento del Mundo) 4 de julio de 2001, pp. 6-11.
- NEBRADA MARTÍN, Lara, 2018 "La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal". Revista General de Información y documentación 28. pp. 213-241.
- PEYRAGA, Pascal (2008) "La Historia tiene la Palabra (1944), de María Teresa León: Los Tesoros Artísticos en el Joyero de la Historia". RILCE. Revista de Filología Hispánica 121-135
- QUEROL, M. Ángeles, MARTÍNEZ DÍAZ Belén (1996). "La gestión del Patrimonio Arqueológico en España", Edición Alianza. Madrid. p. 117-129
- QUEROL, M. Ángeles. (1997). "El concepto de Arqueología para la sociedad española del siglo XX / XXI". En: La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España. Málaga: MEC, CSIC. p. 635-645.
- RENAU, Josep (1937) "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile" Paris: Institut international de coopération intellectuelle. Revista Mouseion
- SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (2016) "Destruir y Proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)". Ediciones Universidad de Cantabria. Santander

Webgrafía

Webgrafía bases datos organismos oficiales

- Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php> Enero 2020.
- Base de datos de Prensa histórica francesa <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop> Enero 2020
- Base de datos Bibliothèque de Genève <https://www.letempsarchives.ch/> Enero 2020
- Biblioteca virtual de Prensa Histórica <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do> Diciembre 2019
- Catálogo digital del archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. <http://catalogos.mecd.es/opac/> Diciembre 2019
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española www.rae.es Octubre 2019.
- Fototeca del Patrimonio Histórico: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos Noviembre 2019
- Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> Octubre 2019
- Portal de archivos españoles del Ministerio de Cultura y Deporte <http://pares.mcu.es> Noviembre 2019

Webgrafía genérica

A propósito de la Junta de Tesoro Artístico, 12 de diciembre de 2016
https://labartblog.wordpress.com/2016/12/12/Junta_tesoro_artistico/#content-wrapper Noviembre 2019

Proyecto Artístico Las Cajas Chinas <http://lascajaschinas.net/nodos/las-cajas-chinas/>
Diciembre 2019

Webgrafía Museos

Página Museo del Prado. Exposición Arte Protegido 2003
<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/arte-protegido/81811f39-e3f9-4fe7-94af-225676279523> Noviembre 2019

Webgrafía Prensa Nacional

El Mundo 19 de junio de 2018. “La absurda odisea para salvar los cuadros del Museo del Prado en la Guerra Civil”. Ángel Vivas.
<https://www.elmundo.es/papel/historias/2018/06/19/5b27e0da468aebbb4f8b462f.html> Noviembre 2019

El Periódico, 24 de noviembre de 2019 “Los 11 meses que el Museo del Prado fue catalán”. Juan Fernández <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191124/museo-prado-200-anos-guerra-civil-cuadros-escondidos-catalunya-7748399> Diciembre 2019

El País Semanal, 18 de octubre de 2016. ¿Qué hace un claustro segoviano en Miami Beach? Isidoro Merino. Enero 2020
Fuente: https://elpais.com/elpais/2016/10/14/viajero_astuto/1476444002_536481.html

El País, 26 de marzo de 2018. “La obra malograda del hombre que salvó el tesoro artístico español”. Ignacio Zafra.
https://elpais.com/cultura/2018/02/26/actualidad/1519661590_092124.html
Diciembre 2019

El País 14 de noviembre de 2018. “El Museo del Prado recupera la memoria de la Guerra Civil”. Peio H. Riaño.
https://elpais.com/cultura/2018/11/13/actualidad/1542128364_097886.html
Noviembre 2019

El País. 7 de octubre de 2019. “La Lección de la República que copiaron los museos del mundo”. Peio H. Riaño
https://elpais.com/cultura/2019/10/07/actualidad/1570447006_080653.html
Noviembre 2019

Publico. 16 de febrero de 2011. “El día que comenzó la Guerra Civil” Josep Fontana
<https://blogs.publico.es/dominiopublico/3044/el-dia-que-comenzo-la-guerra-civil/>
Diciembre 2019

Webgrafía Videos

Documental el País: Guerra Civil: Los cuadros que salvó la República del Museo del Prado <https://www.youtube.com/watch?v=gqBIRywnIms> Octubre 2019

Historia de Nuestro Cine. Las Cajas Españolas
<https://www.youtube.com/watch?v=WDU0rXUrlC8&list=PL7bGqqCcO4oOvIUv1jlcKqFQzioS8NmZs> Noviembre 2019

Anexo Fotográfico



Foto 1: Sir Frederic G. Kenyon, a la derecha, junto a Sir J. G. Mann y varios responsables de la Junta Central del Tesoro Artístico en el Colegio del Patriarca en 1937.

Fuente: https://www.eldiario.es/cv/director-Museo-Britanico-Meninas-Valencia_0_905359551.html



Foto 2. Embalaje cuadro del Prado.

Fuente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61020640/f35.image>

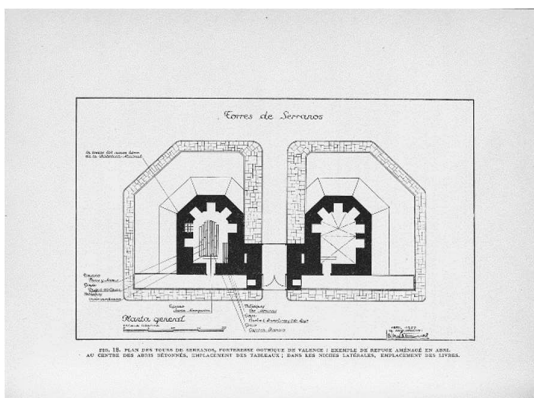


Foto 3. Almacenamiento obras evacuadas en las torres de Serrano.

Fuente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61020640/f94.image>



Foto 4. Placa conmemorativa Museo del Prado. El País 14 de noviembre de 2018. El Museo del Prado recupera la memoria de la Guerra Civil. Peio H. Riaño

Fuente:

https://elpais.com/cultura/2018/11/13/actualidad/1542128364_097886.html

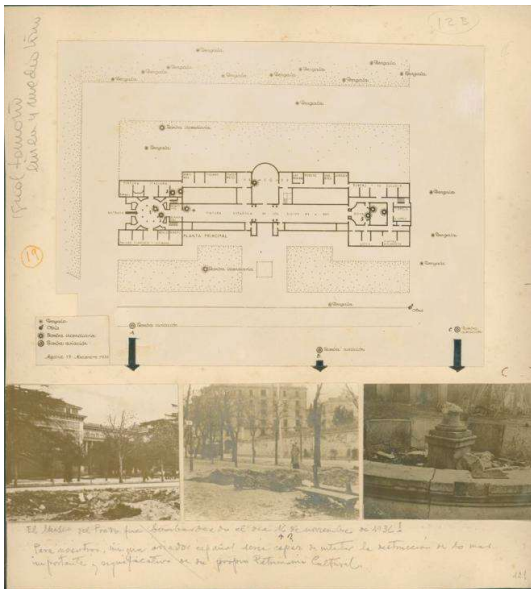


Foto 5. Plano con impacto de las bombas en el Museo del Prado. Autor José Lino Vaamonde

Fuente:

https://labartblog.wordpress.com/2016/12/12/Junta_tesoro_artistico/#content-wrapper

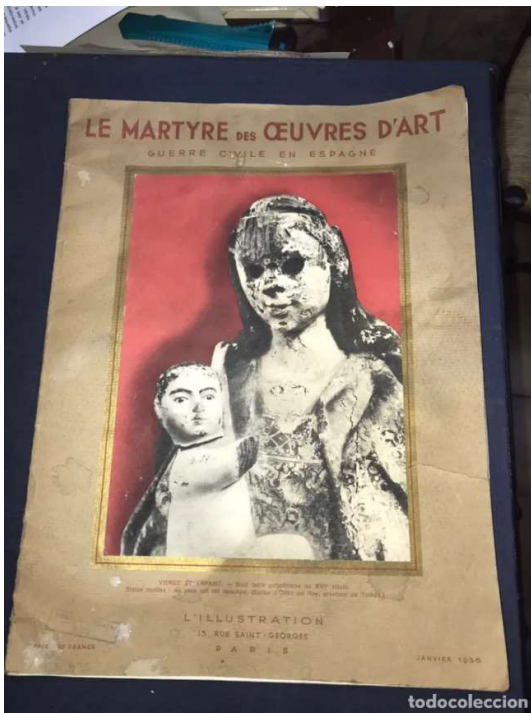


Foto 6 Revue L'illustration 1938 Le Martyre des Oeuvres d'Art. Guerre Civil en Espagne

Fuente: <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-guerra-civil/le-martyre-des-oeuvres-dart-guerre-civile-espagne-querra-civil-espanola-1938-x166176870>



Foto 7,8,9,10 Carteles de los estudiantes de Bellas Artes de Madrid.

Fuente: <http://ekiiblog.blogspot.com/2011/04/carteles-del-gobierno-madrid-1937.html>



Foto 11 Fotos de los estudiantes de Bellas Artes de Madrid, pegando carteles.

Fuente: <http://ekiiblog.blogspot.com/2011/04/carteles-del-gobierno-madrid-1937.html>



Foto 12 Cartel de la Dirección General de Bellas para la protección del patrimonio

Fuente: Alcaide Delgado, José Luis; Escriche Soriano, Margarita; Pérez Rojas, Javier; Piqueras Sánchez, Norberto, (2001) "Art i Propaganda: cartells de la Universitat de València" Universitat de València. p. 107

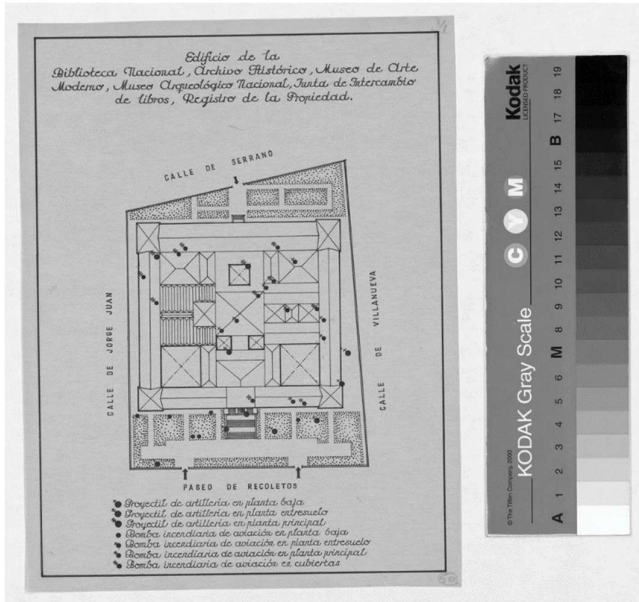


Foto: 13 Efectos bomba caída cerca Museo del Prado
 Foto 14: Palacio de Liria después del bombardeo
 Foto 15: Plano con bombas caídas diferentes edificios
 Foto 16. Efectos bombas Iglesia de San Sebastián
 Fuente: www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do

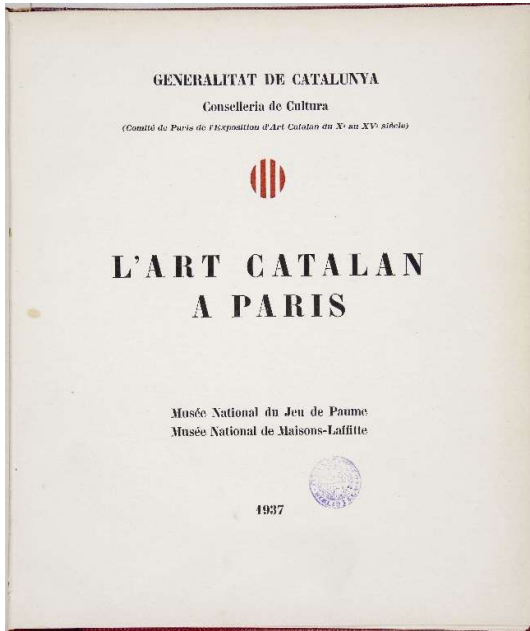


Foto 17: L'art Catalan a Paris

Fuente:

<https://www.museunacional.cat/es/file/27299>



Foto 18: Vista parcial de la sala de esculturas (nº LVIII), del Museo del Prado utilizada como depósito, con sacos terreros, protectores del grupo de San Ildefonso

Fuente:

http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?firstResult=51

Ino. 597 FICHA N.º 332

NÚMERO DEL CUADRO <i>1174 Btg. K. P.</i>	· TRATAMIENTO A QUE SE SOMETE · LUGARES EN DONDE SE VA DEPOSITANDO Y FECHAS
AUTOR <i>Velasquez</i>	<i>botegio del Patriarca 11-12-36. Torre de Serrano.</i>
TÍTULO <i>Las Meninas</i>	
SUPERFICIE EN QUE ESTA PINTADO <i>lino</i>	
MEDIDAS <i>3'18 x 2'76</i>	DETALLES DE OBSERVACION EN ESTE CUADRO CUANDO SE ESTUDIA SU ESTADO Y QUE SE LE APRECIA
PROCEDENCIA <i>Museo Nacional del Prado</i>	
· NOTAS DEL TRANSPORTE · ENVIO NUMERO 3. <i>Autónoma a 45° Toros León</i> RECIBIDO EL DIA 10 MES <i>diciembre</i> AÑO 1936 COMO SE TRASLADO <i>en camion abierto</i>	(DISEÑA DEL TERMOMETRO E HIGROMETRO POR SEPARADO)
NÚMERO DE LA CAJA	MEDIDA GENERAL CON QUE SE CORRIGE
· NOTAS DE CONSERVACIÓN · EN QUE ESTADO LLEGÓ	SI TIENE QUE SER INTERVENIDO, POR SER INAPLAZABLE SU ARREGLO, QUE CLASE DE TRABAJO SE LE HACE

Foto 19: Ficha Evacuación Meninas

Fuente: <http://lascajaschinas.net/nodos/prado-valencia/>



Foto 20: Traslado de las pinturas de Goya de San Francisco El Grande
 Fuente: <http://lascajaschinas.net/nodos/patrimonio-guerra-civil/>



Foto 21: Mujeres arreglando tapices en el colegio del Patriarca (Valencia), depósito de bienes culturales por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, durante la Guerra Civil, 1936-1939. Fotografía: Archivo del Instituto de Patrimonio Cultural de España, MECD
 Fuente: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasart/es/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/mas-de-cien-anos/6Junta-incautacion.html>

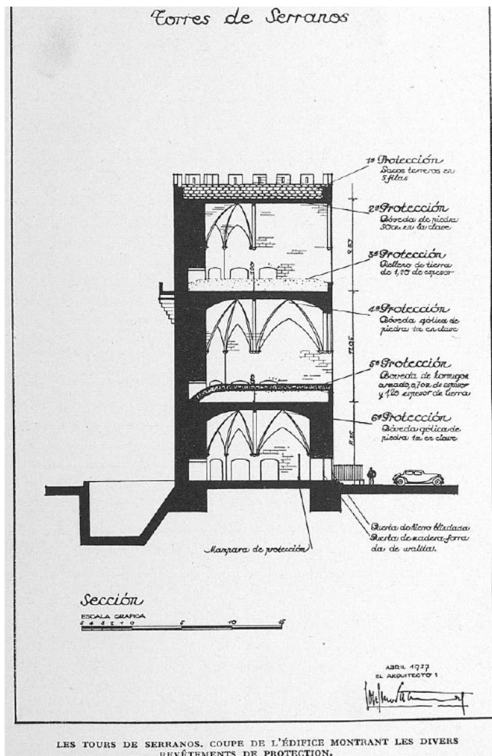


Foto 22: Reformas para la protección de los bombardeos de las Torres de serrano:
 Fuente: Renau, Josep (1937) "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile" Paris : Institut international de coopération intellectuelle. P. 33

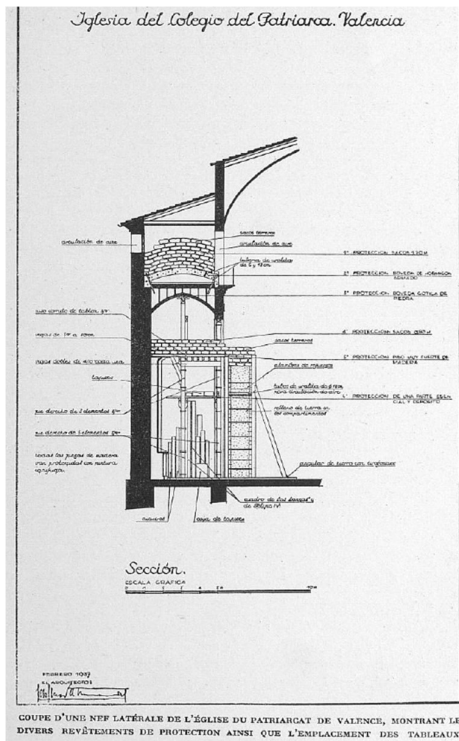


Foto 23: Reformas para la protección de la Iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia:

Fuente: Renau, Josep (1937) "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile" Paris : Institut international de coopération intellectuelle. P. 37



Foto 24: Fotografía del taller de restauración. Restauradores del Museo del Prado en el taller habilitado por la Junta Central en Valencia. Luis Vidal. Positivo original de época, 18 x 24 cm. Biblioteca Nacional, Madrid

Fuente: ARGERICH Isabel, ARA Judith (ed) 2009 Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil. Instituto Patrimonio Cultural de España. Museo Nacional del Prado, pág 349



Foto 25: Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su traslado a Valencia:

Fuente:

http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos



Foto 26: Traslado de las obras de Valencia a Cataluña:

Fuente: <http://lascajaschinas.net/nodos/prado-cataluna/>

Anexo documental



Documento 1. Periódico el Socialista. 12 de agosto de 1936, página 4. Los templos encerraban grandes cantidades de armamentos
Fuente: <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>



Documento 2. Periódico el Socialista. 26 de julio de 1936, página 4. Sacristanes que incendian los templos para lograr efectos alarmistas
Fuente: <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>

Capra walia Höppli, 1835, Neue Weltaische Ahtze: 16.
 A 16. Elefante.—"Elephas" africanus Blumenbach.
Elephas africanus Blumenbach, 1779, Handbuch der Naturgeschichte ed. 2: 125.
 Nota. Esta especie deberá estar comprendida en la clase A solamente en lo que se refiere a los ejemplares cuyos colmillos no pesan más de cinco kilos.
 A 17. Chevroton acuático.—"Hyemoschus" aquaticus (Gillib). Todas las subespecies.
Moschus aquaticus O'Gillib y 1840, Proc. Zool. Soc. Lond. 1840: 35.

(II) Aves.

A 18. Bec-en-Sabat.—"Balaniiceps" rex Gould.
Balaniiceps rex Gould, 1851, Proc. Zool. Soc. Lond. 1851: 1.
 A 19. Eris calvo.—"Comatiba" eremita (Linnaeus).
Upupa eremita Linnaeus, 1758, Syst. Nat. ed. 10: 1: 118.
 A 20. Gallina de Guinea de pecho blanco.—"Agallus" melanogaster Bonaparte.
Agallus melanogaster Bonaparte, 1849, Proc. Zool. Soc. Lond. 1849: 145.

2. VEGETALES.

A 21. Welwitschia.—"Welwitschia" Rainald Carrizosa.
Welwitschia Rainaldii (Carrizosa, 1933, Flora Capensis 5 (3): Suppl. 1-2. (Anteriormente *Welwitschia mirabilis* Hooker fil.)

Clase B.

AMNIALIA

(I) MAMMALIA.

Primates.

B 1. Chimpancé.—"Anthropopithecus" Blainville. Todas las subespecies. *Anthropopithecus Blainville*, 1838, Ann. Franc. et Strasg. d'Anat. et Physiol. 2: 360.
 B 2. Colobo.—"Colobus" Illiger. Todas las subespecies.
Colobus Illiger, 1811, Prodomus: 69. *Duglata*.
 B 3. Aice gigante.—"Troglorhagus" heroldianus Gray. Todas las subespecies.
Troglorhagus heroldianus Gray, 1847, Ann. Mag. Nat. Hist. (3) 20: 236.
Troglorhagus oreus Gray, 1847, List. Osteol. Brit. Mus.: 135.
 B 4. Girafas.—"Giraffa" Zimmermann. Todas las subespecies.
Giraffa Zimmermanni, 1780, Geogr. Gesch. 2: 125.
 B 5. Gnu.—"Connorsates" gnuus (Zimmermann).
Connorsates gnuus Zimmermann, 1772, Spec. Zool. Geogr.: 372.
 B 6. Cefaloto dorso amarillo.—"Cephalophus" sylvaticus (Afzelius). *Antelope sylvaticus* Afzelius, 1812, Nova Acta Soc. Upsal. 8: 265.

B 7. Cefaloto de Jentink.—"Cephalophus" Jentink Thomas, 1892, Proc. Zool. Soc. Lond. 1892: 417.
Antelope Jentinkii Jentink, 1885, Note Leyden Mus.: 272.
 B 8. Calstrago Eira.—"Dorcotragus" megastotis (Desauges).
Dorcotragus megastotis Manges, 1894, Zool. Anz. 1894: 131.
 B 9. Gaceta de Clarke.—"Ammodorcas" clarkei (Thomas).
Cervicora clarkei Thomas, 1891, Ann. Mag. Nat. Hist. (6) 7: 304.
 B 10. Antilope jaigarro de cola blanca.—"Dassalicus" pygargus (F. S. P.).
Antelope Pygarga Pallas, 1767, Spicil. Zool. fasc. 1: 10.
Antelope dorcas Pallas, 1766, Misc. Zool.; 6; nec *Capra dorcas* Linnaeus.
 B 11. Rinoceronte negro.—"Rhinoceros" bicornis Linnaeus.
Rhinoceros bicornis Linnaeus, 1758, Syst. Nat. ed. 10: 1: 56.
 B 12. Elefante.—"Elephas" africanus Blumenbach.
Elephas africanus Blumenbach, 1779, Handbuch der Naturgeschichte ed. 2: 125.

Esta especie deberá comprenderse en la clase B en lo que se refiere a los ejemplares cuyas defensas pesan más de cinco kilos.

Edentata.

B 13. Armadillo.—"Mantis" Linnaeus. Todas las subespecies.
Mantis Linnaeus, 1758, Syst. Nat. ed. 10: 1: 36.

(II) Aves.

B 14. Marabú.—"Leptoptilos" crumeniferus (Lesson).
Cratichneumon crumeniferus Lesson, 1831, Traité d'Orn.: 585.
 B 15. Gran Calao de Abisinia o Calao Caronculi.—"Bucorvus" abyssinicus (Blainville).
Bucorvus abyssinicus Foddaert, 1783, Tabl. Planches enlumines: 48.
 B 16. Gran Calao.—"Bucorvus" cafer (Celsus).
Bucorvus caeruleus cafer Schlegel, 1862, Mus. Pays-Bas 1: 26.
 B 17. Avestruz salvaje.—"Struthio" Linnaeus. Todas las subespecies africanas.
Struthio Linnaeus, 1758, Syst. Nat. ed. 10: 1: 155.
 Nota.—Las subespecies africanas son las siguientes:
 Avestruz del Africa del Norte.—S. camelus Linnaeus, 1758.
 Avestruz meridional.—S. c. australis Gurney, 1868.
 Avestruz de Masai.—S. c. massaicus Neumann, 1828, y
 Avestruz de Somalia.—S. c. molybdophanes Boddaert, 1823.
 B 18. Serpentina.—"Sagittarius" serpentarius (Miller).
Falco serpentarius Miller, 1779, Icon. Avium, pl. 28.
 B 19. Gaceta "Egretta" garzeta garzeta (Linnaeus).
Ardea garzeta Linnaeus, 1766, Syst. Nat. ed. 12: 1: 237.
 B 20. Gaceta grande.—"Camerorodas" a'ala melanorhynchus (Wagner).
Ardea garzeta melanorhynchus Wagner, 1827, Syst. Av. Additamenta (222ma página).

B 21. Gaceta mediana de Africa.—"Mecopodas" intermedia brachyrhynchus (Hrebim).
 Herodias (Egretta) brachyrhynchus Herodias, 1858, J. Ornith.: 471.
 B 22. Babuco Eira.—"Babuco" Iba (Linnaeus).
Ardea Iba Linnaeus, 1758, Syst. Nat. ed. 10: 1: 144.

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y BELLAS ARTES

DECRETO

Habiendo sido ocupados distintos Palacios en los que se encierra una riqueza artística e histórica de extraordinario valor, debe procederse sin pérdida de tiempo a la intervención de ella, trasladándola en caso necesario a lugares que permitan, no sólo su instalación adecuada, sino su conocimiento por el pueblo para su mayor educación y cultura.
 En atención a ello, a propuesta del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y de acuerdo con el Consejo de Ministros,

Vengo en decretar lo siguiente:
 Artículo 1.º Se constituye una Junta, en relación inmediata con el Director general de Bellas Artes, integrada por D. Ricardo Gutiérrez Abascal, D. Manuel Sánchez Arca, D. Luis Quintanilla, D. Arturo Serrano Gaja, D. Carlos Montilla Escudero, D. Emiliano Burrell López y D. José Bergamín Gutiérrez.

Artículo 2.º Dicha Junta intervendrá con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos e científicos se encuentren en los Palacios ocupados, adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimare, a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado.

Artículo 3.º Por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se dictarán las disposiciones necesarias para la ejecución de este Decreto.

Dado en Madrid a veintitrés de Julio de mil novecientos treinta y seis.

MANUEL AZARSA

El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes,
 FRANCISCO BARRÉS SALDANA.

MINISTERIO DE JUSTICIA

ORDEN

Hmo. Sr.: Vista la situación anómala por que atraviesan algunas pto-

Documento 3. Gaceta de Madrid: núm. 207, de 25 de julio de 1936, página 207 Creación de la Junta por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 23 de julio de 1936.. Fuente: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>

¡ALERTA, CAMARADAS!
 Fijemos la atención en la retaguardia

Estos días han aparecido fijados en vallas y fachadas unos paquines de texto en rojo, tan escaso como interesante. Hay que concentrar la atención también en la retaguardia. El espionaje es cauto y solapado. No debéis dar noticias a nada ni a vuestros camaradas, ni a vuestros familiares, a nadie, en absoluto, sobre situación de nuestras fuerzas; no debéis hablar de nada que con lo tenga relación.
 El enemigo acecha.
 No ser imprudentes. Guardaos estrechamente de hablar, y que vuestros conocimientos de la marcha de la contienda no puedan ser jamás utilizados por el enemigo emboscado, en relación con los subleidos.
 La retaguardia es tan importante como la propia vanguardia. Una noticia que al parecer, no tiene interés o importancia, puede, no embargo, ocasionar serio contratiempo.
 Pensad que en los frentes luchan con tesón infinito, inundada el alma de fe en la victoria, nuevas camaradas. Pensad que la vanguardia actúa en órdenes emanadas de la retaguardia, y pensad, libre todo, que esas vidas heroicas, ofrecidas constantemente en holocausto de un ideal, pueden pagar por una indiscreción.
 Hay que cuidar la palabra. La palabra hablada la palabra escrita. Toda cautela es poca. Ya se ha dicho y repetido que no estamos en un amigo

de motín pretoriano o una algarada cuartelera, sino ante una guerra que será larga y es dura y es amarga, y aunque el triunfo definitivo, absoluto, contundente, no ofrece la menor duda, no por eso debemos confiarlos a un alegre optimismo.
 La única sublección llevada a cabo por unos traidores está condenada al fracaso desde el primer día. Contra un pueblo en pie, unido, apretado estrechamente en haz, no es posible luchar. Ni hoy, ni ayer, ni mañana, ni nunca. El pueblo es invencible. Porque le anima un ardor de justicia y de razón que lo hace heroico hasta la exasperación.
 Ningún movimiento subversivo en la historia del mundo triunfó yendo de la periferia al centro. De aquí el estertor desesperado del enemigo por acercarse a la capital. ¡Vano intento! La capital es inexpugnable.
 Pero ni estas ni otras razones; ni los triunfos que a diario conseguimos en todos los frentes deben hacernos perder la serenidad y olvidarnos de esos héroes que mantienen enhiesta la República.
 ¡Alerta, camaradas! El enemigo, en su último estertor de espantosa agonía, quiere aprovechar todos los medios para no morir ya apesadado, y el espionaje es hoy su arma. Medid las palabras, cuidad las conversaciones, seleccionad las personas con quienes habléis. Que la victoria nos entre por los ojos mientras la boca guarda silencio.

El tesoro del Museo del Prado, a salvo de posibles riesgos

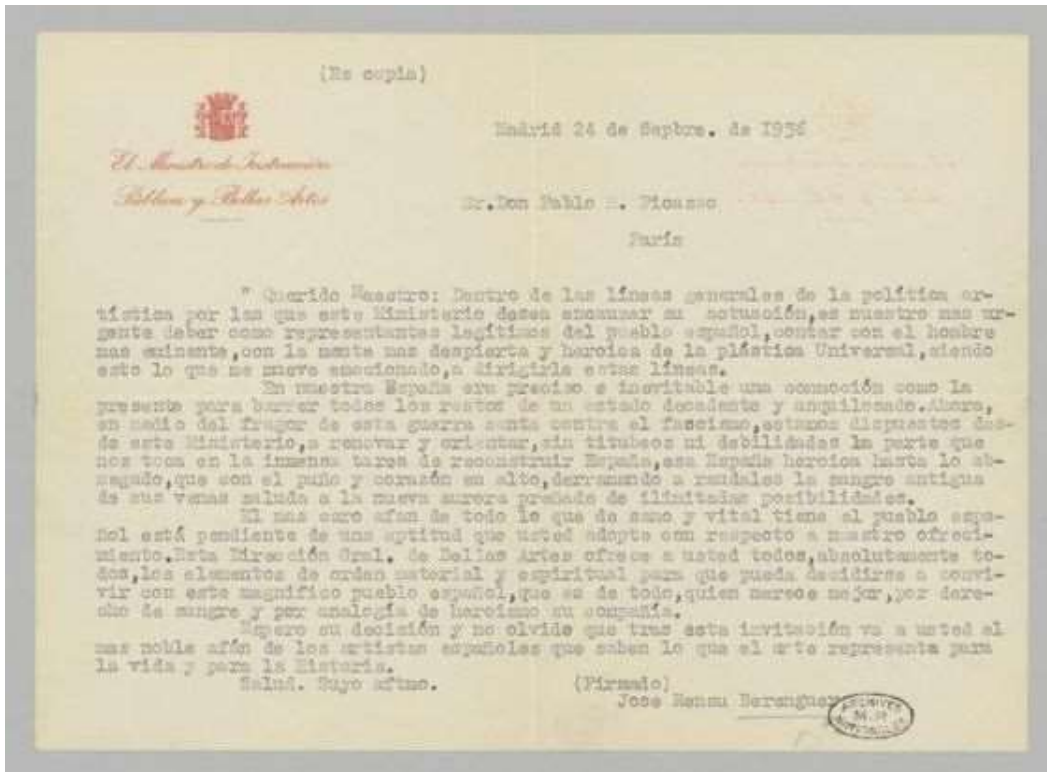
Así lo advierte a la opinión el ministro de Instrucción Pública

«El Socialista publica en su número de ayer un suelto inspirado en socialismo propósito de arte, y escrito en el tono mesurado y digno que es norma del Partido que representa.
 Pídesse en él que el Gobierno adopte aquellas medidas precautorias necesarias para evitar la posible destrucción del tesoro artístico que se custodia en el Museo del Prado de Madrid.
 El señor ministro de Instrucción Pública, don Francisco Barrés, con el que hemos tenido ocasión de hablar, nos ruega hagamos saber a la opinión pública que agradece la indicación del diario socialista, inspirada por verdaderos amantes del arte, y advierte al propio tiempo que el director del Museo, de acuerdo con él, había adoptado previamente las necesarias medidas de seguridad para el incuestionable tesoro que se custodia en nuestra magnífica Pinacoteca.
 HOJA OFICIAL DEL LUNES se complace a dar a sus lectores tan satisfactorias noticias.

Lara y "Pasionaria", en Barcelona

A Dolores Ibarruri le admira la actitud del clero vasco
 BARCELONA, 30 (6 L).—Han también en principio que iban a

Documento 4. Hoja Oficial del Lunes 31 de agosto de 1936, página 4. El tesoro del Museo del Prado, a salvo de posibles riesgos. Fuente: <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>



Documento 5. Carta de Josep Renau a Pablo Picasso. <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-josep-renau-pablo-picasso-del-24-de-septiembre-de-1936>

Gaceta de Madrid.—Núm. 215 2 Agosto 1936 999

Tesorero, D. Alejandro Pulinos González.
Interventor, D. Mariano Muñoz Piñero del Óhm.

Secretarios de arca: Doña Matilde Iturriz Navar, D. Luiseluis Moreno Fernández, D. Antonio Belver Uquiano y D. José María Marín Silva.

Artículo 2.º Dicha Junta tendrá en toda plenitud los derechos y obligaciones que le rijan las Constituciones y Reglamentos de la Academia.

Dado en Madrid a primero de Agosto de mil novecientos treinta y seis.

MANUEL AZASA
El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes.
FRANCISCO BARNÉS SALINAS.

Artículo 1.º De este Decreto se dará cuenta a las Cortes a los efectos del artículo 44 de la Constitución.

Dado en Madrid a primero de Agosto de mil novecientos treinta y seis.

MANUEL AZASA
El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes.
FRANCISCO BARNÉS SALINAS.

MINISTERIO DE TRABAJO, SANIDAD Y PREVISION

DECRETO

Siendo deber primordial del Protectorado de la Beneficencia particular, cuyas funciones incumben al Ministerio de Trabajo, Sanidad y Previsión, vigilar por la mayor eficacia de los fines encomendados a los distintos Patronatos, vigilando y orientando el cumplimiento en las cargas fundacionales, en cuyas facultades le es dable llegar a modificar aquellos fines en armonía con las nuevas necesidades sociales, a propuesta del Ministro de Trabajo, Sanidad y Previsión y de acuerdo con el Consejo de Ministros,

Vengo en decretar lo siguiente:
Artículo 1.º Desde esta fecha quedan intervenidas por el Estado todas las Fundaciones, Asociaciones, Patronatos, Fideicomisos y, en general, cuantas entidades existan de carácter beneficoparticular, cualquiera que sea su naturaleza, denominación, fines que cumpla y facultades conferidas a sus Patronatos, extendiéndose expresamente las normas de este Decreto a aquellas entidades antes mencionadas, aunque estuvieren exentas de la obligación de rendir cuentas.

La intervención de que queda hecho mención correrá a cargo de la Junta provincial de Beneficencia de Madrid, mientras no esté creada la Junta Nacional de Asistencia Social, a la cual se le conferirá todas las facultades necesarias para cumplir su cometido.

Artículo 2.º Se considerarán cargas

provisional, debiendo ser confirmadas, para que tengan carácter definitiva, por Decreto acordado en Consejo de Ministros.

Artículo 2.º Tanto los cargos de Presidente, Vocales y Secretario, como los de Auxiliares de la Junta se serán gratuitos.

Artículo 3.º Todos los gastos ocasionados por los trabajos encomendados a la Junta se saldarán con cargo al capítulo 3.º, artículo 4.º, grupo 31, concepto íntero, del presupuesto vigente del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.

Artículo 4.º De este Decreto se dará cuenta a las Cortes a los efectos del artículo 44 de la Constitución.

Dado en Madrid a primero de Agosto de mil novecientos treinta y seis.

MANUEL AZASA
El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes.
FRANCISCO BARNÉS SALINAS.

Documento 6. Gaceta de Madrid: núm. 215, de 2 de agosto de 1936, página 999. Competencias y nombramiento de la Junta de Incautación.
Fuente: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>

El arte y la República

Cómo funciona la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico

La Junta de Incautación y protección del Patrimonio Artístico, según el decreto por el cual fue creada en días recientemente nacionales, tiene por objeto proceder en nombre del Estado a la recogida de todas las obras, muebles

desde templos conventos, palacios y edificios incautados, para que se fuese a ver lo que Rubens de arte y Incautación a lugar seguro, caso de no ser posible su custodia "in situ".

Constitúyese diferentes equipos, uno de los cuales, que al practicar la visita nueva con el objeto de los objetos incautados o indirectos a la Junta acerca del valor de los mismos; varios encargados de dirigir las operaciones de transporte, embalaje, catalogación y acondicionamiento de los envíos en camiones; otro destinado a investigar, clasificar y trasladar los fondos de archivos e históricos a la Nacional, y, por último, el de arquitectos, que estudian las condiciones de los edificios con miras a su mejor utilización. Hechas a cabo una y hora copiosa, no existe a n ocasions de dificultades que se salvan con acierto, gracias a efímera intervenciones.

Registrado cuando llega al local donde la Junta se halla instalada, o aun en el antiguo ministerio de las Escuelas, se practica la clasificación correspondiente. Al Museo del Prado son remitidos cuadros de valor, desde primitivos nacionales y extranjeros. Hasta pinturas del tiempo de Goya, al del Museo de Arte Moderno, bastantes de este artista y muchas del siglo XIX; al Arqueológico, a banquilleros, espejos de arte industrial, y a San Francisco el O grande aquellos objetos que sirven a presentar con juntos de carácter religioso. Los demás museos de Madrid se irán sucediendo en sucesión, con el carácter de sus colecciones.

Cada una de las piezas inventariadas, queda inscrita en una ficha, que se formaliza, sometida de las relaciones e actas de incautación, rubricadas siempre por miembros de la Junta y por los representantes que las hacen la entrega. En cual, que momento se pueda haber la procedencia y demás detalles de interés.

Las organizaciones obreras, sin distinción de materias; comités voluntarios de la Dirección General de Seguridad, milicias de Bellas Artes y la Federación Española de Trabajadores de la Enseñanza, cooperan con entusiasmo a la empresa.

La Junta se consagra exclusivamente al acopio de lo artístico, si bien se presta en otros aspectos lo que



Crucifijo del siglo XV, que procede de la iglesia de Maravillas, instalado desde hace unos días en una de las capillas del antiguo monasterio de las Descalzas

a Incautación de literatura artística, histórica e bibliográfica que en razón de las anomalías circunstancias afeccionadas, a juicio suyo, pidiere de ruina, pérdida o deterioro. Firmada por vocales, bajo la presidencia de D. Carlos Martínez.



Lote de cuadros y esculturas llegados a las Descalzas para su distribución en diversos muros de Madrid

y facultada para tomar medidas, en quienes delega todas o parte de sus funciones, premió pronto un número de historiadores de arte, arqueólogos, críticos y artistas especializados, que se aplicaron sin descanso a realizar una misión digna.

En relación desde el principio con la Dirección General de Seguridad y con las organizaciones obreras, recibida constantes avisos

indica la confianza que en ella se deposita. De providencia se requirida, para lograr que se cubran retales y cantidad de obras, y de los puntos se tiene lo que se considera de mérito.

Basta por hoy lo mencionado para que los lectores de LA VOZ conozcan el funcionamiento de un organismo en que la prestación personal de sus componentes se hace "gratia et amore".

Documento 7: Periódico La Voz. 14 de septiembre de 1936. Página 2. "El Arte y la República"

Fuente: <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>

Una comunicación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico

"La Junta de Protección del Tesoro Artístico, creada por decreto de 23 de julio, se dirige a todas aquellas organizaciones que hayan realizado incautaciones de edificios y palacios con el riesgo de que lo comunicen a esta Junta. Dirección del Museo de Arte Moderno, teléfono 51006, a fin de que ésta pueda realizar sus primeros trabajos."

Documento 8: Periódico El Sol. 30 de julio de 1936. Página 3. "Una comunicación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico"

Fuente: <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>



Documento 9: Periódico El Mercantil Valenciano 8 de noviembre de 1936. Portada. “El Gobierno se ha Instalado en Valencia para organizar desde aquí la victoria definitiva”

Fuente: <https://pabloggil.wordpress.com/2017/04/29/la-prensa-valenciana-de-1936/>

586

1 Febrero 1937 Gaceta de la República.—Núm. 32

elación de los Sargentos, Suboficiales y Alféreces que son promovidos al empleo inmediato a tenor de lo dispuesto en la GACETA DE LA REPUBLICA de fecha 14 de Noviembre de 1936

elación de los Sargentos y Suboficiales que son promovidos al empleo de Alféreces a tenor de lo dispuesto en la GACETA DE LA REPUBLICA de fecha 14 de Noviembre de 1936.

Plantilla de Málaga.—Antigüedad 1.º Diciembre:

Don Emilio González Herrera
Don Antonio Mascarosa Cámara
Don Juan Bernal Macías
Don Pedro Delgado Alonso
Don José Almeda González
Don Francisco Fernández Lozano
Don José López Aragón
Don Virgilio del Toro Huertas
Don Fernando Bejar Corriagan
Don Manuel Fernández Garri
Don Rafael Navas Fernández
Don Valentín Mateos Herraiz
Don Julián Pablos Antón
Don Manuel Ternero Bautista
Don Manuel Rubiño González
Don José González Oliva
Don José María Moreno Rodríguez
Don Eugenio García Saavedra Mo
Valencia, a 29 de Enero de 1937.—
1 Director general, W. Carrillo.

elación de los Alféreces que son promovidos al empleo de Tenientes a tenor de lo dispuesto en la GACETA DE LA REPUBLICA de fecha 14 de Noviembre de 1936.

Plantilla de Málaga.—Antigüedad 1.º Diciembre:

Don Rafael Durán González
Don Enrique Monereo de la Cruz
Valencia, a 29 de Enero de 1937.—
1 Director general, W. Carrillo.

MINISTERIO DE INDUSTRIA

Vista la instancia fecha 15 de Diciembre último, en que el Ingeniero subalterno D. Miguel Sancho Rausel, afecto a la Delegación de Industria de Valencia, solicita un mes de licencia por enfermedad; instancia que viene acompañada con informe favorable del Ingeniero Jefe y certificado médico.

Visto el oficio del Consejo de Industria de 13 de Enero actual proponiendo la concesión de la licencia.

Esta Dirección general, conforme con dicha propuesta y de acuerdo con los artículos 63 y 64 del Reglamento del Cuerpo, ha resuelto conceder al señor Sancho Rausel el mes de licencia solicitado, a partir de la fecha de su instancia.

Lo digo a V. S. para su conocimiento, el del interesado y demás efectos. Valencia, 29 de Enero de 1937.—Por el Director general, El Subdirector, M. Rovira.

Señor Ingeniero Jefe de la Delegación de Industria de Valencia.

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y BELLAS ARTES

Con el fin de realizar los trabajos de incautación, protección, evacuación y defensa de las obras del Patrimonio Artístico Nacional existentes en Madrid y provincia, Toledo, Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara, delego con la máxima amplitud las atribuciones que me confiere el Decreto de 9 del actual, en don Roberto Fernández Balbuena, Presidente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico.

Valencia, 29 de Enero de 1937.

P. D.,
JOSE RENAU
Señor Presidente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico.

MINISTERIO DE COMUNICACIONES Y MARINA MERCANTIL

Justificada debidamente la pérdida del nombramiento original de licencia y se provida al interesado de duplicado del mismo.

He venido en disponer que se anule el nombramiento original de licencia y se provida al interesado de duplicado del mismo. Valencia, 29 de Enero de 1937.—Jefe de la Sección de Personal de Marina mercante, P. A., Angel Matiz.

Señores Delegados y Subdelegados en rítmicos.

Señores...

MINISTERIO DE AGRICULTURA

Visto el expediente promovido por D. José del Cañizo Gómez, Ingeniero primero del Cuerpo de Agrónomos afeto a la Estación de Patología Vegetal de Madrid, Jefe interino de la Sección segunda «Centros Agronómicos» de Dirección general de Agricultura, se citando un mes de licencia por enfermedad, que justifica con certificación cultiva que acompaña.

Este Ministerio, de acuerdo con dispuesto en los artículos 32 y 33 del Reglamento de 7 de Septiembre 1918 y R. O. de 12 de Diciembre 1924, ha tenido a bien conceder un mes de licencia por enfermo, con el sueldo entero, al Ingeniero primero del Cuerpo de Agrónomos D. José del Cañizo Gómez, licencia que podrá disfrutar interesado en Madrid.

De orden del Sr. Ministro de Agricultura lo digo a V. S. para su conocimiento y demás efectos. Valencia, 29 de Enero de 1937.—P. El Director general, Pablo Gil.
Señor Ordenador de Pagos por Obligaciones de este Ministerio.

Documento 10: Gaceta de la República: núm. 32, de 1 de febrero de 1937, página 586. Delegación en el presidente de la Junta Delegada de Incautación de Madrid. Roberto Fernández Balbuena.

Fuente: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>

to a los servicios de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, en lo que se refiere a los títulos y condiciones que deben rendir para su ingreso a las oposiciones, concursos y demás pruebas que se requieran para provisión de vacantes y de la preparación especial y técnica que en cada caso se considere oportuna para el cumplimiento de su misión profesional.

Sexto. Además de las funciones enumeradas, el Consejo podrá designar Comisiones o Delegaciones de su seno, encargadas de realizar misiones especiales en los casos que se considere oportuno. Asimismo corresponderá al Consejo de inspección de los establecimientos y servicios que caen dentro de su zona de acción.

Séptimo. Para mantener la necesaria coordinación entre las actividades del Ministerio concernientes a estas materias, el Consejo deberá ser oído y consultado acerca de cualquier proyecto de Ley que afecte a los servicios que tiene encomendados.

Octavo. El Consejo asumirá las funciones correspondientes a los Patronatos de los Archivos, Bibliotecas y Museos que hayan estado sometidos a aquellas entidades.

Noveno. Salvo lo dispuesto en estas materias, en los Estatutos de las regiones autónomas las atribuciones de este Consejo se extienden al Tesoro documental, bibliográfico y artístico de toda la nación. El que corresponde a las Provincias, Municipios y particulares será intervenido por este Consejo, únicamente a los efectos de asegurar, por un lado, su mejor conservación, y facilitar, por otro, su conocimiento y estudio, sin que esto afecte a la propiedad de dichos objetos, muebles o inmuebles.

Décimo. Como depositario este Consejo del Tesoro documental, bibliográfico y artístico de España, facilitará a los demás servicios de este Ministerio su misión docente y creadora, desde la escuela primaria a los altos centros de investigación científica, poniendo especial atención a cuanto pueda contribuir a la cultura popular.

Lo digo a V. I. para su cumplimiento y efectos. Valencia, 5 de Abril de 1937.

P. D.,
W. ROCHS

Ilustrísimo señor Director general de Bellas Artes.

Ilmo. Sr.: La creación del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, plantea la necesidad de coordinar las funciones que a este organismo se le encomiendan con las que vienen realizando las Juntas de Incautación y Protección del Tesoro Artístico constituidas en varias provincias.

La conveniencia de que estos trabajos de carácter eminentemente nacional, por afectar a valores espirituales representativos del conjunto del país, se realicen bajo la misma orientación, hace necesario que sea el expresado Consejo el que asuma la orientación de estas tareas.

En vista de ello y en cumplimiento del Decreto-ley de 16 de Febrero último,

Este Ministerio ha acordado lo siguiente:

Primero. Se crea la Junta Central del Tesoro Artístico, dependiente del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico.

Segundo. Esta Junta tendrá a su cargo la incautación y conservación, en nombre del Estado, de las obras muebles o inmuebles de interés artístico, histórico y bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrecen a su juicio peligro de ruina, pérdida o deterioro, tanto de las que forman parte del Patrimonio de la República y de las que pertenecen al Estado, como de todas aquellas que, siendo de la misma naturaleza y clase que las anteriores, pertenezcan a las Provincias, a los Municipios o a los particulares, con las facultades y limitaciones que en estos casos establece el artículo noveno de la Orden de 5 del presente mes.

Tercero. Estará formada dicha Junta por el número de miembros de las Secciones del Consejo que éste considere necesario, y asimismo, por las personas cuya colaboración estime el Consejo conveniente para el mejor cumplimiento de su misión.

Cuarto. Corresponde a la Junta Central la propuesta de ratificación o reorganización de las Juntas Delegadas actualmente existentes y la creación de nuevas Juntas en las provincias en que todavía no existen, así como la de aquellas Subjuntas que a juicio de la Central sea conveniente establecer excepcionalmente en algunas localidades.

Quinto. La Junta Central, así como sus Delegadas, tendrán carácter ejecutivo. Las Delegadas realizarán sus funciones en constante relación con la Junta Central, ateniéndose a la orientación y normas que ésta establezca, y serán presididas por el Consejero de Cultura de los Consejos Provinciales creados

por Decreto de 23 de Diciembre de 1936, quien servirá de enlace entre estas Juntas y la Central, para todas sus relaciones oficiales, las Subjuntas serán presididas por el Consejero municipal de Cultura.

Sexto. El organismo de enlace entre todas las Juntas Delegadas y la Dirección general de Bellas Artes, será la Junta Central, la cual tendrá su residencia en el Ministerio de Instrucción pública.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos. Valencia, 5 de Abril de 1937.

P. D.,
W. ROCHS

Ilustrísimo señor Director general de Bellas Artes.

Documento 11. Gaceta de la República: núm. 109, de 19 de abril de 1937, páginas de 282 a 283. Creación Junta Central del Tesoro Artístico.

Fuente:
<https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>

pesetas para ejecución material de la obra; para honorarios del Arquitecto, por formación del proyecto, 35,856 pesetas, y al mismo, por dirección de la obra, 42.268'68 pesetas;

hasta la sugerencia que formula la Intervención general de la Administración del Estado en el informe emitido sobre este asunto y que, por tanto, con cargo a la consignación

10.
Ilmo. Sr.: Visto el proyecto de obras para la construcción de un piso

destinado a almacén de tapices en las Torres de Serranos de Valencia, formulado por el Arquitecto don José Lino Vaamonde;

Resultando que el presupuesto del mismo asciende a un total de 9.988'91 pesetas, que se descomponen de la siguiente forma: 8.532'75 pesetas para ejecución material de la obra, 426'67 pesetas para seguro y retiro obrero, 249'49 pesetas para honorarios del Arquitecto Director de la obra, 324'18 pesetas para los del Aparejador;

Resultando que el Arquitecto don Manuel Sánchez Arcas, en sustitución de la Junta Facultativa de Construcciones civiles, que por las actuales circunstancias no ha podido informar, dictamina favorablemente dicho proyecto, manifestando que las obras están bien planeadas y que su construcción es oportuna y urgente;

Considerando que las obras de que se trata pueden realizarse por el sistema de administración, de conformidad con lo prevenido en el Decreto de 18 de Agosto de 1936;

Considerando que el señor Delegado de este departamento, de la Intervención general de la Administración del Estado, muestra su conformidad con la obligación que se contrae,

Este Ministerio ha acordado: Primero. Que se apruebe dicho proyecto por las indicadas 9.988'91 pesetas.

Segundo. Que las obras se lleven a cabo con la mayor urgencia, por el sistema de administración, y

Tercero. Que las mismas se abonen con cargo a la consignación figurada en el capítulo tercero, artículo sexto, grupo primero, concepto primero del Presupuesto general de gastos de este Ministerio.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.

Valencia, 21 de Agosto de 1937.

P. D.,
W. ROCES

Señor Director general de Bellas Artes

Visto el proyecto de ampliación de obras de protección al Tesoro Artístico nacional contra posibles bombardeos en la Iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia que formula el Arquitecto don José Lino Vaamonde;

Resultando que el presupuesto del mismo asciende a la cantidad de pesetas 8.430'75, que se descomponen así: 8.430'75 pesetas para ejecución material de obra, 421'05 pesetas para seguro y retiro obrero, 612'93 pesetas por honorarios del Arquitecto Director de la obra y 324'16 pesetas por honorarios del Aparejador;

Resultando que don Manuel Sánchez Arcas, Arquitecto escorial, en sustitución de la Junta Facultativa de Construcciones civiles, que por las actuales circunstancias no ha podido informar, dictamina favorablemente el proyecto de que se viene haciendo mérito;

Considerando que las obras de que se trata pueden realizarse por el sistema de administración, de conformidad con lo prevenido en el Decreto de 18 de Agosto de 1936;

Considerando que el Delegado en este departamento de la Intervención general de la Administración del Estado muestra su conformidad con la obligación que se contrae,

Este Ministerio ha acordado:

Primero. Que se apruebe dicho proyecto de ampliación de obras por las indicadas 8.430'75 pesetas.

Segundo. Que las obras mencionadas se lleven a cabo con la mayor urgencia, por el sistema de administración, y

Tercero. Que se abonen con cargo a la consignación figurada en el capítulo tercero, artículo sexto, grupo primero, concepto primero del Presupuesto general de gastos de este Ministerio.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.

Valencia, 21 de Agosto de 1937.

P. D.,
W. ROCES

Señor Director general de Bellas Artes

Ilmo. Sr.: Visto el proyecto de obras de protección del Tesoro Artístico nacional contra posibles bombardeos en la Iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia que formula el Arquitecto don José Lino Vaamonde;

Resultando que el presupuesto del mismo asciende a un total de 9.999'18 pesetas, que se descomponen así: 8.547'05 pesetas para ejecución material, 427'05 pesetas por retiro y seguro obrero, 641'08 pesetas por honorarios del Arquitecto Director de la obra y 384'16 pesetas por honorarios del Aparejador;

Resultando que el Arquitecto don Manuel Sánchez Arcas, en sustitución de la Junta Facultativa de Construcciones civiles, que por las actuales circunstancias no ha podido informar, dictamina favorablemente dicho proyecto;

Considerando que las obras de que se trata pueden realizarse por el sistema de administración, de conformidad con lo prevenido en el Decreto de 18 de Agosto de 1936;

Considerando que el Delegado en este Ministerio de la Intervención general de la Administración del Estado muestra su conformidad con la obligación que se contrae,

Este Ministerio ha acordado:

Primero. Que se apruebe dicho proyecto por las indicadas 9.999'18 pesetas.

Segundo. Que las obras se lleven a cabo con la mayor urgencia, por el sistema de administración, y

Tercero. Que se abonen con cargo a la consignación figurada en el capítulo tercero, artículo sexto, grupo primero, concepto primero del Presupuesto general de gastos de este Ministerio.

Lo que digo a V. I. para su conocimiento y efectos.

Valencia, 21 de Agosto de 1937.

P. D.,
W. ROCES

Señor Director general de Bellas Artes

Visto el expediente incoado por don Hostilio Rodríguez de la Sierra y Melo, para la obtención del título de Licenciado en Derecho, carrera que cursó y aprobó el interesado en la Universidad de La Laguna;

Resultando que previamente solicitó y obtuvo autorización de la Subsecretaría de Instrucción pública para verificar el depósito para el pago de los derechos de expedición del mencionado título en la Universidad de Valencia;

Resultando que la Universidad de Valencia transmite el expediente, al que aporta el interesado como prueba de la terminación de la Licenciatura en derecho, declaraciones suscritas por los que fueron Catedráticos de aquella Universidad don Francisco Marcos Pelayo y don Rafael Pina Millán, en las que hacen constar ambos que don Hostilio Rodríguez de la Sierra y Melo cursó y aprobó en la citada Universidad de La Laguna, todas las asignaturas correspondientes a la carrera de Derecho;

Resultando que el interesado ha abonado los derechos que la Ley establece, accediéndose al beneficio del pago a plazos otorgado por el Decreto de 7 de Julio de 1937;

Considerando que cabe admitirse, como única prueba posible, las manifestaciones de los mencionados Catedráticos

Documento 12: Gaceta de la República: núm. 238, de 26 de agosto de 1937, páginas de 800 a 801. Autorización reformas Torres de Serrano y Colegio del Patriarca . Fuente: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>



A C T A -

En Madrid a 8 de Noviembre de mil novecientos treinta y seis, reunidos en los talleres de restauración del Museo Nacional del Prado los Señores D. Francisco Javier Sanchez Cantón, Director accidental de este Museo, Don Florencio Sosa Acevedo, Delegado de la Dirección General de Bellas Artes con plenos poderes otorgados por el Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, según comunicación fecha 7 del actual; D. Marcos López Gutiérrez y D. Alejandro Despierto Palero, estos dos últimos como testigos, para seguir cumpliendo la orden ministerial de 5 del mes en curso, procediéndose por tanto a la entrega al segundo de los Señores citados de las siguientes cajas conteniendo cada una los cuadros que se detallan: CAJA NUMERO SEIS: cuadro numero 407, Pisano, Autorretrato. Esta caja contiene un solo cuadro.- CAJA NUMERO SIETE: Cuadro numero 742, Goya, La maja desnuda; Cuadro numero 741, Goya, La maja vestida.- En total dos cuadros.- CAJA NUMERO OCHO: Cuadro numero 399, Tintoretto, Satañla. Esta caja contiene un solo cuadro.-

Cumplido este servicio y una vez leída el acta la firman todos los Señores arriba enumerados.

Florencio Sosa Acevedo

Francisco Javier Sanchez Cantón

Marcos López Gutiérrez

Alejandro Despierto



En Valencia, a once de noviembre de mil novecientos treinta y seis el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se hace cargo de todos los cuadros que figuran en la presente acta, los que son entregados por el camarada Florencio Sosa Acevedo.



Subsecretario
M...



Documento 13. Acta de entrega de cuadros a Francisco Sosa

Fuente:

http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Estado de los cuadros que han salido de este Museo:

Goya.....	82	
Greco.....	27	
Murillo.....	18	
Ribera.....	21	
Velasquez.....	45	
id Maso.....	1	
Zurbarán.....	4	
Españoles varios 37	235	
Rafael.....	7	
Tintoretto.....	21	
Tiziano.....	26	
Veronés.....	11	
Italianos varios 28	98	
Rubens.....	30	
Van Dyck.....	11	
Escuelas del Norte.....	58	99
Total.....	427 cuadros	

Mas el Tesoro del Delfín y 181 dibujos de Goya.

En 18 de julio de 1936 se hallaban expuestas en el Museo
2.128 pinturas, quedan de ellas por tanto 1.701.

Madrid 2 de abril de 1939
Año de la Victoria.

El presente hecho después de
comparacionadas las fichas de
cada cuadro da la cifra de
425 para los que salieron y
54 para los que ordenados en
orden no llegaron a enter-
garse.

14. IV. 1939. Año de la Victoria

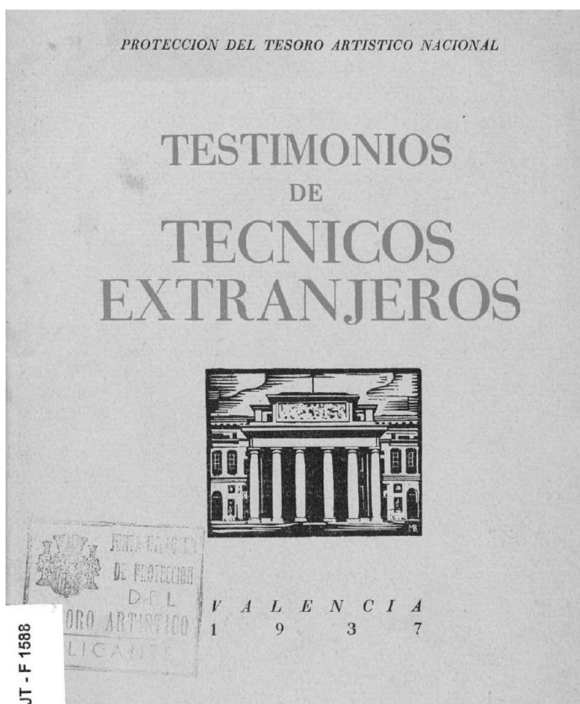
Documento 14 Relación de cuadros que han salido del Prado
Fuente: <http://lascajaschinas.net/nodos/salvaguarda-prado/>



Documento 15. Periódico AHORA 29 de diciembre de 1937, página 5. "Los tesoros artísticos del Palacio de Liria, puestos a salvo por la República, han sido expuestos en Valencia"

Fuente:

<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>



Documento 16. KENYON, Sir Frederic, G. MANN, James. Visita en Informe de los Técnicos de Arte Sir Frederic Kenyon, y James G. Mann conservador de la Wallace Collection sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia, Valencia 1937. Junta Nacional del Tesoro Artístico

Fuente:

http://bibliotecadigital.jcyl.es/bdtau/fr/catalogo_imagenes/grupo.cmd?interno=S&path=10001024&presentacion=pagina&posicion=1®istrardownload=0

MANUEL AZAÑA
El Ministro de Instrucción Pública
y Sanidad,
Segundo BLANCO GONZALEZ

De acuerdo con el Consejo de Ministros, y a propuesta del de Instrucción Pública y Sanidad,
Vengo en admitir la dimisión del cargo de Director General de Bellas Artes a D. José Renau Berenguer.
Dado en Barcelona, a 22 de Abril de 1938.

MANUEL AZAÑA
El Ministro de Instrucción Pública
y Sanidad,
Segundo BLANCO GONZALEZ

De acuerdo con el Consejo de Ministros, y a propuesta del de Instrucción Pública y Sanidad,
Vengo en nombrar Director General de Bellas Artes a D. Francisco Galí y Fabra.
Dado en Barcelona, a 22 de Abril de 1938.

MANUEL AZAÑA
El Ministro de Instrucción Pública
y Sanidad,
Segundo BLANCO GONZALEZ

Documento 17. Gaceta de la República: núm 113, de 23/04/1938, página 465. Dimisión Josep Renau y nombramiento Francesc d'assis Galí
Fuente:

<https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>

CONSEJERIA DE JUSTICIA

DECRETOS

De acuerdo con el Consejo Nacional de Defensa y a propuesta del Consejo de Justicia,

Vengo en nombrar Subsecretario de Justicia a D. Manuel Alonso Giner.
Dado en Madrid a veinte de Marzo de mil novecientos treinta y nueve.

JOSE MIAJA MENANT

El Consejo de Justicia Interino,
JOSÉ DEL RÍO

De acuerdo con el Consejo Nacional de Defensa y a propuesta del Consejo de Justicia,

Vengo en nombrar Director general de Prisiones a D. Tomás Ronda Rufino.
Dado en Madrid a veinte de Marzo de mil novecientos treinta y nueve.

JOSE MIAJA MENANT

El Consejo de Justicia Interino,
JOSÉ DEL RÍO

CONSEJERIA DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y SANIDAD

DECRETO

De acuerdo con el Consejo Nacional de Defensa y a propuesta del Consejo de Instrucción Pública y Sanidad,

Vengo en nombrar Director general de Bellas Artes a D. Eduardo Ruiz Alcalá.

Dado en Madrid a veinte de Marzo de mil novecientos treinta y nueve.

JOSE MIAJA MENANT

El Consejo de Instrucción Pública y Sanidad,

JOSÉ DEL RÍO

ANUNCIOS DE PREVIO PAGO

JUZGADO DE PRIMERA INSTANCIA DE MARTOS

Don José Porcel Hernández, Juez de primera instancia de esta ciudad y su partido.

Hago saber: Que en este Juzgado se sigue expediente a instancia del Procurador D. Juan Cancio Moraga, en representación de D. Diego Ortega Avalos, vecino de Alcaudete, sobre consignación de cantidad en pago de un crédito de 25.000 pesetas, contraído por dicho señor a favor de doña Escolástica Luque Ruiz, con garantía hipotecaria constituida por doña María de los Dolores Ramírez Luque, en el que se ha dictado auto con esta fecha, cuya parte dispositiva dice así:

"Su Señoría por ante mí el Secretario dijo: Se declara bien hecha con arreglo a derecho por D. Diego Ortega Avalos, mayor de edad, casado, Médico y vecino de Alcaudete, la consignación de la cantidad de 31.039 pesetas 37 céntimos, a que asciende el principal y los intereses adeudados del crédito ascen-

Documento 18 Gaceta de la República: núm, 73 de 21/03/1939, página 549
Nombramiento Eduardo Ruiz Alcalá director General Bellas Artes

Fuente:

<https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>



Documento 19: La Vanguardia, 2 de noviembre de 1937, página 1 "Generalidad. Cataluña ratifica su adhesión al Gobierno de la República"
 Fuente <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/11/02/pagina-1/33128095/pdf.html>



Documento 20. La Hora. Diario de la Juventud, 16 de marzo de 1938, número 242, portada "Antiacionistas en todas Partes"
 Fuente: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0025569292&page=1&search=Benicarl%C3%B3&lang=es>

LA DRAMATIQUE PRÉFACE D'UNE EXPOSITION SANS PRÉCÉDENT

Ces trésors immortels allaient périr



Sous les bombes des avions 20 camions firent 71 voyages de Figueras à la frontière

AINSI FURENT ARRACHÉS À LA DESTRUCTION



Estados pilleados dans des camions, les chefs d'œuvre des musées espagnols s'en vont vers le pays où ils ne risquent plus d'être détruits par le feu ou le fusil.

45 VELASQUEZ, 43 GRECO, 36 TITIEN, 25 RUBENS, LA BIBLE DE SAINT LOUIS

ET MILLE AUTRES MERVEILLES QU'ON PEUT VOIR EN CE MOMENT À GENÈVE

Par **JÉRÔME THARAUD** de l'Académie française et **JEAN THARAUD**

L'INSTANT CRITIQUE

Telle était la situation lorsque Franco, s'étant emparé de Barcelone, essaya de couler l'armée rouge entre les Pyrénées et la mer. L'instant était critique, car la région de Figueras, de Perelada, de Loyalol était devenue le centre des opérations militaires et des bombardements par avions. Désormais, tout était à craindre pour le trésor unique au monde qu'on avait concentré là.

C'est alors que M. Sert, le célèbre peintre espagnol que tous les Parisiens connaissent, se demanda à qui il pourrait bien s'adresser pour confier un sauvetage qui, de jour en jour, d'heure en heure, devenait plus pressant. Il s'agissait de trouver un personnage qui ait du prestige sur les rouges. M. Avenol, secrétaire général de la Société des Nations, lui parut tout désigné. Sert avait eu l'occasion de le connaître, et même de se lier d'amitié avec lui, au temps où il décorait la salle du Conseil du palais genevois. Il se rendit donc auprès de lui pour lui exposer la question.

M. Avenol lui déclara qu'il recevrait volontiers le trésor espagnol dans le palais de la S. D. N., à condition que la demande lui en fût faite par les instituteurs et les corps artistiques les plus qualifiés de France, d'Angleterre, de Hollande, de Belgique et de Suisse. Fort de cette réponse, il s'engageait à faire ensuite les démarches nécessaires auprès du gouvernement républicain pour que celui-ci consentît à se dessaisir du trésor, sous prétexte, par exemple, d'une exposition à Genève, au bénéfice d'une œuvre humanitaire internationale.

Documento 21: Paris Soir 24 de junio de 1939. Pág 4 "Ces Trésor immortels allaient périr" Artículo de Jérôme y Jean Tharaud

L'INSTANT CRITIQUE

Telle était la situation lorsque Franco, s'étant emparé de Barcelone, essaya de couler l'armée rouge entre les Pyrénées et la mer. L'instant était critique, car la région de Figueras, de Perelada, de Loyalol était devenue le centre des opérations militaires et des bombardements par avions. Désormais, tout était à craindre pour le trésor unique au monde qu'on avait concentré là.

C'est alors que M. Sert, le célèbre peintre espagnol que tous les Parisiens connaissent, se demanda à qui il pourrait bien s'adresser pour confier un sauvetage qui, de jour en jour, d'heure en heure, devenait plus pressant. Il s'agissait de trouver un personnage qui ait du prestige sur les rouges. M. Avenol, secrétaire général de la Société des Nations, lui parut tout désigné. Sert avait eu l'occasion de le connaître, et même de se lier d'amitié avec lui, au temps où il décorait la salle du Conseil du palais genevois. Il se rendit donc auprès de lui pour lui exposer la question.

M. Avenol lui déclara qu'il recevrait volontiers le trésor espagnol dans le palais de la S. D. N., à condition que la demande lui en fût faite par les instituteurs et les corps artistiques les plus qualifiés de France, d'Angleterre, de Hollande, de Belgique et de Suisse. Fort de cette réponse, il s'engageait à faire ensuite les démarches nécessaires auprès du gouvernement républicain pour que celui-ci consentît à se dessaisir du trésor, sous prétexte, par exemple, d'une exposition à Genève, au bénéfice d'une œuvre humanitaire internationale.

Documento 22. Extracto de Paris Soir 24 de junio de 1939. . Pág 4 "Ces Trésor immortels allaient périr" Artículo de Jérôme y Jean Tharaud

DERNIÈRE ÉDITION

Le Petit Parisien

LE PLUS LU DES JOURNAUX DU MONDE ENTIER

Samedi 18 Février 1939

Paris-Burgos

M. Léon BÉRARD

qui a quitté Paris à 20 h. 50

rencontre aujourd'hui le général JORDANA



M. Léon BÉRARD
est allé à la gare d'Orléans à 20 h. 50.

M. Del VAYO est parti pour Madrid
Le président AZANA reste à Paris

M. Léon Bérard a quitté Paris hier soir à 20 h. 50, pour Burgos, où il se rendra à la rencontre du général Jordana. Il sera accompagné de son fils, M. Jean Bérard, et de son secrétaire, M. de la Roche. Le président Azana, qui est resté à Paris, a déclaré qu'il ne quitterait pas la capitale tant que la situation ne sera pas plus claire.

L'incorporation du contingent

Les réservistes de la classe 1916 ont été incorporés hier à la caserne de la rue de Valenciennes. Ils ont été accueillis par les officiers de la garnison.

M. QUEUILLE a inauguré le Salon de la Machine agricole

Le salon de la machine agricole, qui se tient à la Halle aux grains, a été inauguré hier par M. Queuille, ministre de l'Agriculture. Une foule nombreuse de cultivateurs et de commerçants était présente.

A la mémoire de Pie XI

UN EMOUVANT HOMMAGE EN NOTRE-DAME DE PARIS



Une messe solennelle a été célébrée hier à Notre-Dame de Paris, en l'honneur de Pie XI. Le cardinal de Bourbons, archevêque de Paris, a présidé la cérémonie. Une foule immense de fidèles a rempli l'église.

LES NIPPONS OCCUPENT NAM-TAO

à proximité de Hong-Kong

Les troupes japonaises ont occupé hier la ville de Nam-Tao, située à proximité de Hong-Kong. Les habitants ont été évacués.

FRANCO AVAIT INTERDIT A SES AVIATEURS DE BOMBARDER

une file de camions qui transportaient

LES GRECOS
- LES GOYAS
- LES VELASQUEZ
- LES TITIENS
- LES REMBRANDTS

du musée du Prado

Les avions qui transportaient ces œuvres d'art ont été interceptés par les forces alliées.

DÉFENSE PASSIVE

LES AERONES QUI RECHAMBERENT NE FONCTIONNERONT PLUS APRES 21 HEURES

En raison de la situation de guerre, les avions de ligne ne seront plus autorisés à voler après 21 heures.

LA MORT pour le monstre de 17 ans

Le jeune homme qui avait été surnommé "le monstre" à cause de sa taille exceptionnelle, est décédé hier.

CINQ CAMBRIOLEURS s'attaquaient la nuit au bureau de postes 116

Les cambrioleurs ont tenté de dérober des bijoux et de l'argent dans le bureau de poste de la rue de Valenciennes.

Pour et Contre

Les journaux ont publié hier des articles de fond sur la situation internationale.

VENTS - PLUIES

Le temps sera nuageux avec des pluies intermittentes.

UNE BELLE INITIATIVE DE LA FRANCE

Le gouvernement français a pris une initiative importante en faveur de la paix.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Documento 23. Periódico Le Petit Parisien 18 de febrero de 1939. Portada. Portada. "Une belle Initiative de la France"

Fuente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k683584s/f1.item>

Comment furent sauvés les tableaux du Prado

LA NOBLE INITIATIVE
DE LA FRANCE

On commence
aujourd'hui
à Genève
l'inventaire
des précieuses
caisses

Ce fut un cri de soulagement pour beaucoup, lorsqu'on apprit, au cours de ces derniers jours, que les inestimables tableaux du musée du Prado étaient parvenus en France et, de là, à Genève. Le Prado... le musée unique par la qualité de ses tableaux, qui peut soutenir la comparaison avec notre Louvre ou la National Gallery. Mais ce sauvetage, on imagine peu quelle dépense, quel dévouement, quel courage il exigea, et surtout quelles difficultés il eut à surmonter. Le cas est, à ce titre, unique d'une migration artistique de cette importance, et dans de pareilles conditions. Depuis le début de la guerre civile espagnole, les artistes du monde entier révalent avec angélisme aux délicates infantes de Vlasquez, aux visages foudroyés de Goya, aux Titens, aux Goyas... ce Goya qui, ironie ! peignit les horreurs de la guerre! — aux Tintoretis. On ose à peine imaginer ces infantes en robe rose, croisant sous les pierres ou se tortillant sous la guano.

Au début de la guerre civile, et la vérité, le gouvernement espagnol avait installé dans les caves du Prado les principales pièces du musée et de l'Escorial. Puis il les emmena un peu partout.

Aujourd'hui, elles sont donc en sécurité. Mais il faut crier bien haut le nom des hommes qui les ont sauvés. Et ce n'est pas faire acte de vanité que constater la part immense — matérielle et morale — que prit la France dans ce sauvetage.

M. David-Well nous l'a conté hier. On trouve toujours le nom de M. David-Well à l'origine de toutes les généreuses initiatives artistiques, quel qu'il s'en défende. — Dans le courant de janvier, nous dit-il donc, nous eûmes un jour, à l'Académie des beaux-arts, pour la protection de ces merveilles en péril, et leur dépôt en Suisse, entre les mains de M. Avenol, par ma demande, l'Institut s'y associa, puis le musée du Louvre.

Il fut donc décidé d'organiser un groupement international, composé de M. Georges Klumelha, le président du Musée Metropolitain; de sir Evana Charteris, président de la National Gallery; de M. Schmidt Degener, conservateur du musée d'Amsterdam; de M. Carton de Wiart pour la Belgique; de M. Lachenal pour la Suisse. Toutes ces hautes personnalités acceptèrent naturellement à titre privé.

Côté français, nous fûmes M. Gabriel Cognacq, M. Henraux et moi-même. Il fallait avant tout de l'argent pour ce difficile déménagement. J'ai pu réunir la somme nécessaire et je vous aurai gré de faire savoir que les deux tiers viennent de contributions françaises.

Une délégaion partit ensuite pour la frontière. Elle était composée de MM. Jacques Jaillard, directeur adjoint des musées nationaux; Edmond Hue, directeur commercial; Pierre Bommier; Henraux, et de M. José-María Bert.

C'est M. Jaillard qui mena les négociations avec M. Negrin, et je ne saurais trop souligner son dévouement, son adresse, sa maîtrise en cette affaire.

Il fallait même du courage: la convention autorisant la remise des tableaux fut signée le 3 février entre M. Jaillard, au nom du comité international, et M. Alvarez del Vayo, ministre des Affaires étrangères espagnoles, à Figueras, dans la nuit. L'émotion était grande, les deux hommes signèrent à la hâte des documents, puis d'un phare d'auto!

Le transbordement commença le lendemain 4 février, par camions, et fut terminé le 5 pour le premier chargement, le plus précieux.

Comment vous dire ma joie, ma grande joie, le 5 février, à 11 heures, lorsque, l'après-midi, l'Alpion, que le dernier camion avait franchi la frontière! Un deuxième chargement, composé de caisses et d'objets et en vrac, suivit deux jours après, toujours par camions. Je dois dire que le général Franco, prévenu par le Duc d'Albe, avait donné l'assurance que les camions ne seraient point bombardés.

Grâce à la bonne volonté du gouvernement, nous fîmes partir de Perpignan deux trains complets, qui parvinrent à Genève lundi, à 25 heures. Jamais train ne transporta pareils trésors! Tout le long du parcours, des hommes armés surveillaient le chargement.

Genève était l'endroit parfait, hors des passions. M. Avenol fit mettre les tableaux dans vingt salles de la S.D.N. M. Hue, représentant les musées français, était sur place, ainsi que M. Mac Larcu, délégué botanique, et que M. Henraux.

M. Avenol va commencer l'inventaire et l'inventaire des collections aujourd'hui, sans doute. Il y en a près de 2.000! Vous comprendrez les difficultés du transbordement en vous rappelant que certaines toiles du Prado sont grandes de plusieurs mètres!

— Et qu'en fera-t-on ensuite? — M. Avenol a l'intention de faire trois grandes expositions cette année: à Genève, puis à la National Gallery, et enfin au Louvre, puis une fois la paix établie, de rendre ces chefs-d'œuvre au gouvernement espagnol, pour rester dans le patrimoine du peuple espagnol.

J'ai quitté M. David-Well en songeant que les visiteurs ne se douteraient pas du dévouement et du courage nécessités par cette exposition.

Yves DARTOIS.

qu'il avait faite auprès de M. Avenol, la réponse qu'il en avait reçue, et il leur demanda leur appui. Avec un zèle unanime toute l'Académie entra aussitôt dans ses vues, et, dès le jour suivant, pria M. Bonnet, ministre des Affaires étrangères, de faire connaître à M. Avenol quel était son sentiment.

Cette initiative fut suivie par une partie de l'Institut de France, le conseil supérieur des musées, la Société des Amis du Louvre. Dans le même temps, en Angleterre, en Hollande, en Belgique et en Suisse, les directeurs et les conservateurs des musées s'y rallièrent avec le même enthousiasme. En sorte qu'au milieu de janvier, cette sorte de pétition spirituelle, qu'avait réclamé M. Avenol, était bien réalisée.

La réponse de Genève se fit pourtant attendre quelques jours. Elle n'était qu'à moitié satisfaisante. M. Avenol acceptait bien d'accueillir les œuvres d'art dans le palais de la S.D.N., mais il refusait de faire aucune démarche auprès des autorités rouges. Tout était remis en question.

Qui donc allait se charger à présent de cette démarche indispensable ? Et, dans le cas où elle aboutirait, qui fournirait les fonds nécessaires à cet extraordinaire déménagement ?

Sept s'en fut alors trouver M. Verne, directeur du Louvre, et M. David-Weill, président du conseil supérieur des musées, et M. Henraux, président de la Société des Amis du Louvre, qui accueillirent avec empressement l'idée qu'il leur proposait de former un comité international de directeurs, de conservateurs et de grands amateurs qui, sans aucune couleur politique, devait se substituer à M. Avenol et se mettre en contact avec le gouvernement républicain pour mener à bien l'opération. Ce comité se constitua sous la présidence de M. David-Weill pour la France, M. Worms-Blumenthal, président de Musée International de New-York, sir Charteris pour l'Angleterre, M. Carton de Wiart pour la Belgique, M. Paul Lachenal pour la Suisse, le directeur du musée de La Haye, etc. Notre ministre des Affaires étrangères n'hésita pas une seconde à donner son appui, et notre ambassadeur en Espagne, M. Jules Henry, alors à Perpignan, reçut des instructions pour agir de son mieux — ce qu'il fit avec un dévouement, une habileté et une patience dont tous les Espagnols, à quelque parti qu'ils appartenissent, doivent lui être reconnaissants.

Là-dessus, M. Saujeard, vice-directeur du Musée du Louvre, se rendit, lui aussi, à Perpignan, où il fut rejoint aussitôt par M. Mac Laren, délégué de la National Gallery. Ces messieurs arrivèrent le 31 janvier, pensant

que toutes les difficultés avec le gouvernement républicain étaient déjà réglées. Mais il n'en était rien. MM. Negrin et del Vayo étaient d'accord avec eux sur le fond : mettre le trésor à l'abri. Mais, de nouveau, ressuscita la vieille question délicate de la dévolution : à qui remettrait-on les tableaux une fois que l'exposition de Genève aurait pris fin ? Pendant trois jours, MM. Saujeard, Mac Laren et del Vayo discutèrent sans arriver à se mettre entièrement d'accord.

Cependant, le 3 février, au matin, on avait réussi à s'entendre à peu près sur ce texte : « Une fois la paix rétablie, les œuvres seront rendues au gouvernement de l'Espagne, pour rester le bien commun de la nation espagnole. » Il ne restait plus qu'à faire approuver ce texte à Figueras par le Conseil des ministres, qui devait se réunir ce jour-là.

Or, ce jour-là, on apprenait que Gérone était débordé, et que la bataille se déroulait à moins de vingt-cinq kilomètres des précieux objets. A ce moment, tout était à craindre, l'incendie par les bombes, le pillage ou la destruction par les rouges fanatiques, qui eussent préféré anéantir ces richesses plutôt que les abandonner à leurs adversaires.

71 VOYAGES SOUS LES BOMBES

M. Saujeard n'hésita pas. Il se rendit incognito de Perpignan à Figueras pour arracher à tout prix l'autorisation d'emporter le trésor. Non sans difficultés, comme on pense, il y arrivait à 3 heures de l'après-midi. Le Conseil des ministres durait toujours. A 4 heures, aussitôt qu'il eut pris fin, M. Saujeard abordait M. del Vayo, qui finit par donner son accord, à la condition qu'on déclarerait dans un post-scriptum que, sous aucun prétexte, personne ne pourrait mettre l'embargo sur tout ou partie de ces objets.

Il était 5 heures du soir. La nuit d'hiver était venue, et l'électricité ayant été coupée par les bombardements, qui n'avaient cessé de tout le jour, les ténèbres étaient complètes. Dans la salle du château de Figueras où l'on mettait ainsi au point cet acte décisif, on n'avait plus pour s'éclairer que la lueur de quelques briquets. Comme les briquets eux-mêmes s'éteignirent, on eut recours aux phares d'une automobile qui stationnait dans la cour et qui vint éclairer la pièce de sa lueur brutale. A 7 heures, enfin, on signa.

Je passe sur les difficultés qui se présentèrent alors, car le téléphone était coupé et

Documento 25. Extracto de Paris Soir 24 de junio de 1939. Pág 4 "Ces Trésor immortels allaient périr" Artículo de Jérôme y Jean Tharaud

<https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens?mode=desktop>

LA VIE A PARIS
Gloire aux mécènes

Le Musée de la Renaissance... Les mécènes ont permis de sauver de la destruction une partie de l'œuvre de Michel-Ange...

L'odyssée des tableaux espagnols

Il faut accomplir un miracle. Ce miracle est de sauver de la destruction une partie de l'œuvre de Michel-Ange...



Le Grand Saint de Philippe de Champaigne, Madrid

Les Murillo, les Goya, pour ne parler que de chefs-d'œuvre spécifiquement espagnols, furent emballés dans des caisses. On les transporta à Barcelone. Lorsque, à son tour, la capitale de la Catalogne fut menacée, ils prirent le chemin de Figueras. Là, ils courent les plus graves dangers puisque, peu d'heures après leur sauvagerie, un incendie détruisait les locaux où ils avaient été placés.

Les autres tableaux espagnols... Les autres tableaux espagnols furent également sauvés et transportés à Barcelone...



Vers Figueras aérien

Les autres tableaux espagnols... Les autres tableaux espagnols furent également sauvés et transportés à Barcelone...

Le Comité de la bataille de Catalogne... Le Comité de la bataille de Catalogne a été créé pour coordonner les efforts de sauvetage...

Advertisement for 'Spectacles' (Theater) listing various plays and performances.

Advertisement for 'HOTELS ET RESTAURANTS' and 'LOCOMOTIVE' (Hotel/Restaurant) with contact information.

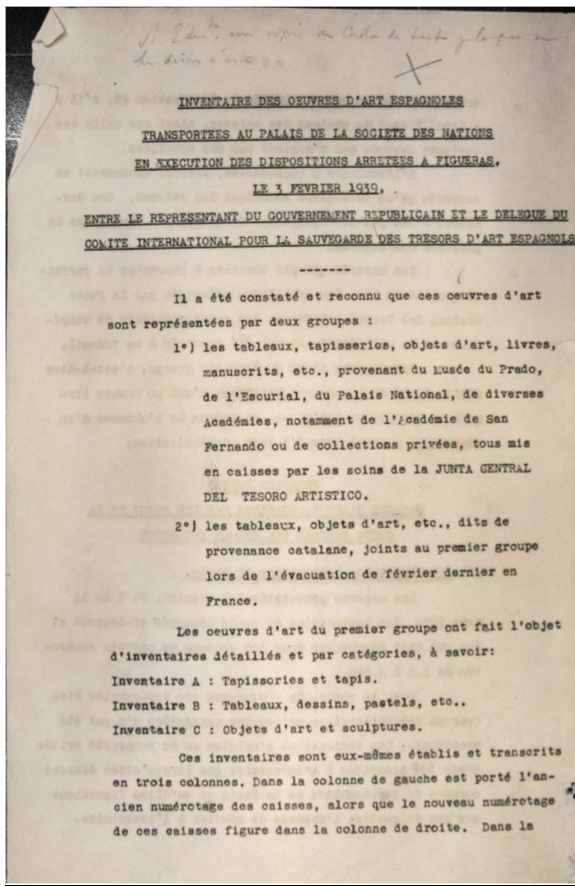
Advertisement for 'HOTELS ET RESTAURANTS' and 'LOCOMOTIVE' (Hotel/Restaurant) with contact information.

les Murillo, les Goya, pour ne parler que de chefs-d'œuvre spécifiquement espagnols, furent emballés dans des caisses. On les transporta à Barcelone. Lorsque, à son tour, la capitale de la Catalogne fut menacée, ils prirent le chemin de Figueras. Là, ils courent les plus graves dangers puisque, peu d'heures après leur sauvagerie, un incendie détruisait les locaux où ils avaient été placés.

Le Comité de la bataille de Catalogne... Le Comité de la bataille de Catalogne a été créé pour coordonner les efforts de sauvetage...

Documento 26. Journal de Genève. 1-04-1939. Pág. 3 L'Odyssée des tableaux espagnols. M. Fuente: https://www.letempsarchives.ch/

Documento 27. Journal de Genève. 1-04-1939. Extracto Pág.3. "L'Odyssée des tableaux espagnols" en el que podemos ver el Acuerdo de Figueras. M. Fuente: https://www.letempsarchives.ch/



Documento 28. Inventario des Oeuvres d'art Espagnoles. 25 de marzo de 1939
Fuente: <http://lascajaschinas.net/nodos/prado-ginebra/>

JOURNAL DE GENÈVE

REDACTION - ADMINISTRATION - IMPRIMERIE
17, Rue Général-Dufour
SERVICE DE PUBLICITÉ DU JOURNAL DE GENÈVE
A.-J. CHAUVET
R. rue Goup-Lyberg

NATIONAL, POLITIQUE ET LITTÉRAIRE
FONDÉ EN 1868

Tableaux :
REDACTION : 3 60 50
ADMINISTRATION : 5 00 50
SERVICE DE PUBLICITÉ : 4 14 50

ABONNEMENTS :
Suisse : 1 mois, fr. 3.50 ; 3 mois, 8.50 ; 6 mois, 16.00 ; 1 an, 30.00
Étranger : 1 an, fr. 35.00
Chèque postal : 1012 ou chez tout le banquier de poste (sans 20 cent.)
Emission : tous les lundis à 10 heures précises.

Le prix de vente au détail est de 1 franc 50 cent.

Le Journal de Genève se vend par abonnement qui lui est envoyé et en se chargeant de le recevoir.

LES FAITS DU JOUR Grèce et Turquie

« Tout le monde sait que depuis un certain temps, la Grèce est en proie à une situation de crise grave. Cette crise est le résultat de la situation de la Grèce, l'Union nationale et le refus de reconnaître et de développer l'industrie nationale. Les relations commerciales et industrielles ont subi un sérieux coup. C'est un état de choses qui ne peut que se prolonger et qui est de nature à entraîner des conséquences graves. »

Telle est, à Athènes, la déclaration faite par le président du Conseil, M. Metaxas, au cours d'une conférence de presse. M. Metaxas a déclaré que le gouvernement grec n'a pas l'intention de reconnaître l'Union nationale et de développer l'industrie nationale. Il a déclaré que le gouvernement grec n'a pas l'intention de reconnaître l'Union nationale et de développer l'industrie nationale. Il a déclaré que le gouvernement grec n'a pas l'intention de reconnaître l'Union nationale et de développer l'industrie nationale.

Lettre de M. Perez Rubio, président de la «Junta» du Trésor artistique espagnol

« Nous avons l'honneur de vous adresser ci-joint le rapport que vous nous avez demandé de vous adresser au sujet de la situation de l'art espagnol. Ce rapport est le résultat de nos recherches et de nos observations. Il a été rédigé par nous-même et par nos collaborateurs. Il a été soumis à l'approbation de la «Junta» du Trésor artistique espagnol. »



A Madrid, le boulevard de San Carlos.



Le même boulevard vu d'un autre angle.

LE DROIT DE GENÈVE Le droit de nécessité

« Les circonstances actuelles nous ont imposé de nous occuper de la situation de la Grèce et de la Turquie. Cette situation est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« Le droit de nécessité est un droit qui permet à un individu de violer la loi en cas de nécessité. Ce droit est reconnu par la loi et par la jurisprudence. Il est de nature à protéger l'individu contre les conséquences de la loi. »

« Le droit de nécessité est un droit qui permet à un individu de violer la loi en cas de nécessité. Ce droit est reconnu par la loi et par la jurisprudence. Il est de nature à protéger l'individu contre les conséquences de la loi. »

« Le droit de nécessité est un droit qui permet à un individu de violer la loi en cas de nécessité. Ce droit est reconnu par la loi et par la jurisprudence. Il est de nature à protéger l'individu contre les conséquences de la loi. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

« La situation de la Grèce est de nature à entraîner des conséquences graves. Il est de notre devoir de nous occuper de cette situation et de chercher à y remédier. »

¡COMPLETO EL MUSEO DEL PRADO!

Ya están en tierra española—y en su hogar—los venerables cuadros del Museo que no habían vuelto aún a la casona del Prado.

Tú, español, te enorgullecas de tu Museo del Prado. Todo español sabe ya que es un gran Museo. Cierto. Pero no nos debemos cansar de decirlo y repetirlo; de medir una vez más y sin cesar lo que valen y suponen.

No basta el entusiasmo, nada más; hay que apoyarlo en conciencia y convicciones. Aquí de la frase magna del sin igual José Antonio: "La Patria no es nuestro centro espiritual por ser la nuestra, sino porque hemos tenido la suerte incomparable de nacer en una Patria que se llama, precisamente, España."

No queremos al Museo por ser nuestro ni lo admiramos por nuestro; lo queremos y admiramos por ser único.

En muchos pueblos de Europa podemos ver Museos asombrosos; pero lo que en ellos vemos puede, por lo general, ser visto y conocido en cualquier otro.

Pero lo que el Prado tiene no se puede encontrar en parte alguna.

Velázquez, el Greco y Goya están solamente en el Prado; y, sin estos tres pintores, no hay modo de alcanzar concepto pleno del arte de la pintura.

El caso del Greco es único. No sólo porque es, acaso, el pintor más asombroso que ha nacido, sino porque en él se da lo que casi podríamos llamar lo "sobrenatural" en pintura: la pintura alcanzando unas regiones en donde la esencia terrena se volatiliza y supera. "Un poco de materia puesta a arder"... Si; desde luego, la materia en llama mística de transfiguración... tornada trascendente...

Solamente en España y en Madrid—en el Museo—puede estudiarse el caso excepcional de este caso de pintor de un terrenal... de ultratumba.

Velázquez, ¡qué distinto! Bastaría el contraste entre ambos para honrar a la Nación que ha sabido, en caso único, producir por influjo racial, por obra de lo más propio, dos artes tan diferentes y que—pese a ser opuestos—scan, no obstante, los dos insustituiblemente españoles; algo que se crea aquí y que no puede crear de esa manera ningún otro pueblo del mundo.

Pero lo grande de Velázquez no proviene de su comparación con el Greco; proviene de su valor intrínseco e insustituible; un valor sin el cual no es posible ni saber lo que es realismo de verdad—realismo digno de arte—ni saber lo que es España... ¡Explicar a Velázquez por Cervantes; a Cervantes por Velázquez, y a España por uno y otro!—¡qué misión!—¡qué caso único!

Este caso no es posible conocerlo más que conociendo España y nuestro Museo del Prado.

Y; Goya!... Goya no existe más que en el Museo del Prado... Todo lo que Goya es se ve sólo en el Museo. Y Goya es—con el Greco y con Velázquez—padre del arte moderno.

El expresionismo alemán nace del Greco. El impresionismo francés proviene—por Manet y por Renoir—de Velázquez y de Goya.

Goya ha sido el precursor del siglo XIX en lo pictórico del impresionismo; e *oltre*; en lo psicológico, de lo temperamental; en lo patético, del guiñolismo; en lo ideológico,

del racionalismo; en lo satírico, del comentario social de los dibujantes de periódico.

¡Qué emoción para un español reconocer en los negros de Manet la influencia de nuestro Museo, el Museo que había de marcar huella indeleble en el que, a su vez, marcaría rumbo firme al arte contemporáneo.

Whistler vivió soñando años y años—como en ilusión suprema—con venir al Museo del Prado.

Todo eso, y mucho más, representa nuestro Museo.

¡Ya han vuelto, españoles, a él todas sus obras!

MANUEL ABRIL

LA VIRGEN RESUCITADA

Al volver a España—que fué como volver a mi mismo—, después de la santa guerra de su nueva reconquista, y yo también me reconquistaba, entre las personas y las cosas perdidas—hay cosas sagradas, como espejos del alma—, eché de menos, y pregunté por ella, la imagen de una Virgeñcita, en un pueblo castellano, ante la cual oré algunas veces en mi mocedad.

Era en Yunque de Henares, en la provincia de Guadalajara, adonde solía ir casi todos los años, invitado por mi camarada el escritor Guillermo Jiménez Añay, que vivía allí en la casona de sus mayores. Guillermo, aficionado a las letras, verificador fácil y hombre de ingenio agudo, hacía pinitos de autor dramático, con más destreza que yo, que apenas había dejado los andadores, y, como coincidiéramos en el saloncillo de un teatro madrileño, el Coliseo Imperial, allá por el año de 1910, donde yo me di al vicio inocente de componer comedias, nos hicimos amigos, y él, que lo era también de la caza y del madrugador, como el inmortal hidalgo manchego, me llevó algunas veces a su pueblo a ver salir el sol castellano y a "irar a las perdices en los barbechos. Yo conservaba todavía, por eso es inolvidable el recuerdo, la parca infantil de mi poesía, que no me había transformado aún en este vicio, seco de tanto leer, inútil y absurdo profesor de retórica que ignora todavía la asignatura. Guillermo y yo recorriamos los llanos, escopeta en ristre, y al caer la tarde, cansados de disparar, lleno de aves el morral, trasegábamos, de la bota que teníamos apercebida a nuestras fauces ardientes de sol, el áspero vinillo de la tierra, que, como era un clarete color de sangre pobre y no un espeso borgoña, no fuera delito haber enfiado. Cuando el chorro caía de la bota a mi boca, detenía mucho tiempo el calderón musical de su curva, y Guillermo me reprochaba la sedienta codicia, yo, después de enjugarle los labios con el dorso de la mano para guardar en ella el aroma del vino, solía repetir un latín de Horacio, que no he olvidado todavía: *Nec vivere carmina possunt que scribuntur acque potioribus*. No pueden vivir los poemas escritos por los bebedores de agua. Pero el latín llevaba mi recuerdo a los días de mi niñez, en que ayudaba a misa en aquel colegio de frailes dominicos que pretendieron educarme, y sentía la necesidad de orar, en pleno campo, como aquellos labradores del célebre cuadro de Millet. Entonces me llevaba Guillermo a la ermita, a unos dos kilómetros del pue-