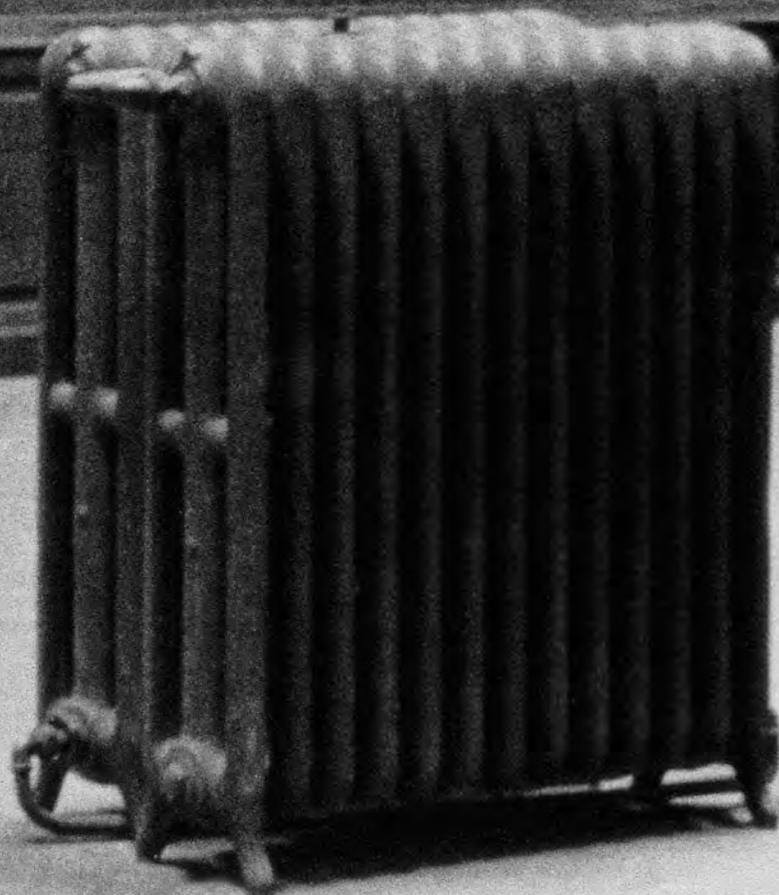


# ARTE PROTEGIDO

MEMORIA DE LA JUNTA DEL TESORO ARTÍSTICO  
DURANTE LA GUERRA CIVIL



*Madrid. Museo del Prado, Sala VIII.*

[Planta principal, vista de la Sala VIII, antes con pinturas de Veronés, Tiziano y Bassano, 1939.]

Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid

**ARTE PROTEGIDO**  
MEMORIA DE LA JUNTA DEL TESORO ARTÍSTICO  
**DURANTE LA GUERRA CIVIL**



**ARTE PROTEGIDO**  
MEMORIA DE LA JUNTA DEL TESORO ARTÍSTICO  
**DURANTE LA GUERRA CIVIL**

EDICIÓN AL CUIDADO DE ISABEL ARGERICH Y JUDITH ARA

Instituto de Patrimonio Cultural de España • Museo Nacional del Prado



MUSEO NACIONAL  
DEL **PRADO**

www.mcu.es

1ª Edición 2003

2ª Edición corregida 2009

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

- Gabriele Finaldi, Director adjunto de Conservación e Investigación
- Carlos Fernández de Henestrosa, Director Adjunto de Administración

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA

- Alfonso Muñoz Cosme, Subdirector General
- Carlos Jiménez Cuenca, Subdirector General Adjunto



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General  
de Publicaciones, Información y Documentación

© de los textos, los autores

NIPO: 551-10-093-X



MINISTERIO  
DE CULTURA

**Ángeles González-Sinde**

Ministra de Cultura

**Mercedes E. del Palacio Tascón**

Subsecretaria de Cultura

**Ángeles Albert**

Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

**Miguel Zugaza Miranda**

Director del Museo Nacional del Prado

## REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

### PRESIDENCIA DE HONOR

SS. MM. los Reyes

### PRESIDENTE

Plácido Arango Arias

### VICEPRESIDENTA

Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

### VOCALES

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Ángeles Albert de León

Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón

Antonio Bonet Correa

Javier Bonilla Arjona

José M.<sup>a</sup> Castañé Ortega

Luis Alberto de Cuenca y Prado

Guillermo de la Dehesa Romero

María de las Mercedes Díez Sánchez

Carmen Giménez Martín

Carmen Gomis Bernal

José Guirao Cabrera

Alicia Koplowitz y Romero de Juseu

Julio López Hernández

Emilio Lledó Iñigo

Luis Martínez García

José Milicua Illarramendi

Carlos Ocaña Pérez de Tudela

Mercedes Elvira del Palacio Tascón

Alfonso E. Pérez Sánchez

Yago Pico de Coaña y de Valicourt

José Manuel Pita Andrade

Alberto Ruiz Gallardón

Ana María Ruiz Tagle

Enrique Sáiz Martín

Eduardo Serra Rexach

Miguel Zugaza Miranda

Carlos Zurita, Duque de Soria

### SECRETARIA

María Dolores Muruzábal

## PRESENTACIÓN

En junio de 2003 el Museo Nacional del Prado y el Instituto del Patrimonio Histórico Español, actual Instituto del Patrimonio Cultural de España, presentaron en las salas del Museo del Prado la exposición *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. El catálogo de dicha muestra se agotó antes de la clausura de la misma y, por diversas circunstancias, no llegó a reeditarse en su momento. Desde entonces, las reiteradas solicitudes del mismo han motivado que las instituciones organizadoras lleven a cabo esta nueva edición.

El planteamiento de la exposición y del presente catálogo respondió a una iniciativa conjunta del Museo Nacional del Prado y del Instituto del Patrimonio Cultural de España, para rescatar una memorable página de la historia, que en nuestro país había sido olvidada y silenciada en gran medida por motivos ideológicos. Significó, ante todo, un reconocimiento público que las instituciones organizadoras ofrecieron al servicio ejemplar prestado por los miembros de la Junta y sus colaboradores. Este reconocimiento se manifestó, así mismo, en la colocación en el Museo de una placa conmemorativa en agradecimiento a todos los que hicieron posible su protección durante la Guerra Civil.

En esa misma línea de recuperación de la memoria histórica, otros objetivos de la muestra fueron sacar a la luz el recuerdo de personalidades que, siendo hoy casi desconocidas en nuestro país debido a su exilio, desempeñaron un papel relevante en el salvamento del Tesoro Artístico y cuyo olvido es inmerecido, así como profundizar en el conocimiento de la historia del Museo del Prado en sus años más dramáticos.

Finalmente, aunque no menos importante, la exposición quiso destacar el carácter innovador de las imágenes del Fichero de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, inéditas hasta ese momento, que conserva el IPCE, mostradas en el contexto de la fotografía de arte en la época, y el uso que las Juntas hicieron de este medio como instrumento indispensable para la catalogación de las obras de arte y para la documentación de procesos preventivos y de restauración.

La Junta de Protección del Tesoro Artístico se crea en Madrid el 23 de julio de 1936, tan sólo cinco días después de la sublevación militar, ante la amenaza inicial que representaban para la conservación del patrimonio histórico las destrucciones de bienes eclesiásticos y ocupaciones de conventos y palacetes por organizaciones obreras y unidades militares. A ello se añadieron, en poco tiempo, las nuevas estrategias bélicas basadas en los bombardeos

aéreos de poblaciones y objetivos civiles, que ponían en serio peligro la pervivencia de nuestro patrimonio.

Para minimizar los riesgos de la destrucción inherentes a la guerra, las Juntas pusieron en práctica y desarrollaron medidas de protección que demostraron su eficacia: refuerzo y protección *in situ* de edificios, monumentos y conjuntos artísticos; habilitación de depósitos acondicionados especialmente, traslado de obras a los mismos, incautaciones a particulares para evitar pérdidas o expolios, inventarios y actas para facilitar el control de obras y la posterior devolución, proyectos de creación de depósitos blindados para las obras de arte en lugares aislados.... Gracias a la adopción de estas medidas, las Juntas de Protección consiguieron salvaguardar en el caso de la ciudad de Madrid, más de 18.000 pinturas, 12.000 esculturas y objetos, más de 2.000 tapices, 40 archivos eclesiásticos y particulares y más de 70 bibliotecas, cifras que incluyen las obras maestras atesoradas en las principales instituciones religiosas y culturales, y en colecciones particulares.

Pese a ello, en el último año de la guerra en España la realidad bélica se impuso ante los criterios que primaban la preservación del Tesoro Artístico. Seriamente amenazada su pervivencia durante los últimos meses del conflicto, la creación del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, formado por directores y conservadores de museos respaldados por la Sociedad de Naciones, hizo posible su evacuación hasta Ginebra, entrega a la Sociedad de Naciones y posterior traspaso al nuevo Gobierno establecido en España en abril de 1939. A todos ellos debemos profundo agradecimiento por haber contribuido a preservar la rica herencia cultural española.

Para reflejar estos hechos, el contenido de la exposición se centró, además de en los aspectos concretos del devenir histórico, en destacar la metodología de trabajo empleada por los responsables y técnicos de este salvamento, ya fueran conservadores, bibliotecarios, archiveros, arquitectos, restauradores, técnicos en transporte de obras de arte, así como personal subalterno de todo tipo, conserjes, chóferes, vigilantes, auxiliares administrativos, etc. para lograr tan meritorio resultado en condiciones tan adversas.

La exposición siguió un desarrollo cronológico articulado en torno a cuatro bloques temáticos: En el primero de ellos, *Madrid bombardeado*, pudo verse el efecto de la guerra en las calles de la ciudad y sus edificios emblemáticos, principalmente el Museo del Prado. En el capítulo *Salvadores de la Cultura*, junto a alguno de los protagonistas de esta tarea, se dio a conocer la labor pedagógica y medidas de protección y conservación adoptadas por la Junta Delegada de Madrid. El tercer apartado, *Camino de Levante*, mostró los sistemas de embalaje y transporte empleados para el traslado de las obras de arte a

Valencia, y los depósitos habilitados para las mismas en las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca de esta ciudad por la Junta Central. Finalmente, *El largo viaje*, reflejó el transporte del Tesoro Artístico a Cataluña y su evacuación hacia la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, para concluir con imágenes de la exposición celebrada en esta ciudad suiza en el verano de 1939, con una selección de obras maestras del conjunto trasladado y su posterior regreso, cinco meses después de finalizada la guerra en España e iniciada la II Guerra Mundial.

El catálogo de la muestra reproduce las imágenes y documentos que la componían precedidos de diversos estudios históricos de especialistas en la materia: Alicia Alted, Arturo Colorado, y los fallecidos Javier Tusell, y José Álvarez Lopera, a quien recordamos especialmente por su apoyo y aportaciones para un mejor desarrollo de la exposición. A estos textos se añade la investigación de Rocío Bruquetas sobre la repercusión internacional de las medidas adoptadas por las Juntas; las aportaciones relativas a la restauración y preparación de traslados de Rafael Alonso, y de Ángel, Ana María y Mauricio Macarrón; el análisis realizado por Socorro Prous de los fondos documentales que sobre este tema conserva el IPCE, y, finalmente, los estudios de las comisarias relativos al uso de la fotografía por las Juntas y la situación del Museo del Prado en estos años. El catálogo contiene, así mismo, una relación del personal participante en el salvamento del Tesoro Artístico, tanto los miembros de las Juntas y de los Museos que desarrollaron su labor en la zona republicana, como los de la Comisaría General del Servicio de Defensa de la zona llamada nacional; e incluye una extensa bibliografía y un resumen cronológico de los principales hechos acaecidos.

La exposición se completó con la realización y proyección de un documental de treinta minutos de duración a cargo de Tino Calabuig y Manuel García que recogía numerosos reportajes fílmicos de época conservados en la Filmoteca Nacional de España y en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. En una sala habilitada con medios interactivos el espectador podía recorrer las imágenes de la exposición y leer algunos de los folletos editados por las Juntas en un multimedia diseñado por *El Taller* de Juan Alberto García de Cubas.

La idea inicial del proyecto expositivo consistía en mostrar exclusivamente la labor de protección de la Junta Delegada de Madrid, labor que queda ampliamente documentada en el Fichero Fotográfico de la Junta conservado en el IPCE. Posteriormente, esta idea se fue ampliando hasta incluir el trabajo realizado por la Junta Central en Valencia y Cataluña, y los avatares del Tesoro Artístico hasta la finalización de la contienda. Para ello fue necesaria la localización de otras fuentes documentales que ampliaran la visión

de este período, y que mencionamos a continuación: el Archivo de Palacio, imprescindible para conocer la situación de los bienes del Patrimonio de la República y la Real Biblioteca que custodia el fondo documental de Matilde López Serrano; el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, con el espléndido fondo fotográfico Martín Santos Yubero, relativo al regreso de las obras del Tesoro Artístico; la sección de fotografía de la Biblioteca Nacional, que tan interesantes fondos custodia sobre la época de la guerra civil, y el Museo Arqueológico Nacional, sede de la Junta durante la guerra y, por tanto, referente fundamental en este proyecto.

Un logro destacado de la investigación realizada para esta exposición, fue la recuperación de la memoria dispersa de estos hechos a través de la comunicación personal con aquellos supervivientes, o descendientes, que intervinieron en el salvamento del Tesoro Artístico, algunos de los cuales sufrieron el exilio o la depuración al finalizar la guerra. Entre los primeros, tuvimos la fortuna de contar con el testimonio y cariñoso trato que nos dispensó Natividad Gómez-Moreno, recientemente fallecida, único miembro de la Junta de Madrid que mantenía vivo el recuerdo de todos estos hechos. Junto a ella, también contactamos con Blanca Chacel -auxiliar de archivos en la primera Junta de Madrid, y posteriormente en la Junta Central en Valencia, que acompañó la expedición del Tesoro Artístico hasta Ginebra- lamentablemente fallecida poco después de iniciar este proyecto, pero al que aportó su recuerdo escrito, y una serie de fichas sobre el estado de conservación de las obras trasladadas que fueron donadas por su hija, Helena Contreras Chacel, al Museo del Prado. Del mismo modo, Ángel Macarrón, acompañante del Tesoro Artístico durante su regreso a Madrid, nos transmitió su propio recuerdo de los hechos.

Entre los descendientes de los participantes en el salvamento, fue fundamental para llevar a buen término el proyecto recibir la generosa donación realizada por Joselino Vaamonde Horcada al IPCE de los planos, fotografías y documentos conservados por su padre, el arquitecto José Lino Vaamonde Valencia, así como del material preparatorio del libro *Salvamento y protección del Tesoro Artístico español durante la guerra, 1936-1939*, publicado por éste en Venezuela en 1973. Durante la guerra, Vaamonde fue vocal de la Junta Central, arquitecto conservador del Museo del Prado, y el autor de los avanzados proyectos de depósitos para la conservación del Tesoro Artístico en Valencia, así como comisario general adjunto del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Otro testimonio de generosidad lo encontramos en la donación de documentos y transparencias fotográficas al IPCE realizada por Guadalupe Fernández Gascón, hija del presidente de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, el arquitecto y pintor Roberto Fernández Balbuena, cabeza rectora de la protección del patrimonio cultural en esta ciudad. Para mostrar imágenes y documentos relativos a la evacuación del

Tesoro Artístico a Ginebra, fue esencial poder contar con la documentación conservada durante todos estos años por Carlos Pérez Chacel, hijo del presidente de la Junta Central y miembro del Comité Internacional del Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles y del Comité de Expertos, el pintor Timoteo Pérez Rubio.

Para concluir, no podemos dejar de mencionar a Concepción Arpe, hija de Manuel de Arpe, restaurador-conservador del Museo del Prado que acompañó las obras hasta su regreso a Madrid, y a su viuda M<sup>a</sup> Dolores Oliver, quienes pusieron en nuestras manos valiosos documentos fotográficos – como las inéditas imágenes de las pinturas del *2 y 3 de mayo* dañadas, así como otros testimonios relacionados con la exposición en Ginebra. De igual modo, Cristina Álvarez de Sotomayor, nieta del que fuera director del Museo del Prado en dos ocasiones, Fernando Álvarez de Sotomayor, facilitó amablemente la consulta de documentación familiar, y aportó algunas de las imágenes fotográficas más emotivas relativas al regreso que conformaron la exposición.

La exposición *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* permaneció abierta desde el 27 de junio hasta el 14 de septiembre de 2003, constituyendo para gran parte del numeroso público que acudió a visitarla, el primer contacto con estos hechos trascendentales de la historia de España. Precisamente para recabar sus impresiones, fueron colocados a la entrada de la exposición cuadernos de firmas en los que los visitantes que lo desearan podían expresar su opinión sobre la misma, en los cuales se recogieron cerca de tres mil comentarios a lo largo de cuatrocientas páginas. Así mismo, la acogida recibida por la exposición en la prensa nacional e internacional y en medios audiovisuales fue ampliamente destacada.

A raíz de esta muestra se han realizado o reeditado diversas publicaciones y documentales monográficos sobre este tema, así como exposiciones que lo incorporan, entre las que destacamos *Biblioteca en guerra*, organizada en Madrid por la Biblioteca Nacional, y *En defensa de la cultura: Valencia, capital de la República (1936-37)* por la Universitat de València. También queremos mencionar la versión resumida de la exposición que tuvo lugar en la sede de Naciones Unidas en Ginebra el año 2005, con el título, *Arte Protegido, protected Art protégé* con motivo de la conmemoración del 50 aniversario del *Convenio sobre protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, firmado en La Haya en 1954, cuyas disposiciones fueron en parte inspiradas por el trabajo realizado por las Juntas del Tesoro Artístico, Bibliográfico y Documental durante la guerra de España.

## SUMARIO

- 17 **El patrimonio artístico español en tiempos de crisis**  
JAVIER TUSELL GÓMEZ
- 27 **La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil**  
JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA
- 63 **El Tesoro Artístico y el fin de la guerra. De Cataluña a Ginebra**  
ARTURO COLORADO CASTELLARY
- 97 **Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional**  
ALICIA ALTED VIGIL
- 125 **El Fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores**  
ISABEL ARGERICH FERNÁNDEZ
- 147 **El Museo del Prado en tiempos de guerra**  
JUDITH ARA LÁZARO
- 165 **La actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil**  
RAFAEL ALONSO ALONSO
- 187 **Embalaje y transporte de las obras de arte durante la Guerra Civil española**  
ÁNGEL MACARRÓN SERRANO, ANA M.<sup>a</sup> MACARRÓN MIGUEL, MAURICIO MACARRÓN LARRUMBE
- 201 **La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional**  
ROCÍO BRUQUETAS GALÁN
- 221 **Fuentes documentales sobre el tesoro artístico durante la Guerra Civil en el Instituto del Patrimonio Cultural de España**  
SOCORRO PROUS ZARAGOZA

243 **CATÁLOGO**

ISABEL ARGERICH Y JUDITH ARA

245 **Madrid bombardeado**

- 246 Las calles de Madrid
- 251 El Tesoro en peligro
- 255 Bombas sobre el Museo del Prado

261 **Salvadores de la cultura**

- 262 Protagonistas
- 279 Labor pedagógica
- 292 Incautaciones y Depósitos
- 315 Protección de Monumentos
- 324 Conservación y restauración

329 **Camino de Levante**

- 330 Embalaje y transporte
- 338 El viaje a Valencia
- 342 Torres de Serranos
- 344 El Colegio del Patriarca

353 **El largo viaje**

- 354 Traslado a Cataluña
- 358 1939, llegada a Ginebra
- 366 Cuadros de una exposición
- 374 El regreso

381 **PARTICIPANTES EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO  
HISTÓRICO ESPAÑOL. ÍNDICE ONOMÁSTICO**

AURORA RABANAL, M.<sup>a</sup> DOLORES VÁZQUEZ Y LUCÍA VILLARREAL

395 **CRONOLOGÍA**

LUCÍA VILLARREAL

403 **BIBLIOGRAFÍA**



*Conjunto de la nave central de San Francisco el Grande con los objetos en ella guardados por la Junta Delegada. Madrid, septiembre de 1937.*  
Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid. [cat. n.º 79]

## EL PATRIMONIO ARTÍSTICO ESPAÑOL EN TIEMPOS DE CRISIS

JAVIER TUSELL GÓMEZ

En la nueva Historia de la cultura, una de las más recientes tendencias historiográficas, desempeña un papel importante el estudio de las políticas culturales y, más en concreto, el estudio de las relativas al patrimonio histórico y artístico. La idea de patrimonio cultural nació en el mismo momento en que éste estaba sufriendo un gran embate al principio de la contemporaneidad. La destrucción del Antiguo Régimen conllevó también una ruptura con el pasado en el ámbito de la herencia cultural recibida. Se pudo entonces conectar con la Antigüedad clásica, apreciarla e imitarla, pero, en su propia denominación y en el concepto, la Edad Media, como ha escrito un especialista francés, se vio acompañada del desprecio. Sólo una ínfima minoría —el abate Grégoire, por ejemplo, una curiosa figura revolucionaria— reivindicó como propio y conservable el pasado artístico y monumental.

La situación cambió diametralmente en el romanticismo cuando las nacientes Naciones-estado necesitaban afirmar sus perfiles e identidades propios. Se reconoció, entonces, el valor de ese pasado cultural pero, en gran medida se inventó o acicaló. Cualquier disposición que acerca de él se tomaba puede ser explicada como una reinterpretación del pasado. Saint Denis en un principio fue abandonado como necrópolis real de los monarcas franceses pero Napoleón lo intentó recuperar para enlazar con las dinastías del pasado. Las restauraciones posteriores hicieron desaparecer lo que los Bonaparte habían hecho. De cualquier manera en Francia las primeras disposiciones legales datan de fin del siglo XIX no es una casualidad que poco después aparecieran las relativas a los derechos de autor.

En España la legislación sobre patrimonio tiene un antecedente remoto en el romanticismo, pero las disposiciones legales concretas amanecieron con el siglo XX y, de cualquier modo, se refirieron casi exclusivamente al patrimonio eclesiástico. No es una casualidad que fuera durante el tiempo de la que ha sido denominada «invención de España» —es decir, una visión de nuestro pasado colectivo como un depósito cultural muy variado y procedente de siglos anteriores— recibiera un gran impulso. Tampoco resulta una coincidencia que el interés fuera en gran medida arqueológico: Numancia fue declarada monumento en 1870 y Sagunto algo después; ambas fueron símbolo de nacionalismo. De todos los modos entre 1844 y 1931 tan sólo cuatro centenares de edificios fueron declarados monumentos (sólo en 1870 la Alhambra), pero la redacción de catálogos monumentales científicos sólo se inició en 1900 gracias a meritorias figuras como Manuel Gómez Moreno. Hay que ver en personas como él una conexión fundamental con el liberalismo nacionalista patrocinado por pensadores como Giner de los Ríos o Cosío, muy influyentes aunque siempre de forma indirecta, sobre los gobiernos en que aparecían figuras como Moret, Canalejas o Romanones. Por supuesto siempre hubo sustanciales diferencias entre políticos e intelectuales dedicados a esta materia; los primeros fueron desinteresados o, en el mejor de los casos, inconstantes y apresurados. Los segundos trataron de, con medidas concretas y con la lentitud propia de toda acción reformista profunda y duradera, crear un mundo profesional dedicado a la conservación del pasado monumental, artístico y cultural.

### NOTA:

La bibliografía utilizada se incluye en la relación bibliográfica general del presente catálogo.



*Una celda del Convento de la Encarnación. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

Se avanzó por este camino con lentitud y abundantes contradicciones. En 1905 tuvo lugar la salida del patio renacentista del castillo-palacio de Vélez Blanco, actualmente en The Cloisters (Nueva York). En los años veinte hubo agencias norteamericanas especializadas en exportar monumentos españoles. Llama la atención que, aunque esa reducida minoría dedicada a la conservación salvara piezas vendidas, como hizo Gómez Moreno, pintores de primera fila como Zuloaga o Aureliano de Beruete, vinculados con el liberalismo, vendieran o colaboraran en la venta de cuadros de Goya o Velázquez en el extranjero. Claro está que eso contribuyó a difundir el arte español más allá de nuestras fronteras pero por un procedimiento que hoy nos parece inaceptable. De cualquier modo confirma la apreciación anterior de que el patrimonio es siempre una idea sujeta a historicidad.

A comienzos de los años treinta se produjo un cambio sustancial a la vez en el marco internacional y español. Sólo desde 1931 con la carta de Atenas se produjo la condenación del «pastiche» —«pasticcio» en italiano—, entendiéndose por tal la restauración fantástica y con voluntad meliorativa de los monumentos. Gómez Moreno pudo hablar en España, por ejemplo, «del drama ejemplar de la historia de las restauraciones de la catedral de León». Pero lo esencial fue la emergencia de un Estado beligerante en materia de conservación. En este terreno, como en otros, la República significó a la vez una prolongación y una aceleración de lo sucedido hasta el momento. Los protagonistas del cambio fueron personas como Fernando de los Ríos y Ricardo de Orueta, el primero como ministro de Instrucción Pública y el segundo como director general de Bellas Artes. Ambos tenían en común que su maestro había sido Giner; para ambos valía lo que Prieto afirmó del primero, es decir que «lleva a España dentro del corazón y muy dentro». Su tarea primera fue atender a las urgencias con disposiciones inmediatas y gran número de declaraciones monumentales, pero luego hubo algo más duradero que fue la protección del patrimonio mediante una legislación articulada y completa. La ley de 1933, que sólo tuvo una oposición insignificante, aunque eso no quería decir que todos los políticos entendieran su verdadera trascendencia, pudo tener lagunas o imprevisiones (quizá, como bien señaló Cambó, en la más inteligente intervención parlamentaria al respecto, le faltó promover el mecenazgo individual). Pero constituyó todo un hito y si hubo fallos con posterioridad derivaron de su falta de aplicación y no del contenido de su texto. Eso explica que fuera punto de referencia obligado en la transición a la democracia. En 1981, cincuentenario de la República, el autor de éstas, que tenía el privilegio casual de ser director general de Bellas Artes, organizó una serie de conferencias acerca de aquel período histórico y preparó la suya, quizá la primera y por tanto insuficiente, acerca de la política de protección patrimonial durante la etapa republicana. En 1983, siendo director general Manuel Fernández Miranda, se celebró una exposición conmemorativa de la ley de 1933 al tiempo que antecedente de la que luego resultaría aprobada en las Cortes tres años después. La referencia al pasado fue, por tanto, común y consensuada.

*Convento de las Descalzas Reales.  
Madrid. Sala de trabajo. Aquí  
se celebraron las primeras reuniones  
de la Junta. IPCE, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada.*



Todos estos antecedentes quizá le resulten banales al lector pero constituyen un preámbulo imprescindible para referirse a lo que se hizo en España durante la Guerra Civil para evitar la destrucción del patrimonio. En su defensa se había llegado ya a un determinado nivel, por asunción de tareas por parte del Estado. Existían algunos políticos muy interesados en estas cuestiones (desde Azaña en la izquierda a Cambó en la derecha); había un Estado dispuesto a defender el patrimonio, aunque lo hizo más con la legislación fundamental que con medidas concretas y presupuestos suficientes. Existía también un grupo de profesionales, quizá reducido en número pero de extraordinaria competencia y, sobre todo, de una capacidad que hoy nos resulta sobrehumana para enfrentarse a los problemas desmesurados en importancia y agravados por el paso del tiempo. En tercer lugar también había una generalizada sensación emergente, sobre todo en el mundo de la cultura, de aprecio por ese pasado glorioso de la cultura española. La exportación de bienes inmuebles o incluso muebles no sólo hubiera sido ilegal sino también inaceptable desde un punto de vista social.

Pero esta situación quedó dramáticamente alterada en el verano de 1936. El Estado se derrumbó como consecuencia de la obra confluyente de una sublevación militar y derechista y una revolución caótica y plural. Quedó, entonces, la palabra. La más bella fue, sin duda, la escrita por Manuel Azaña en párrafos íntimos que ya no se deben citar de puro conocidos. Importa más recalcar que para el político alcaláino valía más el patrimonio artístico que cualquier sistema político español. Literalmente temblaba al pensar en el destino de unas obras procedentes del Museo del Prado transportadas y ocultas bajo sus pies; en sus diarios se trasluce, sobre todo, la sensación de impotencia. Pero hubo también otros casos. Juan Ramón Jiménez, que apoyó a la República, se refirió, sin embargo, en tono despec-



*Convento de las Descalzas. Un aspecto del claustro con los efectos producidos por los obuses. Madrid, 4 de enero de 1938. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

*Fotografía obtenida desde uno de los patios de las Descalzas Reales, en la que se aprecia el hueco producido por la entrada de un proyectil de cañón. La fotografía fue hecha a la hora exacta de haber caído el proyectil. Madrid, 30 de enero de 1983. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

tivo, a un género de amateurs, más agitadores que protectores, que proliferaron entonces, «los propagandistas a tanto, a los milicianos de la cultura, etc., con monos de sastre y todos buenas bolsas de oro que podían «fusilarle por indiferente cuando vuelva a España»; con «el más firme desprecio» afirmó estar a su disposición. El «Dietari» de Cambó prueba que este político, en absoluto franquista aunque desde luego partidario de la victoria de Franco, padeció por el espectáculo de la destrucción de la riqueza artística española, la propia y la colectiva y llevó a cabo una obra callada pero apasionada en su defensa.

Por fortuna hubo algo más que la palabra de protesta: se desarrolló una acción efectiva de protección que en esta exposición y en este catálogo se examina y se documenta de forma precisa y erudita. Al autor del presente texto le toca tan sólo una labor introductoria y general. Pero el mérito verdadero reside, junto a la aportación de Arturo Colorado Castellary, en las contribuciones de personas como José Álvarez Lopera y Alicia Alted. Sin ningún merecimiento por parte del que suscribe fue uno de los prologuistas de cada uno de sus libros, producto de tesis doctorales previas, en el primer caso como director general de Bellas Artes y, en el segundo, como compañero en un Departamento universitario.

Cada bando en la Guerra Civil se describe a sí mismo por la política seguida en torno a esta cuestión. El Frente Popular tuvo las iniciativas más brillantes en cuanto a prestar medios materiales para evitar la destrucción, hacer pedagogía y utilizar el patrimonio como

medio de propaganda. Pero también presencié, ante la impotencia y, en algún caso, la indiferencia una enorme destrucción del patrimonio de procedencia eclesiástica. Hubo en él también errores monumentales de concepto, peleas políticas y una muy acertada conexión entre la protección al patrimonio heredado y la promoción del contemporáneo. En el bando sublevado se resume más fácilmente lo ocurrido: simplemente no se prestó atención nada más que tardía y superficial a la protección del patrimonio artístico porque todo, incluso la política, estuvo centrado en lograr la victoria militar. El mundo había pasado ya por la experiencia de la primera guerra mundial y debería pasar por otra más terrible, la segunda. Pero la experiencia de una Guerra Civil en un país de Europa occidental era inédita. Se explica en parte la supervivencia de una parte sustancial del patrimonio artístico porque, en cuanto a capacidad destructiva militar, nuestra guerra estuvo más cerca de la primera que de la segunda. Pero hay otro factor que debe ser sumado a esta realidad.

Por el momento examinemos de una forma algo más detallada lo sucedido en cada bando. En el del Frente Popular lo primero fue una ingente destrucción del patrimonio eclesiástico, inmueble y mueble; luego los vencedores contabilizaron 731 iglesias, capillas o conventos, muchos de los cuales nada tenían que ver con el patrimonio. Lo más lamentable fue que algunos, sobre todo anarquistas, como Durruti, exaltaron su ruina como mecanismo de liberación. Hubo también casos de indiferencia como el del coplista Luis de Tapia que consideró que en España había arte «de sobra» y que lo preciso era el armamento. El propio Alberti, tras reprochar, al duque de Alba, «señorito madrileño», la destrucción de su palacio recomendó a los milicianos, en versos desafortunados, acudir a él con «bombas incendiarias, dinamitas y truenos». En Cartagena los vencedores encontraron en 1939 objetos destinados a la venta, parte de los cuales tendrían procedencia artística y eclesiástica; lo mismo puede decirse de otros, procedentes de la aristocracia o de medios acomodados. Sin duda algunos acompañaron a las izquierdas en el exilio.

Pero tan rápida y devastadora como fue la destrucción lo fue la reacción. Lo que quedaba del Estado, incitado por esa minoría dedicada a la conservación, con la colaboración de una parte importante de los revolucionarios, trató desde fecha temprana de reconducir la situación. Emociona recordar a dirigentes políticos e intelectuales evitando que las llamas llegaran a objetos y edificios para crear «museos del pueblo». La creación de Juntas dedicadas a la incautación y salvamento fue, sin duda, muy acertada. Claro está que hubo sus evidentes limitaciones. María Elena Gómez Moreno escribió, transcribiendo sin duda lo pensado por su padre, que a menudo había «mucho incautación y poco salvamento». Sin embargo, Arpe, un funcionario del Prado luego pasado a los vencedores, afirma: «La Junta no nos regateaba nada que supusiera un atento cuidado para las obras por costosas que fuera». Así fue y el elenco de figuras que pasaron por la Junta en Madrid, en diversas tareas y niveles de responsabilidad resulta impresionante por su calidad: Manuel Abril, Ángel Ferrant, José María Lacarra, Enrique Lafuente, Manuel Gómez Moreno, Diego Angulo, Cayetano Mergelina, Antonio Buero Vallejo, Gratiano Nieto, Luis Vázquez de Parga, Luis Martínez Feduchi... La capacidad y valía técnicas de todos ellos está fuera de toda disputa; claro está que hubo también intelectuales más politizados que colaboraron en la tarea pero a los primeros se debe lo mejor de la tarea realizada. La labor de los segundos fue importante pero a veces carente de preparación y guiada en exclusiva por la voluntad de propaganda.

Además a la tarea de conservación se sumó un intento de explicación pedagógica de cara al interior y al exterior en conexión con el arte contemporáneo. Lo primero se explica por las raíces regeneracionistas, muy apegadas a la entraña de lo español, que se aprecian en toda la obra republicana; lo segundo —que alcanzó su mejor expresión en el Pabellón en la Feria de París y el «Guernica»— por una voluntad de modernidad que ahora se desarrolló excitada por la voluntad propagandística. Este último componente —en lo que tiene de mérito y de demérito— en gran parte debe ser atribuido al partido comunista que no en vano estuvo ejerciendo las máximas responsabilidades culturales desde septiembre de 1936 hasta abril de 1938. En Renau, por ejemplo, resulta muy visible la conexión entre la cultura vital y creadora, no sólo arqueológica, y la propaganda. Pero también debe recordarse que, por ejemplo, la Generalitat de Cataluña hizo algo parecido: mostró las riquezas del románico en Francia en 1936 y envió a México una exposición de pintores artistas actuales con propósito de recaudar fondos en uno de los pocos países cuyas autoridades se alinearon con el Frente Popular español.

La evacuación emprendida desde Madrid primero a Valencia y luego de ella a Cataluña y Ginebra merece otro juicio. Renau mismo admite que los motivos de la evacuación no fueron tan sólo medidas de protección; influyeron, sin duda, otros de carácter político al trasladarse la capitalidad republicana a Valencia. Hoy nos puede parecer que lo realmente sucedido estuvo a distancia de lo que luego se padeció en Londres o Dresde, pero los bombardeos sobre objetivos civiles eran una novedad. Hubo un peligro efectivo que además fue creciente con el paso del tiempo, como se demuestra por lo sucedido en Barcelona durante 1938: la capital catalana contabilizó la cifra de 2.000 muertos. Ahora bien si la evacuación tenía su lógica careció de ella el que, en un principio, la llevaran a cabo inicialmente personas no preparadas y en condiciones no adecuadas. Enviar a Tiziano y Velázquez sin embalar o contemplar el retrato del conde duque de Olivares con chorreones de agua merece un juicio tan taxativo como el de la hija de Gómez Moreno: «aterra imaginar lo que pudo ser aquella emigración de la flor de las colecciones del Prado... Parece que ahora, olvidados ya de todo, quieren premiarse las responsabilidades de tal emigración, que no se pueden olvidar». Bien es verdad que la Junta lo aceptó porque el traslado ya estaba decidido por la autoridad política y, cuando pudo, la llevó a cabo con verdaderas garantías. En Valencia, las obras procedentes del Prado y de otras partes estuvieron bien conservadas y a salvo. El traslado a Cataluña y al extranjero después —momento en que Azaña mostró en sus diarios su más negro pesimismo— carece de toda justificación. Fue entonces cuando cuadros eminentes de Velázquez y Goya sufrieron unos daños que maravilla no fueran mayores.

Otro aspecto de la obra realizada por el Frente Popular resulta inaceptable de acuerdo con criterios pretéritos y actuales. La competencia en materia cultural siempre estuvo sujeta a los vaivenes de la política incluso en el nivel municipal, pues en Madrid hubo un comité de protección de monumentos, presidido por Besteiro. Lo peor, sin embargo, fue la voracidad de Hacienda. La llamada Caja de Reparaciones fue decidida competidora de la Administración cultural y, sin duda, hizo desaparecer una parte de los bienes muebles incautados sin criterio entre lo artístico y lo puramente crematístico. Lo hizo durante toda la guerra, pudo afectar a fondos de museos tan importantes como el Arqueológico e incluso lo prolongó hasta el exilio. Hay todavía más: en abril de 1938 la competencia en esta materia pasó, de forma definitiva, a Hacienda, medida que fue objeto de las indignadas protestas tanto de Besteiro como de Azaña. La interpretación más bené-



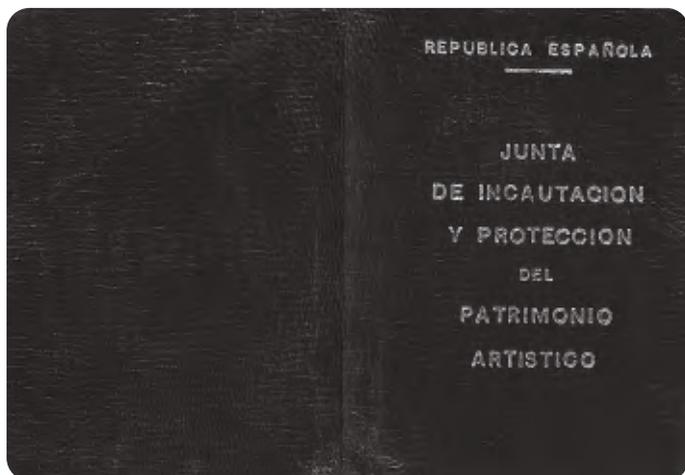
*Visita a la Junta del director general de Bellas Artes señor Renau, 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

vola que al respecto puede hacerse es que el ansia de poder político de Negrín fue causante de tal decisión; a lo que podría haber llevado nunca lo sabremos pero es obvio que a nada bueno.

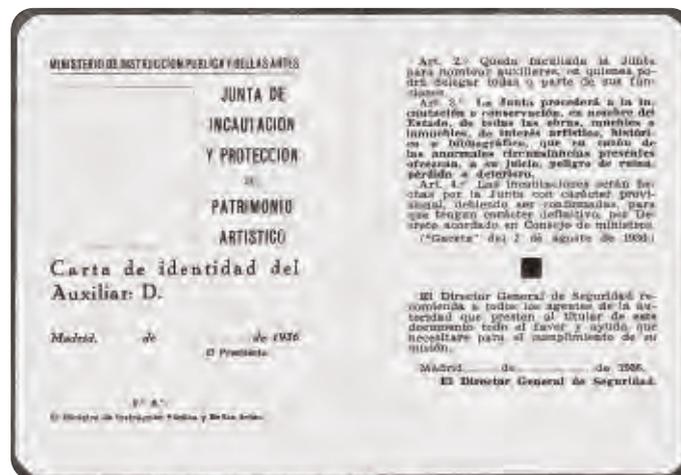
Como ya se ha indicado a los sublevados les interesó, ante todo, ganar la guerra y, por tanto, la protección del patrimonio tuvo para ellos una importancia muy reducida, casi intrascendente. En el terreno educativo o cultural lo esencial, partiendo de su concepción no ya de la izquierda sino del propio mundo liberal como una especie de conspiración permanente contra los valores tradicionales y religiosos, fue depurarlos y cambiar radicalmente su sentido. Los sujetos pacientes fueron, por ejemplo, los maestros y los elementos materiales, las bibliotecas. Pero un modelo de dictadura tradicional militar y conservadora no se sintió atraída en política cultural por el fascismo italiano que mantuvo una protección patrimonial importante; otra cosa fue que por algún tiempo los falangistas pretendieran una asimilación institucional con él, sobre todo después de la guerra.

El bando sublevado pasó, como es sabido, por una fragmentación inicial pero mucho menos duradera que el adversario. Eso contribuye a explicar que el interés por la conservación variara mucho de unas zonas a otras. Subsistieron las comisiones preexistentes pero en su mayor parte tuvieron una efectividad nula con la importante excepción del caso de Granada, a cuyo frente estuvo Gallego Burín. En general la obra protectora fue muy tardía. Es cierto que hubo un Servicio Artístico de Vanguardia, creado en enero de 1937, pero estuvo formado tan sólo por un centenar de personas en todo dependientes de la autoridad militar y careció de retribución y medios. Hubo que esperar a la formación del primer gobierno presidido por Franco a inicios de 1938 para que se creara un Servicio del Patrimonio Artístico Nacional, ya en abril; es curioso que en ese mismo mes se aprobaron medidas para facilitar el uso de bibliotecas «para su prudente consulta y uso cuidadoso» pero una vez purgadas. En el preciso momento en que acababa la Guerra Civil se creó la Comisaría de excavaciones arqueológicas.

Los valiosos intentos de llamar la atención a las autoridades políticas hacia lo que hubiera podido ser objetivo de su acción fracasaron de forma lamentable, incluso cuando fueron pro-



*Carnet de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Archivo, IPCE, Madrid.*



tagonizadas por personas muy respetables pero que resultaron poco influyentes, incluso aunque pretendieran apoyarse en un propósito propagandístico. Merece la pena llamar la atención acerca de Pedro Muguruza y el marqués de Lozoya. Las memorias de éste, perdidas en su vuelta desde Roma, muchos años después, hubieran podido ser de indudable interés (nada se encuentra sobre el período de la Guerra Civil en su archivo personal). De cualquier modo quedaron en los archivos públicos los testimonios de lo que intentaron hacer y de lo poco que les dejaron. Ambos se quejaban de que «se tiene tan poco ante lo hecho por los rojos» e intentaron copiarlo, a veces a remolque. Muguruza intentó difundir folletos sobre la destrucción patrimonial en el bando adverso y ni eso logró de forma efectiva; cuando quiso iniciar una suscripción para financiar restauraciones la autoridad política, el Ministerio de la Gobernación, se lo impidió. Serrano Súñer ejerció, por tanto, una especie de función paralela en el franquismo a la de Negrín en el Frente Popular. Lozoya intentó la elaboración de una nueva Ley del Tesoro pero lo que, en realidad, le preocupaba era que se apareciera «la incertidumbre de si está vigente o no la ley» de la etapa republicana. Hubo exposiciones sobre «Arte mutilado por los rojos» y una exposición de arte sacro pero tan tardías que la última data de un mes después de acabado el conflicto bélico. En los dos bandos tuvo lugar una visita de personalidades culturales británicas para comprobar lo que patrimonio monumental y artístico español había padecido pero, en el caso de los vencedores, tuvo lugar un año después y no por invitación propia sino por permiso. Nada es más expresivo de la desidia del Estado de Franco que el hecho de que fueran fortunas personales —las de Cambó, el duque de Alba y Romanones— quienes sufragaron los gastos iniciales en Ginebra de la conservación del patrimonio enviado a Ginebra.

La Guerra Civil concluyó y, aparte de los lamentos jermiáticos de personas como Azaña, no se puede decir que nadie hiciera una evaluación técnica ni una reflexión autocrítica sobre lo sucedido. Había otras urgencias inmediatas —en la España vencedora y en la exiliada— pero pasados los años e incluso en la actualidad hubiera tenido sentido hacer ambas cosas. Es tarea pendiente incluso de cara a un futuro.

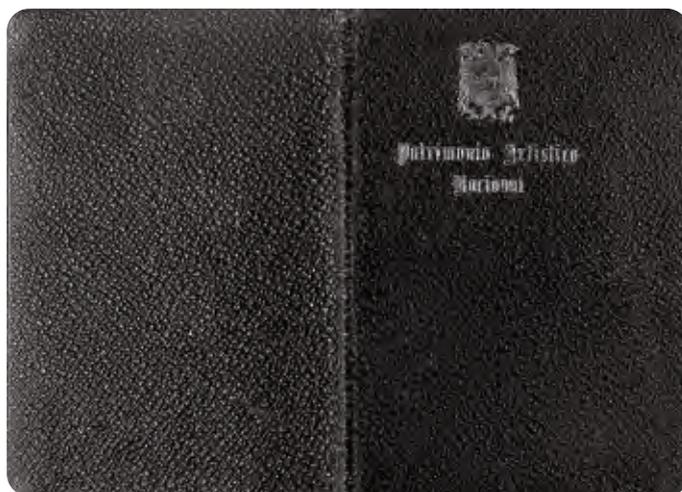
De todos modos lo que merece la pena recordar es la labor llevada a cabo por un grupo reducido pero muy valioso de especialistas en medio de una agobiante escasez de medios y con un excelente trabajo profesional. Llama la atención la minuciosidad de la obra realizada,

todavía imprescindible a estas alturas y punto de partida obligado para el inventario del patrimonio que, en realidad, se llevó a cabo de forma sistemática tan sólo a partir del momento de la transición a la democracia. Afortunadamente hubo una cierta continuidad entre el pasado republicano y la recuperación llevada a cabo por los vencedores en más de algún caso.

Ya se han citado los nombres de quienes así actuaron en ambos bandos. Habría que recordar, en fin, a los que (como el funcionario del Prado Manuel de Arpe) pasó de un bando al otro. De cualquier modo basta con citar dos frases plenamente acertadas de quienes estuvieron, aunque fuera por lealtad puramente geográfica, en uno y otro lado. María Elena Gómez Moreno, al lado de su padre en Madrid, alude a «gentes de opiniones políticas diversas y aun sin ellas pero todos dispuestos a dejarnos el pellejo en salvar nuestro patrimonio artístico». Luis Monreal, joven técnico alineado con el adversario, explica la existencia de una verdadera «Cruz roja del arte (cuyos miembros) se encontraron, se reconocieron y a veces colaboraron estrechamente».

Nadie se lo agradeció y esta exposición y catálogo debiera ser, ante todo, el homenaje a lo que hicieron. Resulta patética la imagen de Timoteo Pérez Rubio tratando de entregar a los vencedores en Ginebra un conjunto de datos técnicos relativos al patrimonio que había contribuido a conservar y recibiendo la negativa a ser oído. Pero hubo casos peores. Quienes hubieran merecido el respeto de todos y exhibir el orgullo ante la tarea realizada estuvieron bajo sospecha y merecieron reproches cuando no algo peor, la cárcel. El testimonio de María Elena Gómez Moreno, fiel espejo de lo pensado por su padre, resulta, de nuevo del mayor interés. Afirma que «el horror de lo vivido nos hacía idealizar lo del otro lado y el comprobar que allí había habido horrores nos producía un desconcierto que apagaba la ilusión». El duque de Valencia, cuyos bienes habían sido conservados gracias a la labor de la Junta de incautación y salvamento madrileña, denunció a Alejandro y Ángel Ferrant, miembros de ella. Manuel de Arpe, que, aparte de los cuadros del Museo del Prado, había contribuido a que no se destruyeran los de Miguel Mateu en el castillo de Peralada descubrió la inesperada reticencia de la mujer del propietario. Triste destino de personas bienintencionadas y preparadas que merecían otra cosa y que ni siquiera se atrevieron a protestar o siquiera a exhibir aquello de lo que podían estar orgullosas legítimamente.

*Carnet de Agente del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a nombre de Ángel Oliveras Guart, expedido el 7 de junio de 1940. Archivo, IPCE, Madrid.*





*Alumnos de la Escuela de Bellas Artes fijando los carteles originales ejecutados por ellos mismos en defensa del Tesoro Artístico. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid. [cat. n.º 57]*

# LA JUNTA DEL TESORO ARTÍSTICO DE MADRID Y LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO EN LA GUERRA CIVIL

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA

## Los peligros de la revolución

La consideración de los peligros por los que atravesó el patrimonio cultural español entre 1936 y 1939 debe hacerse partiendo de la constatación de un hecho esencial: que la insurrección militar tuvo como consecuencia no sólo el estallido de una prolongada Guerra Civil sino también el inicio de un proceso revolucionario en el interior de la zona que permaneció leal a la República. En España, la quema de iglesias y conventos había sido un fenómeno consustancial con los movimientos revolucionarios desde comienzos de siglo, y, tras el alzamiento del 18 de julio, el ansia de revancha de las masas y las organizaciones obreras, que veían a la Iglesia como uno de sus principales enemigos, y el vacío de poder que se produjo en el interior de la zona republicana, dejaron el camino libre para que se produjera un nuevo holocausto. En las regiones que, como Cataluña, estuvieron dominadas al principio por la CNT, la iconoclastia se generalizó. Pero en los lugares en donde los anarquistas no eran la fuerza hegemónica, los incendios sólo se produjeron en los primeros días de la revolución y de forma incontrolada. Y es por ello por lo que, cuando tras pasar unas semanas en Cataluña, Franz Borkenau llegó a Madrid, en agosto de 1936, viendo que «las iglesias han sido cerradas, pero no quemadas», observó que «Madrid brinda mucho más que Barcelona, la impresión de una ciudad en tiempos de guerra, pero mucho menos la de una ciudad en medio de una revolución social»<sup>1</sup>.

En Madrid, el Comité del Frente Popular intentó encauzar la situación desde el principio y frenar la oleada de incendios. Es lo que se deduce de una nota hecha pública el 21 de julio y en la que tras recomendar que «no hay que malgastar las municiones», advertía: «Las milicias armadas se hallan en deber, cuando se declare un incendio, de colaborar al mantenimiento del orden, rodeando juntamente con la fuerza pública los alrededores del lugar en que se produzca y facilitando al personal del Cuerpo de Bomberos la labor de extinción»<sup>2</sup>. Por otra parte, las organizaciones obreras se percataron muy pronto de que les resultaba más provechoso incautarse de los establecimientos religiosos que asistir, impávidas, a los incendios que provocaban los incontrolados, y por ello gran parte de las iglesias y conventos madrileños pasaron a estar en sus manos en cuestión de días. Quizá la organización más activa fuese la CNT, que entre otras se incautó de las iglesias de San Sebastián y del Carmen o del Seminario de la Concepción, pero, de hecho, se trató de un fenómeno generalizado. De todos modos, unas semanas más tarde, un decreto del Ministerio de Justicia fechado el 11 de agosto (*Gaceta* del 13) dispuso la clausura, como medida preventiva, de todos los establecimientos de las órdenes y congregaciones religiosas que de alguna manera hubiesen intervenido en el movimiento insurreccional y a partir de ese mes las iglesias no destruidas y las incautadas que no hubieran encontrado otra utilización permanecieron cerradas.

<sup>1</sup> Franz Borkenau: *El reinado español*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1978, p. 98.

<sup>2</sup> «Recomendaciones del Frente Popular», *Claridad*, 21 de julio de 1936, p. 3.

*Catedral de San Isidro, diciembre de 1938. Estado del interior de la Catedral después del incendio de julio de 1936. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



Por lo demás, la furia de los iconoclastas estuvo dirigida casi exclusivamente contra las propiedades de la Iglesia y los símbolos religiosos. Los museos, las bibliotecas y las demás instituciones culturales públicas no corrieron el menor peligro (el Museo del Prado estuvo abierto hasta el 30 de agosto y la orden de cierre se debió a la aparición, el día 28, de aviones nacionalistas sobre la ciudad). Y, curiosamente, tampoco los monumentos y símbolos que recordaban el aún no lejano pasado monárquico concitaron las iras populares. El 1 de septiembre el diario *ABC* afirmó haber recibido una carta de un tal Napoleón Ruiz que proponía utilizar para material de guerra, fundiéndolas, «las estatuas de todas las figuras y figurones de la España negra que existen en la península», pero nadie le hizo el menor caso al tal Napoleón salvo el propio *ABC*, al que la idea le pareció «tan práctica como de buen gusto»<sup>3</sup>.

Tampoco los palacios de la aristocracia llegaron a sufrir graves daños, aunque hubo motivos para temer por la suerte de las colecciones artísticas que encerraban. La ocupación de casas de la nobleza se convirtió muy pronto en uno de los símbolos de la revolución. Para los milicianos, esos palacios eran «como templos inútiles de un culto que ya no habría de celebrarse jamás»<sup>4</sup>, y, apenas producido el alzamiento se apresuraron a ocuparlos en una especie de carrera contra el reloj: el Palacio de Liria «le tocó en el reparto» (por utilizar la curiosa expresión de Koltzov<sup>5</sup>) al PC, el del duque de Fernán Núñez a las JSU, el del marqués de Amboage a Salud y Cultura, el de Santo Mauro a las milicias del Colegio de Abogados, el de Medinaceli a la Brigada Motorizada, el de los Condes de Heredia Spínola a la Alianza de Intelectuales Antifascistas... Antes de final de mes, los periódicos habían anunciado ya más de un centenar de incautaciones y pronto se pudieron contar con los dedos de una mano los colectivos que no se hubieran apoderado de algún edificio. Sólo la ASM.

<sup>3</sup> «¿Por qué no se hacen balas de algunas estatuas?», *ABC*, 1 de septiembre de 1936, p. 15.

<sup>4</sup> José Romero Cuesta: «El palacio que acogerá a los actores viejos», *Mundo Gráfico*, 16 de septiembre de 1936, s.p.

<sup>5</sup> Mijail Koltzov: *Diario de la guerra española*, Madrid, Akal, 1978.



*Salón del Palacio de Fernán Núñez, conservado por las JSU, 16 de agosto de 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

intervino en unas 900 incautaciones en los diversos barrios de Madrid<sup>6</sup> y el «celo» incautador llegó a tales extremos que incluso la casa de Alberti y María Teresa León fue requisada por los anarquistas<sup>7</sup>.

### La Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico

A finales de julio, los organismos encargados de la defensa del patrimonio se hallaban desarbolados, y el Ministerio, regentado por los institucionistas (el ministro era Francisco Barnés y el director general de Bellas Artes Ricardo de Orueta), en trance de parálisis y sin capacidad ni medios para reaccionar ante la situación. Según María Teresa León, que atribuía la iniciativa al escritor José Bergamín, la idea de constituir un organismo que se encargara de proteger las obras de arte existentes en los edificios incautados partió de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuyos miembros estaban preocupados por «la suerte posible de tantas maravillas como se rescataban detrás de palacios y celosías de conventos»<sup>8</sup>. Se materializaría en cuestión de horas, ya que por un decreto de 23 de julio (*Gaceta* del 25) 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».

Según el decreto de creación, la Junta, que quedó curiosamente innominada y a la que no se atribuyó asignación económica alguna, debería estar «en relación» con el director general de Bellas Artes, componiéndola siete vocales, todos ellos miembros de la Alianza de Inte-

<sup>6</sup> «Agrupación Socialista Madrileña. Su labor desde que empezó la sedición fascista», *Claridad*, 18 de abril de 1937, p. 8.

<sup>7</sup> María Teresa León: *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia, 1977, p. 60.

<sup>8</sup> María Teresa León: *La Historia tiene la palabra*, Madrid, Hispamerca, 1977, p. 32.



*Carteles de propaganda exhortando a la conservación del Tesoro Artístico. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.*

<sup>9</sup> *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, Madrid, 28 de julio de 1936 a 21 de septiembre de 1936, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Archivo de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Todos los documentos que se citan en este artículo se hallan en el mismo Archivo. Sólo se recogen en nota aquellos que no son directamente identificables por la referencia contenida en el texto.*

<sup>10</sup> *Acta de la reunión del día 28 de julio de 1936, Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...*

lectuales: Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), Manuel Sánchez Arcas, Luis Quintanilla, Arturo Serrano Plaja, Carlos Montilla, Emiliano Barral y José Bergamín. Parece que no se reunió formalmente hasta el 28, pues hasta ese día no se adoptaron los primeros acuerdos sobre normas de funcionamiento y política a seguir<sup>9</sup>. Entre ellos estaban los de nombrar a Montilla presidente y a Serrano Plaja secretario, fijándose la sede provisional en el despacho de Gutiérrez Abascal, director del Museo de Arte Moderno. Pero los acuerdos más relevantes se referían a las relaciones con la DGBA (la Junta acordó que «funcionará independientemente de la Dirección General de Bellas Artes, según facultades que le confiere el decreto de fundación») y las organizaciones obreras, a las que se decidió enviarles una nota pidiéndoles una lista de edificios incautados. Por lo demás, los límites de su actuación los expuso Montilla al dar cuenta de «la orden dada por el director general de Bellas Artes de que la Junta reduzca su función a lo que marca estrictamente el decreto en relación con los objetos artísticos que se encuentran en los palacios»<sup>10</sup>. Quedaba así de manifiesto el carácter de emergencia del nuevo organismo, a cuya acción protectora se sustraían museos, iglesias y conventos o cualquier tipo de edificaciones dependientes de órganos de la administración del Estado. Sin embargo, un nuevo Decreto fechado el 1 de agosto (*Gaceta* del 2) subsanó las limitaciones del anterior. Con él, la Junta, que recibía ya el nombre de «Incautación y protección del Patrimonio Artístico», vio aumentados en cinco el número de sus vocales, recibió la facultad de nombrar auxiliares y recibió una asignación. Lo más relevante, sin embargo, fue la ampliación de sus prerrogativas, ya que se dispuso que «procederá a la incautación o conservación en nombre del Estado de todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro».

Fue ya el 30 de julio cuando la Junta acordó, a propuesta de Sánchez Arcas, «realizar visitas a los palacios y edificios incautados, retirando inmediatamente los objetos que se consideren de un valor artístico señalado, dejando en el edificio debidamente custodiado

todo aquello que no sea de momento de un gran interés»<sup>11</sup>. El acuerdo planteó la necesidad de disponer de locales amplios y adecuados que sirvieran de depósito. Se pensó en el convento de las Descalzas, en el que se había instalado la Junta a finales de julio, y en los museos del Prado, Arqueológico y de Arte Moderno. La idea inicial consistía en que todos los objetos fuesen llevados a las Descalzas, donde se ficharían y se procedería a su distribución. En el convento quedarían las obras de carácter religioso, al Prado irían los cuadros hasta Goya, al Museo de Arte Moderno algunas pinturas de Goya y las de los siglos XIX y XX, y al Arqueológico esculturas y objetos de artes industriales<sup>12</sup>. La inadecuación de las Descalzas para depósito y el deseo de exponer enseguida al público las obras incautadas más importantes provocaron la búsqueda de locales más amplios. El 12 de agosto la Junta solicitó del Ministerio de Estado (del que dependía el Patronato secolar de la Obra Pía) que se le permitiera utilizar como depósito la Iglesia de San Francisco el Grande, quedando allí los objetos, con inventario, bajo la custodia de la Obra Pía<sup>13</sup>. Fue cedida dos días después. Mientras tanto, el problema del transporte se fue resolviendo gracias a los coches cedidos por las JSU y a la buena voluntad de algún miembro de la Junta, como Alejandro Ferrant, que regaló su propio automóvil. Lo más preocupante era la falta de personal especializado, pese a que bastantes personas se unieron espontáneamente y a que el 11 de agosto la Comisión Gestora del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos había enviado una circular a sus funcionarios ordenándoles que se pusieran en relación con la Junta o con sus representantes. Pero entre los miembros de la Junta no faltaban los que se encontraban luchando en la Sierra<sup>14</sup> y los absentistas (y entre ellos, curiosamente, tres de los fundadores: Bergamín y Serrano Plaja, que sólo asistieron a las primeras reuniones celebradas en los últimos días de julio, y Quintanilla, que no asistió a ninguna), lo que provocó que en una reunión a la que sólo asistieron Montilla, Sánchez Arcas, Barral y Balbuena, se acordase «retirar los carnets de aquéllos [...] que no justifiquen debidamente su ausencia»<sup>15</sup>. De todos modos a la siguiente reunión asistieron ya quince personas acercándose a la treintena el total de efectivos<sup>16</sup>, y fue entonces, cuando ya se contaba con una infraestructura, por mínima que fuera, cuando la Junta, buscando organizarse adecuadamente, se dotó de una normativa, que se fijó «escrita, a la vista de todos»<sup>17</sup>, y sus componentes —vocales, auxiliares técnicos y subalternos— se dividieron en diez grupos de trabajo organizados en varias comisiones<sup>18</sup>: «Comisiones de la previa visita de los edificios incautados» (se formaron dos equipos: Vegué, Garzón y Martín, por un lado, y Salvador, Íñiguez y Balbuena, por otro; Condoy, Espinosa, Laviada y Vázquez de Parga se unirían a ellos «accidentalmente [...] cuando se juzgue conveniente su juicio técnico»), Comisiones encargadas de la incautación y traslado (se formaron tres equipos, cada uno de dos personas: Barral y Pola, Ferrant y Orgaz, y Cano y Benlliure), una Comisión de Archivos y Bibliotecas (formada por «Moñino y las señoritas») y una comisión formada por Galicia y un auxiliar técnico, «encargados de fijar carteles del Ministerio en las iglesias». Aparte quedaban una persona, Borrás, encargado del traslado de los cuadros con la camioneta, y el equipo formado por los mozos de los museos.

Esta normativa serviría, con leves modificaciones, hasta el final de la guerra: a la presencia de la Comisión «de previa visita», seguía la de la Comisión de incautación, encargada de

<sup>11</sup> *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...*

<sup>12</sup> «El arte y la República. Cómo funciona la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico», *La Voz*, Madrid, 14 de septiembre de 1936.

<sup>13</sup> Oficio del presidente de la Junta de Incautación al ministro de Estado, 12 de agosto de 1936.

<sup>14</sup> Entre ellos, Rafael Sánchez Ventura. El 22 de agosto Montilla le escribiría pidiéndole que volviese a Madrid y se reincorporara a la tarea.

<sup>15</sup> Acta de la reunión del 21 de agosto de 1936, *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...*

<sup>16</sup> Entre las personas que en esos momentos trabajaban más o menos asiduamente en la Junta se contaban, según se desprende de las actas de las reuniones (por orden alfabético), 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 (secretaria administrativa), Arturo Serrano Plaja, Luis Vázquez de Parga y Ángel Vegué Goldoni.

<sup>17</sup> Acta de la reunión del 21 de agosto de 1936, *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...* reprod. en José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, vol. II, p. 40.

<sup>18</sup> Acta de la reunión del 24 de agosto de 1936, *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...*



*Alcalá de Henares, Madrid. Delegados de la Junta fijando carteles protectores en la fachada del convento de Carmelitas de «Afuera» ocupado por fuerzas de «El Campesino», 14 de marzo de 1938. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

retirar las obras, levantándose, en todos los casos, un acta por triplicado. Una se entregaba a la entidad que ocupaba el edificio, otra iba al Ministerio de Instrucción Pública y la tercera a los archivos de la Junta. En cuanto a los criterios que presidían la selección, conviene señalar que aunque a veces se iba directamente a la búsqueda de alguna obra maestra cuya localización se conocía, en general se atendió a recoger todas las piezas, cualquiera que fuese su valor. Posteriormente, la Junta aparecería preocupada por demostrar que su criterio de salvación alcanzaba «a determinados conjuntos dispuestos con aportación de elementos a veces mediocres, que deben su valor casi exclusivamente a una cualidad: la de ser conjuntos».

También comenzaron en agosto las campañas de propaganda destinadas a obtener la colaboración de las milicias y de las entidades incautadoras y convencerlas de que debían entregar las obras de arte de las que se habían apoderado. El Comité Nacional del Frente Popular había acordado a comienzos de agosto «apoyar con todo fervor» la actuación de la Junta comunicando que «los partidos políticos y organizaciones sindicales representados en el Frente Popular adoptarán las medidas necesarias para que el patrimonio Artístico de la Nación sea respetado y vuestra trascendental labor no encuentre obstáculos»<sup>19</sup>. Pero cabe

<sup>19</sup> Carta de Fulgencio Díaz Pastor a Carlos Montilla, 4 de agosto de 1936.

*Tarjeta de identificación del Servicio de Migración de México de Roberto Fernández Balbuena, 2 de junio de 1939. IPCE, Madrid. Donación G. Fernández Gascón.*

PRINCIPAL  
SERVICIO DE MIGRACION

FORMA I  
NUM. 117202 México, D.F., a 2 Junio de 1939.

TARJETA DE IDENTIFICACION PARA EL DEPTO DE MIGRACION EN MEXICO, D.F.  
ROBERTO FERNANDEZ BALBUENA.

MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

ESTATURA	1.67, cts	COMPLEXION	delgado
COLOR	moreno	OCULOS	negro
CABELLO	espesas	COMPLEXION	negro
RAZA	larga	COMPLEXION	regular
PIEDRA	NO USA	COMPLEXION	
OTROS DATOS	Cicatriz en el indice.		

DATOS COMPLEMENTARIOS

AÑO EN QUE NACIO 1890, en México, D.F. ESTADO CIVIL Soltero

PROFESION, OFICIO O OCUPACION Arquitecto

OTROS IDIOMAS QUE HABLE Inglés, Francés Italiano

LUGAR DE NACIMIENTO Madrid, España

NACIONALIDAD ACTUAL ESPAÑOLA

RELIGION Ninguna

LUGAR DE RESIDENCIA México, D.F.

OTROS DATOS

ENTRE CON TARJETA ESPECIAL CON AUTORIZACION TELEGRAFICA #. 15667(5--2439) ASISTIDO EN PARTIR DEL 23 DE MAYO ULTIMO EN CALIDAD DE INMIGRANTE CON EL CARACTER DE EXILIADO POLITICO POR UN AÑO REFRENDABLE HASTA CINCO DE ACUERDO CON LA CIRCULAR #. 76 DE 26 DE ABRIL DE 1939.

Firma del Jefe del Depto de Migración: P. EL JEFE DEL DEPTO DE MIGRACION.

Firma del Jefe del Depto de Migración y Jefe de Migración respectivo: JOSE GALLO REAL.

dudar tanto de su capacidad de control sobre el sinnúmero de comités, círculos y milicias que decidían a su libre antojo como de la voluntad de colaboración de las entidades que lo integraban. De ahí la sistemática labor de persuasión a que se entregó la Junta desde los primeros días de agosto y que comenzó por una serie de notas en prensa y radio dando a conocer su existencia y finalidad y exhortando a todos a colaborar<sup>20</sup>. Todas ellas seguían el mismo guión: se describía la función de la Junta, se alababan las facilidades que brindaban los milicianos y su respeto por las obras de arte (que, se decía, pertenecían al pueblo y pasarían a engrosar los museos, atribuyendo un carácter definitivo a las incautaciones) y se presentaba la entrega de las obras como una liberación para las milicias, aludiendo a las «naturales impacencias de aquellas organizaciones que quisieran salvar su responsabilidad».

La labor de concienciación se completaría con otra serie de medidas encaminadas a mostrar el valor de estas obras: charlas por la radio, visitas organizadas de milicianos a los palacios incautados, intentos de nombrar delegados en las milicias y de buscar la designación de milicianos encargados de colaborar con ellos, etc. El 20 de agosto Carlos Montilla escribió a Ramón Pérez de Ayala (todavía director del Prado) pidiéndole que organizara en la rotonda del museo una exposición con las obras incautadas más interesantes para que a horas fijas y acompañados por alguien de la Junta pudieran visitarla los milicianos<sup>21</sup>. Al día siguiente la Junta acordó «que se abran al público, cuanto antes, aquellos edificios incautados que estén en condiciones, previo el informe de Moya y Blanco Soler y que, aunque con carácter provisional, se expongan en los Museos del Prado y Arte Moderno las obras del Museo de arte religioso<sup>22</sup>. Y el 26 se designó a Vegué, Alberti y M.<sup>a</sup> Teresa León para que junto con Montilla desarrollasen una charla y una visita al Palacio de Liria, a la que asistirían miembros del PC y de otras organizaciones<sup>23</sup>. Pronto se utilizarían también los carteles, una idea que partió en los últimos días de julio de los alumnos de la Sección profesio-

<sup>20</sup> Vid., por ejemplo, «Una comunicación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico», *El Sol*, 30 de julio de 1936, p. 3.

<sup>21</sup> Carta de Carlos Montilla a Ramón Pérez de Ayala, 20 de agosto de 1936. La iniciativa de Montilla nació del deseo del 5.º Regimiento de que les fuera mostrado a algunos de sus milicianos el convento de las Descalzas y parte de los objetos incautados.

<sup>22</sup> Acta de la reunión del 21 de agosto de 1936, *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...*

<sup>23</sup> *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...*

nal de la Escuela de Bellas Artes de Madrid pertenecientes a la FUE, quienes contando únicamente con las cuotas de la Federación, se lanzaron a confeccionar carteles —ejemplares únicos, pues no disponían de medios de impresión— en los que junto a alguna imagen religiosa o un montón de libros reproducían un corto slogan pidiendo respeto para las obras de arte: “¡Ciudadano! No destruyas ningún dibujo ni grabado antiguo. Consérvalo para el Tesoro Nacional”, “El Tesoro Artístico Nacional te pertenece como ciudadano. ¡Ayuda a conservarlo!”, “Un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Consérvalo para el Tesoro Artístico Nacional”»...

Por lo demás, parece que los llamamientos a las organizaciones obreras surtieron pronto efecto. Tan frecuentes como las quejas de la Junta fueron los avisos espontáneos de las entidades incautadoras para que fuese a inventariar o recoger obras. Desde la comunicación de Wenceslao Roces, entonces secretario de la Alianza de Intelectuales, informando de la incautación del palacio de Heredia Spínola «para que proceda a su inventarización [de los objetos] y prevenga su custodia»<sup>24</sup> hasta la de la Asociación de Obreros del Vestir «La razón del Obrero» (UGT) sobre unos cuadros en la calle de Mendizabal, 13<sup>25</sup>, la retahíla de avisos es tan interminable como variopinta. La FETE llegó incluso a poner sus milicias a disposición de la Junta, tanto para la vigilancia de edificios incautados como para acompañar a sus vocales<sup>26</sup>. Con el tiempo, la propaganda republicana tendió a magnificar la colaboración espontánea y a reducir los conflictos a «casos particulares por parte de elementos exaltados o poco comprensivos»<sup>27</sup>. Sin embargo, un análisis detenido de la documentación que ha llegado a nosotros permite situar el problema en otro plano. Y es que, de hecho, hasta muy avanzada la guerra la organizaciones obreras siguieron desarrollando una labor autónoma de recogida de obras de arte.

La Junta tuvo que enfrentarse asimismo desde el principio a continuos conflictos de jurisdicción con el Ayuntamiento y con organismos dependientes de otros ministerios. Las relaciones con el Ayuntamiento, por ejemplo, oscilaron entre la cordialidad y el choque de jurisdicciones. La Junta le hizo en los primeros tiempos entregas, como la de la colección de periódicos del duque de T'Serclaes para la Hemeroteca Municipal, pero dejaría de hacerlo al comprobar que el Ayuntamiento intentaba seguir una política autónoma basada en solicitar a las organizaciones obreras que se le entregasen las obras de arte para incrementar las colecciones municipales. Otros proyectos del Ayuntamiento —como el de instalar una Tenencia de Alcaldía en la Academia de la Historia— debieron ser impedidos por la Junta, que por otra parte intentó, con poco éxito, dirigir los trabajos de protección de los museos municipales<sup>28</sup>.

A partir de septiembre empezó a tomar cuerpo otra fuente continua de preocupaciones. La creación de la Caja General de Reparaciones por un decreto del 23 de ese mes (*Gaceta* del 25) y la cada vez más directa intervención de los organismos de Hacienda en las incautaciones comenzaron a generar conflictos de jurisdicción agudizados por la mayor disponibilidad de medios de estos últimos, que les permitía adelantarse siempre a la acción de la Junta. Más adelante tendremos ocasión de referir las agrias reflexiones a que darían lugar las frecuentes requisas de obras de arte por la Caja y las dificultades de la Junta para lograr su entrega. Pero hagamos notar que desde octubre de 1936 Hacienda practicaría una polí-

<sup>24</sup> Comunicación de Wenceslao Roces a la Junta de Incautación, 31 de julio de 1936.

<sup>25</sup> Nota del Comité de la Asociación a la Junta de Incautación, 7 de agosto de 1936.

<sup>26</sup> Acta de la reunión del 26 de agosto de 1936, *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...*

<sup>27</sup> *Protección del Tesoro Artístico Nacional. A las Universidades, Academias y Centros de Cultura*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937, s. p.

<sup>28</sup> Oficio del presidente de la Junta de Incautación al Alcalde de Madrid, 26 de octubre de 1936.

*Cámara acorazada de la Biblioteca Nacional protegida con sacos terreros en la que penetró una bomba incendiaria, 1937. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.*

*Daños producidos junto a la gran sala de lectura de la Biblioteca Nacional por unos obuses que cayeron el día 19 de junio [1937] en el mencionado lugar. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



tica que no distinguía entre los objetos artísticos y los de mero valor crematístico y que la Caja de Reparaciones realizó una activísima labor de recogida de obras de arte, sustrayéndolas al control de la Junta, a la que no le quedaba otro recurso que expresar sus temores por el futuro de estas obras. Aunque al margen de ésta, baste aquí con recordar un hecho significativo de esa propensión de Hacienda a confundir lo crematístico y lo cultural: el 3 de noviembre el director general de Seguridad comunicó a la Junta que el Ministerio de Hacienda ha «interesado [...] por conducto del Excmo. Sr. ministro de Instrucción Pública [...] sea autorizada la entrada en el Museo Arqueológico Nacional y la preparación y transporte de los efectos de valor, oro o plata y tesoros que forman las valiosas colecciones que figuran en dicho Museo, cuyos trabajos preparatorios se encomiendan a esta Junta de Incautación»<sup>29</sup>.

### El inicio de la evacuación del Tesoro Artístico y los bombardeos sobre Madrid

A finales de octubre de 1936 la vida de los madrileños comenzó a cambiar radicalmente. Durante todo ese mes el ejército de África había avanzado casi incontenible hacia Madrid, cuya caída parecía inevitable, y a principios de noviembre el gobierno de Largo Caballero, que había sustituido al de Giral a comienzos de septiembre y en el que el Ministerio de Instrucción Pública había pasado a estar en manos de los comunistas (el ministro era Jesús Hernández, hasta entonces director de *Mundo Obrero*, el subsecretario Wenceslao Roces y

<sup>29</sup> Oficio del director general de Seguridad al presidente de la Junta de Incautación. 3 de noviembre de 1936. Finalmente sería Roces quien se hizo cargo en Madrid del Monetario del Arqueológico, trasladándolo a Valencia.

*Camión de la Junta a las puertas del Museo del Prado. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



el director general de Bellas Artes José Renau) se preparó para salir, quedando en la ciudad para encargarse de su defensa una Junta Delegada presidida por el general Miaja.

En la mañana del 5 de noviembre, ya con el enemigo a las puertas de la ciudad, el subdirector del Prado, Sánchez Cantón, fue llamado a la Dirección General de Bellas Artes, donde se le hizo saber que el Gobierno había decidido evacuar inmediatamente a Valencia algunas de las obras más valiosas del Prado. La medida se había adoptado en un Consejo de Ministros, quizá el mismo en el que el Gobierno Largo Caballero acordó trasladarse a Valencia. Horas después, a las dos y media de la tarde, llegaba al Museo una Orden Ministerial con una relación de 42 cuadros que debían ser preparados para el traslado. Empezaba así una de las operaciones más espectaculares de la guerra y que aquí sólo tocaremos tangencialmente ya que es tratada con detenimiento en otros artículos de este catálogo.

Baste con resaltar que las motivaciones reales de esta decisión permanecerían ocultas entre el tráfago de afirmaciones propagandísticas. A mediados de 1937 las autoridades republicanas elaboraron una explicación dirigida a la opinión pública internacional que justificaba los traslados de obras de arte a partir de tres argumentos: el peligro de desaparición en que las habían colocado los bombardeos aéreos nacionalistas, el riguroso invierno sufrido por Madrid en 1936 (que habría modificado hasta límites peligrosos las condiciones ambientales de los museos) y la inexistencia en la ciudad de lugares que aseguraran la protección de las obras contra las dos anteriores circunstancias. Sin embargo, las condiciones ambientales del Museo no eran tan malas como afirmaban las autoridades republicanas (de hecho, siguieron almacenándose allí cuadros procedentes de otros lugares, hasta alcanzar los 20.000, a lo largo de toda la guerra) y la argumentación basada en el peligro que suponían los bombardeos nacionalistas queda un tanto desvirtuada por el hecho de que la evacuación comenzó antes

de que éstos llegaran a hacerse masivos. Es evidente que la argumentación oficial republicana hurtó las motivaciones reales. En el informe que el director general de Bellas Artes, José Renau, presentó en 1937 al Office International de Musées, dependiente de la Sociedad de Naciones, afirmaba que la evacuación «se fondait sur des motifs politiques et militaires du Gouvernement de la République»<sup>30</sup> y no en simples medidas de protección. Nunca se explicaron estos motivos, pero en una orden disponiendo la evacuación de varias obras del Prado se decía que el traslado se hacía por ser «criterio del Gobierno de la República, compartido por esta Dirección General, que todas las obras de arte y objetos de valor integrantes de nuestro patrimonio artístico deben estar depositados en el sitio donde él resida»<sup>31</sup>.

El carácter político de la operación quedaría, por otra parte, también de manifiesto en los preparativos de las primeras expediciones, confiadas a agentes de confianza del Gobierno sin que la Junta de Protección del Tesoro Artístico tuviera la menor participación. De hecho, el hombre nombrado para hacerse cargo de los cuadros fue el diputado comunista Florencio Sosa, del que no se sabe que tuviera la menor cualificación técnica para ello. Y como Sosa no parece haber sido tampoco un gestor eficaz (entre el 10 y el 15 de noviembre salieron del Prado 29 cuadros pero en lo que quedaba de mes ya no volvería a salir ninguno más) el 3 de diciembre llegó a Madrid una orden del subsecretario «responsabilizando» a María Teresa León de la selección y salida de los cuadros para «evitar demora y trámites». María Teresa haría pleno uso de los omnímodos poderes que le brindaba su nombramiento. Durante los cuatro días en que permaneció al frente de la operación —del 7 al 11 de diciembre— seleccionó más de un centenar de cuadros y envió a Valencia 64 lienzos y 181 dibujos. Sin embargo, la ligereza con la que procedió no pudo ser mayor. Según denunciaría después la Junta del Tesoro Artístico, el día 7 había enviado treinta y dos pinturas, y el 9 treinta *sin embalaje*, con la única protección de almohadillados en los ángulos. Y entre los cuadros que había escogido para el traslado se hallaban «telas de muy mala categoría, copias, etc.».

Por lo demás, mientras se sucedían la expediciones a Valencia, la aviación nacionalista había convertido a Madrid en un auténtico infierno. Según ha contado Kindelán, coincidiendo con la ofensiva sobre la ciudad Franco había decidido «ensayar una acción para desmoralizar a la población con bombardeos aéreos»<sup>32</sup> y durante un mes la aviación nacionalista sembró el terror. La escalada había comenzado en los últimos días de octubre, aunque hasta el 4 de noviembre, días antes del intento frontal nacionalista, no se produjo el primer «bombardeo verdadero». Después se hicieron diarios y el 16 el peligro se cernió sobre los monumentos y museos. Entre las siete y las ocho de la tarde cayeron 9 bombas incendiarias sobre el Museo del Prado y 3 en los jardines, 16 bengalas en los alrededores y 3 grandes bombas explosivas en el Paseo del Prado, una de ellas a 60 metros de la rotonda, donde se hallaban almacenados los cuadros más valiosos. Casi a la misma hora caían 3 bombas incendiarias y un proyectil de obús sobre la Academia de Bellas Artes y otras 28 incendiarias sobre el edificio del Museo y Biblioteca Nacional<sup>33</sup>. Afortunadamente ese día los daños no fueron graves, pero el 17 los aviones nacionalistas destruyeron el palacio de Liria y cayeron artefactos sobre el Museo de Arte Moderno, el Instituto Cajal y el Museo Arqueológico, y el 18 les tocó el turno a la plaza de Antón Martín, que quedó en gran parte destrozada, y a la iglesia de San Sebastián. Los bombardeos sobre Madrid no cesarían ya. En el mismo día de

<sup>30</sup> José Renau: *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, París, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, p. 26.

<sup>31</sup> Oficio del director general de Bellas Artes al presidente de la JDTA de Madrid, 17 de febrero de 1937.

<sup>32</sup> Alfredo Kindelán: *Mis cuadernos de guerra*, Madrid, 1945, p. 33.

<sup>33</sup> *Defensa del Tesoro Artístico Nacional. ¿Por qué ha salido de Madrid el Tesoro Artístico?*, Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico, 1938, s.p.

Navidad de 1936 las bombas cayeron sobre el convento de las Descalzas, organizado como museo, forzando a la evacuación de sus obras. Poco después les llegaba el turno a los de la Encarnación y las Trinitarias. Y también el palacio del Senado, la casa del duque de Valencia, una de las fuentes del Paseo del Prado, la estatua de Galdós en el Retiro y —de nuevo— la Academia de San Fernando y la Biblioteca Nacional resultarían alcanzados en bombardeos posteriores.

La oleada de bombardeos no cogió desprevenida a la Junta de Incautación, que había procedido desde septiembre a proteger las colecciones de los museos tomando las escasas medidas que las circunstancias y sus medios le permitían: «abrigo de las obras en los sótanos y subterráneos de los museos y edificios públicos; protección de los objetos de gran tamaño y de las artes frágiles de los edificios y monumentos mediante sacos de tierra amontonados, reforzamiento de las partes débiles en los museos, bibliotecas, etc.; reforzamiento de los servicios especiales de vigilancia, de incendios, etc.»<sup>34</sup>. Sin embargo, al intensificarse los bombardeos, sólo dispuso en principio de 1.000 sacos terreros entregados por el Ministerio de la Guerra, que se distribuyeron por los museos. La labor más completa, reputada por Balbuena de «perfecta» y emprendida antes de que se generalizaran los bombardeos, fue la realizada en el Museo del Prado<sup>35</sup>. Similares fueron las medidas, tomadas asimismo antes de los bombardeos, en la Biblioteca Nacional: los fondos de raros e incunables se guardaron en los armarios metálicos de la Sala de Usoz, protegidos por una barricada de sacos terreros, los manuscritos se llevaron a los sótanos y los demás fondos valiosos se repartieron entre éstos y la sala de Carlos III, que por aquel entonces no se utilizaba. Finalmente se empaquetaron y pusieron a buen recaudo los índices. También se tomarían las ya habituales medidas contra incendios (distribución de montones de arena, etc.)<sup>36</sup>.

### La creación de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid

En las actas de las reuniones de la JIPTA aparece transcrito un oficio de Renau, fechado el 21 de septiembre de 1936, anunciando el designio de la Dirección General de Bellas Artes de reorganizar la Junta para acomodarla al funcionamiento de un organismo que se pensaba crear: el Consejo Central de Bibliotecas, Archivos y Museos. La Junta acordó ese mismo día conceder un voto de confianza a su presidente «para que aumente o disminuya el número de personas que han de trabajar en lo sucesivo, después de la reorganización proyectada»<sup>37</sup>, y, al parecer, ya no volvió a reunirse con carácter oficial. Siguió funcionando con normalidad durante el mes de octubre, pero en noviembre debió quedar desarticulada como consecuencia de la presencia de los nacionalistas ante Madrid (Emiliano Barral moriría en el frente, en Usera, el 21 de ese mes) y del traslado a Valencia del gobierno, que arrastró tras sí a la mayoría de sus componentes.

La creación, para sustituirla, de una «Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico» se dispuso por una OM de 15 de diciembre en la que se decía que «la necesidad de imprimir la máxima rapidez a los trabajos de defensa y salvamento del Tesoro Artístico Nacional que se están llevando a cabo en Madrid contra la barbarie fascista

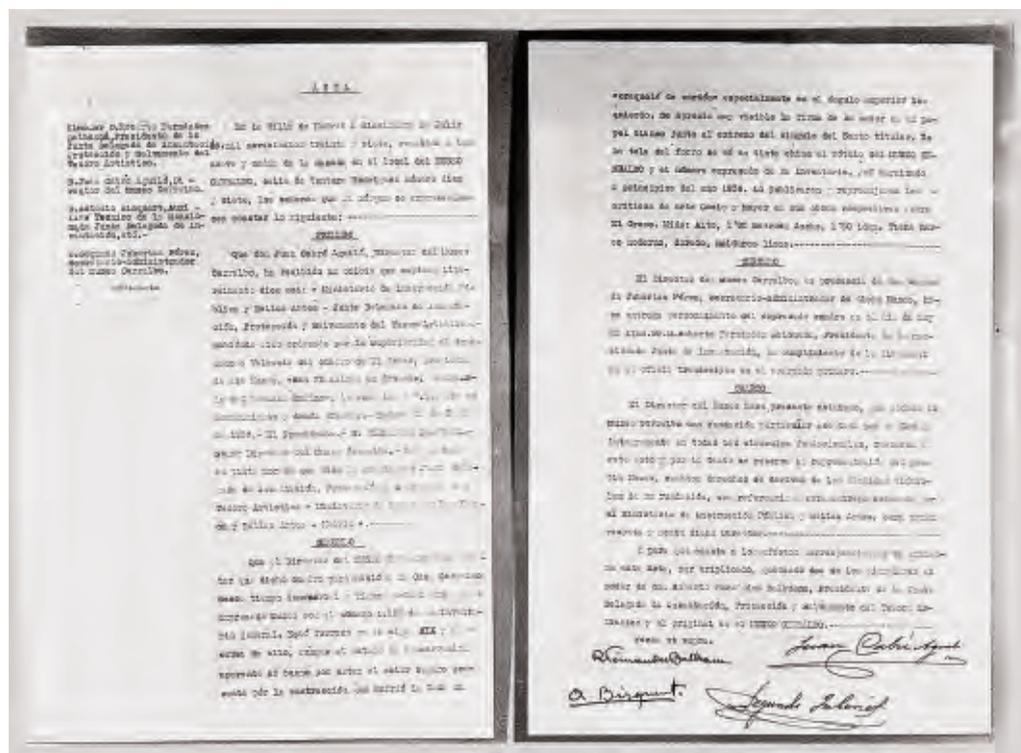
<sup>34</sup> José Renau: *L'organisation de la défense...*, p. 9; asimismo, José Renau: *Arte en peligro*, Valencia, Fernando Torres, 1980, p. 48.

<sup>35</sup> Vid. la descripción que se hace en el artículo de Judith Ara incluido en este catálogo.

<sup>36</sup> Vid. *Protección del Tesoro Bibliográfico Nacional. Réplica a Miguel Artigas*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937, p. 11.

<sup>37</sup> *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación...* Acta de la reunión del 21 de septiembre de 1936.

Fotografía del Acta de traslado del cuadro de El Greco San Francisco en éxtasis acompañado del hermano Rufino, propiedad del Museo Cerralbo, a Valencia, 19 de julio de 1937. Archivo Moreno, IPCE, Madrid.



y la circunstancia de hallarse la casi totalidad de los Vocales de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico establecidos en Valencia a las órdenes de este Ministerio, hace imprescindible la creación de una Junta Delegada en Madrid para los mismos fines». Estaría compuesta por Roberto Fernández Balbuena (presidente), Alejandro Ferrant Vázquez, Timoteo Pérez Rubio, José Aniceto Tudela de la Orden, José Rodríguez Cano, Aurelio Garzón del Camino y Antonio Rodríguez Moñino, y, según la misma OM, tendría «su función limitada a Madrid y facultades plenas para disponer cuanto crea necesario en orden a la incautación, defensa y salvamento de todos los objetos de valor artístico, ya pertenezca al Estado, a otras entidades públicas, o sean de pertenencia particular»<sup>38</sup>. Al margen —y éste es un hecho esencial para comprender las fricciones que se producirían inmediatamente después—, Fernández Balbuena fue nombrado, con plenos poderes de representación y decisión, delegado en Madrid de la DGBA.

Durante los meses siguientes la Junta estaría ocupada en tres tareas esenciales: lograr que la evacuación de obras de arte a Valencia se hiciera en condiciones de plena seguridad, recuperar las que se hallaban en poder de las organizaciones obreras y obtener competencias exclusivas sobre el patrimonio histórico-artístico a fin de recuperar las obras incautadas por las organizaciones obreras, conseguir el control sobre las pertenecientes al Patrimonio de Bienes de la República y eliminar la competencia del Ayuntamiento y de otros organismos estatales. En ninguno de estos campos lograría sus objetivos.

Los puntos de vista de la Junta acerca de la evacuación de obras de arte a Valencia (labor que aceptó asumir sólo porque no estaba en sus manos impedirlo y para evitar males mayores) quedó ya clara en la sesión en la que se constituyó, el 16 de diciembre:

<sup>38</sup> OM reproducida en el acta de la reunión de constitución de la Junta, celebrada el 16 de diciembre de 1936. *Libro de actas de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico*, fol. 1v<sup>o</sup>.

«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.

Se adopta por unanimidad la decisión de no proceder al traslado de las obras en tanto no puedan ser embaladas y transportadas en las condiciones de seguridad que se juzguen indispensables, previo detenido examen y una vez conocidos los pareceres de los miembros de la Junta, de D. Antonio Bisquert Pérez, a quien se designa asesor técnico de la Junta, y del subdirector del Museo del Prado y el restaurador afecto al mismo.

Respecto de aquellas obras que ofrezcan peligro de deterioro por su estado actual, y de las tablas que han de verse expuestas por el cambio de clima y de las condiciones atmosféricas a alteraciones, se decide salvar el criterio de la Junta mediante informe escrito y hacer el envío únicamente previa orden de la Superioridad.

Se decide además que las expediciones vayan provistas de los extintores para caso de incendio que a juicio de los técnicos ofrezcan las mayores garantías de eficacia [...]

Se conviene en la necesidad de que se trasladen a Valencia dos restauradores del Museo del Prado para que atiendan a aquellas obras que en los viajes sufran las naturales alteraciones en sus barnices, soportes, materiales, etc. Con tal fin se requiere el consejo del subdirector del Museo del Prado y se designa a Manuel Arpe Retamino y a Tomás Pérez Alférez, [...] que prestan sus servicios en el Museo del Prado»<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 2-2vº, Acta de la reunión del 16 de diciembre de 1936. La misma posición, unida a un cierto conato de resistencia, se registra en el acta de la reunión del 24 de diciembre, en la que se lee: «Se da cuenta por el presidente de la decisión adoptada por el Gobierno de que sean trasladadas a Valencia las obras de mayor importancia existentes en las colecciones de los Museos y las de los particulares custodiadas por la Junta de Incautación, aun aquellas que a juicio de los miembros de la misma ofrezcan peligro, por su estado de conservación, de sufrir alteraciones o deterioros de carácter grave, y se discute acerca de si tal decisión de la Superioridad contradice las atribuciones conferidas a la Junta Delegada así como las que el director general de Bellas Artes ha depositado en su presidente, ya que unas y otras conceden a la Junta plenos poderes para decidir en todos los casos. Se conviene en que, efectivamente, la decisión ministerial no se compagina con las credenciales y delegaciones conferidas, pero teniendo en cuenta que, de todos modos, y aun en el caso de una resignación por parte de la Junta, habrían de realizarse estos trabajos de evacuación, [...] se considera [...] un deber aceptar una misión que, a juicio de los miembros de la Junta, desempeñada por ellos [...] ofrece mayores seguridades de conservación y salvamento que si fuese realizada por otras personas, que a su buena voluntad no podrían sumar la competencia técnica, ni sabrían adoptar para cada obra las particulares medidas para su mejor acondicionamiento» (*Ibid.*, fol. 3vº).

<sup>40</sup> Reprod. en José Álvarez Lopera: *op. cit.*, vol. II, p. 12.

Seguirían una serie de informes enviados a Renau y a Wenceslao Roces, en los que la Junta clamaba para que se le proporcionasen medios en consonancia con la tarea asignada, ponía de relieve lo inadecuado de que organizaciones dependientes del PC suplieran en sus obligaciones al Gobierno, criticaba la selección de obras realizada por María Teresa León y el que se hubieran enviado muchas sin embalaje, y se oponía, basándose en su deficiente estado de conservación, al traslado de algunas de las obras cuya evacuación había sido ordenada por el Gobierno. En un informe llegó incluso a criticar la carencia de criterios claros en la política de evacuación y la falta de orientaciones precisas por parte de la DGBA<sup>40</sup>. Sin embargo, y como era de esperar, sus llamamientos no lograron torcer en un ápice los designios gubernamentales. El 22 de diciembre Renau le escribió a Balbuena: «Vistos los informes que presentan de una parte el señor subdirector del Museo del Prado sobre los riesgos que pueden correr ciertas obras en su traslado a Valencia y de otra el que presenta la Junta Delegada para la protección del Tesoro Artístico, esta Dirección, considerando que los riesgos de [*sic*] dichas obras corren permaneciendo en Madrid son mucho mayores que los referentes a su traslado, acuerda que sean trasladadas con todos los cuidados convenientes».

Tampoco se avanzó mucho en el control de las obras que estaban en poder de las organizaciones obreras, que siguieron negándose casi sistemáticamente a devolverlas. Obviamente, la principal fuente de problemas la siguió constituyendo la CNT. Un caso típico sería lo ocurrido con la iglesia de San Sebastián, incautada por ésta y gravísimamente

dañada por los bombardeos nacionalistas de noviembre de 1936. Aunque la iglesia estaba custodiada por una guardia de milicianos, al comprobarse que el Cristo de la Capilla de los Actores había sido sacado por miembros de las Juventudes anarquistas que fueron a la iglesia «a por leña», la Junta intentó recoger lo que había quedado bajo los escombros de los bombardeos, topando primero con la animadversión de los milicianos (para quienes la gente de la junta «olía mucho a cera») y después con la del Sindicato de Técnicos de la CNT. Fue entonces cuando se pudo comprobar que la iglesia había sido utilizada como campo de tiro y algunas piezas como blanco. Se consiguió recoger las obras e incluso hacer con ellas una exposición en la misma iglesia, pero al final no podrían llevarse a los depósitos de la Junta, pues la CNT las consideraba como propias<sup>41</sup>. Pero incluso con la Alianza de Intelectuales y el Partido Comunista (que detentaba el Ministerio) tuvo la Junta problemas. Respecto a la primera, antes de que se acabase el año el presidente de la Junta escribiría a Renau diciéndole que «es conveniente se dirija *un oficio a la Alianza* para que no pongan la menor traba si se les requiriese para algo»<sup>42</sup>. Y en cuanto al Partido, las disensiones sobre el palacio de Liria serían constantes y cuando tras el bombardeo del palacio se hizo ineludible evacuar de allí las colecciones de los Alba, el Comité Provincial del PC se negó a entregarle las obras a la Junta y las trasladó por su cuenta a Valencia, donde efectuó con ellas una exposición en el Colegio del Patriarca, aprovechada, una vez más, para sus propios fines de propaganda.

Finalmente, la Junta conseguiría reforzar su autoridad ante las organizaciones obreras y los poderes locales y provinciales gracias a un decreto del Ministerio de Instrucción Pública fechado el 9 de enero de 1937 (*Gaceta* del 12) por el que se le concedía a la dirección general de Bellas Artes «plena autorización para ordenar y ejecutar cuanto considere necesario en punto a la incautación, defensa y custodia de todos los monumentos y objetos que reputa de valor artístico y de importancia para el tesoro artístico de la nación, cualquiera que sea su pertenencia y el lugar en que se encuentren, ya sean objetos pertenecientes a particulares, entidades privadas u organizaciones de cualquier naturaleza o de objetos puestos bajo el control de centros oficiales dependientes del Estado, Provincia o Municipio, incluyendo los que formen el Patrimonio de la República», una Orden Ministerial aparecida en la *Gaceta* del 1 de febrero, por la que se ampliaban las atribuciones de la DGBA delegándolas para Madrid y las provincias limítrofes en el presidente de la Junta, y una disposición de Junta Delegada de Defensa de Madrid, firmada por el general Miaja el 9 de febrero en la que se recogían todas las aspiraciones de la Junta<sup>43</sup>. Sin embargo, la Junta no consiguió que el Consejo de Ministros hiciese suyo el decreto del Ministerio de Instrucción Pública de 9 de enero (lo que hubiese obligado a acatarlo a todos los organismos dependientes de la administración del Estado)<sup>44</sup>, y, como consecuencia de ello, Hacienda siguió desarrollando una política autónoma de recogida de obras de arte a través de la Caja de Reparaciones y, al margen, siguió disponiendo a su voluntad de las pertenecientes al Patrimonio de Bienes de la República. En lo que se refiere a estas últimas, en enero y febrero se trajeron a Madrid las obras de arte del Pardo. Pero mientras tanto Hacienda evacuó por su cuenta a Valencia los tapices del Ministerio de la Marina, Palacio Nacional y Fábrica Nacional de Tapices y gran parte del tesoro

<sup>41</sup> *Iglesia de San Sebastián*, informe manuscrito sin firma ni fecha.

<sup>42</sup> Carta de Roberto Fernández Balbuena a José Renau, sin fecha.

<sup>43</sup> Reprod. en José Álvarez Lopera: *op. cit.*, vol. I, p. 88.

<sup>44</sup> *Vid.* las actas de las reuniones de la Junta de 25 de abril, 19 de mayo y 1 de junio de 1937, *Libro de actas de la Junta Delegada...* fols. 15, 16v<sup>o</sup>-07v<sup>a</sup> y 17v<sup>o</sup>-18.

artístico de los palacios de Aranjuez<sup>45</sup>. Como escribiría después Fernández Balbuena, «un absurdo sentido de la competencia» había hecho que Hacienda decidiera recabar de nuevo para sí el control sobre los bienes del Patrimonio. Pese al decreto del 9 de enero, el 1 de marzo Gómez Egido, consejero delegado del Patrimonio de Bienes de la República, ofició a la Junta para «poner en su conocimiento» que «en virtud de las órdenes telefónicas que he recibido del Ministerio de Hacienda, no me es permitido hacer entrega de ninguno de los objetos del tesoro artístico de este Patrimonio a esa Comisión» y pidiendo que se le devolviesen los retirados del Pardo. Lo extraño es que una orden telegráfica de Rocés vino a respaldar sus peticiones<sup>46</sup>, haciendo que la Junta se viese obligada a devolverlos.

### La creación de la Junta Central. Conformación y actividades de la Junta de Madrid en 1937 y comienzos de 1938

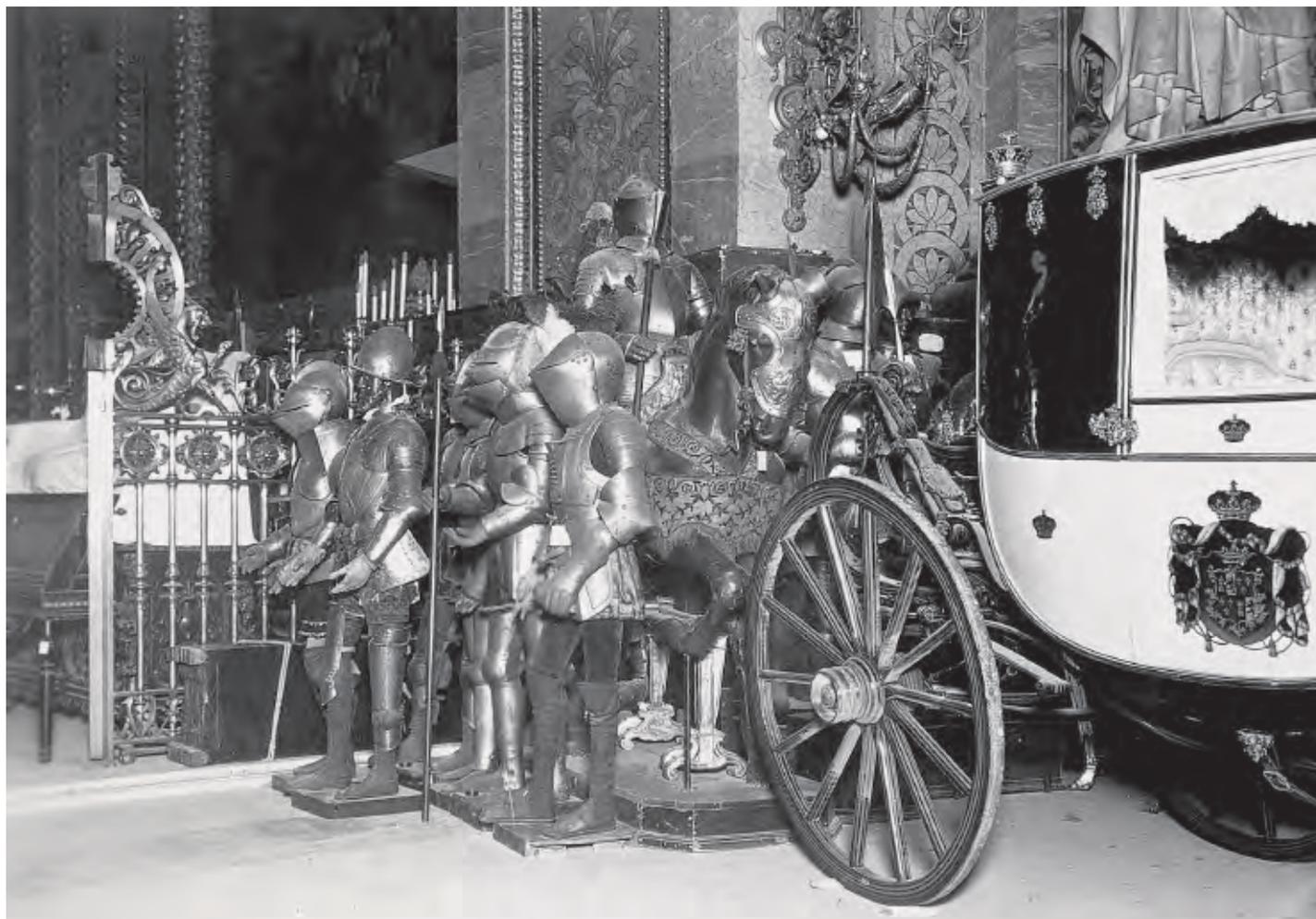
A comienzos de 1937, la lucha de la DGBA por ver reconocida su autoridad corrió pareja con el inicio de una profunda reorganización de sus servicios, que, siguiendo unos moldes rígidamente centralizadores, llevó a la creación de tres Consejos Centrales (uno de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, otro de Música, y otro de Teatro) y a la reorganización de las Juntas del Tesoro Artístico estableciendo un sistema piramidal (Junta Central, Juntas Delegadas y Subjuntas) que permitiera la coordinación de las que venían actuando y subordinara el conjunto a las directrices del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico (CCABTA).

El CCABTA, creado por un decreto del 16 de febrero de 1937 y desarrollado por otras órdenes ministeriales el 10 de marzo y el 5 de abril, parece que se redujo a ser una superestructura sin apenas vida real (Ángel Ferrant, que presidió su sección del Tesoro Artístico, redactó en 1939 para las autoridades franquistas un informe sobre sus actividades en el que afirmaba estar «persuadido de que el mencionado Consejo era un organismo sin ninguna clase de eficacia»<sup>47</sup>). La Junta Central del Tesoro Artístico (JCTA) se convertiría, en cambio, en la principal protagonista de la política de protección del patrimonio a lo largo de toda la guerra. Según la OM por la que fue creada el 5 de abril, debería encargarse de «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 ofrezcan a su juicio peligro de ruina, pérdida o deterioro, tanto de las que pertenecen al Estado como de todas aquellas que [...] pertenezcan a las provincias, a los municipios o a los particulares», y se establecía como un elemento más de la pirámide administrativa, pues dependiendo del CCABTA, dependerían de ella, a su vez, las Juntas Delegadas provinciales y las Subjuntas locales sirviendo de enlace entre ellas y la DGBA. Por otra parte, tendría la facultad de ratificar o reorganizar las Juntas Delegadas, que pasarían a estar presididas por el consejero provincial de Cultura. Al frente de ella estaría, durante toda la guerra, el pintor Timoteo Pérez Rubio, que dos meses antes había sido nombrado secretario de la Subjunta de Adquisiciones y cuya labor en la DGBA sería lo

<sup>45</sup> Órdenes del Ministerio de Hacienda de 27 y 28 de enero de 1937.

<sup>46</sup> Aunque no he podido encontrarla, se cita en el acta de entrega de los tapices, fechada el 8 de abril de 1937.

<sup>47</sup> *Actuación de Ángel Ferrant en la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, 1939.*



*Un aspecto parcial del depósito de objetos artísticos establecido por la Junta en San Francisco el Grande, septiembre 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

suficientemente reconocida como para sustituir interinamente a Renau durante sus ausencias en el extranjero.

Al margen, conviene tener en cuenta que, mientras tanto, en la primavera de 1937 el panorama político de la España republicana había cambiado sustancialmente con la caída de Largo Caballero y la subida al poder de Negrín, un socialista moderado que era el candidato de los comunistas pero al mismo tiempo íntimo amigo de Indalecio Prieto y que estaba bien visto por los republicanos. Pese a proseguir el mismo equipo, el desenlace de la crisis no dejó de tener consecuencias para el MIP, que ahora absorbía los servicios sanitarios pasando a denominarse de Instrucción Pública y Sanidad. Por otra parte, y en lo que aquí interesa, hay que resaltar que Negrín cercenó días después de su toma de posesión los intentos centralizadores en la gestión del tesoro artístico, al exceptuar de la tutela de la DGBA, mediante un decreto fechado el 19 de mayo, los bienes del Patrimonio de la República y disponer que «Si alguno de los bienes que forman parte del Patrimonio de la República hubieran sido objeto de las incautaciones ordenadas en el art.º 1.º del Decreto de 9 de enero de 1937, se considerarán nulas, dependiendo nuevamente estos bienes, en su custodia, administración y explotación, del consejero-delegado del Gobierno en el Con-

*Imágenes de talla recogidas por la Junta y depositadas en el edificio de San Francisco el Grande, septiembre 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



<sup>48</sup> Vid. las actas de las reuniones del 25 de abril y 19 de mayo de 1937, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 16v<sup>o</sup>-07 y 17v<sup>o</sup>.

<sup>49</sup> A notar que, previsoramente, la Junta, conviniendo «que la experiencia nos ha demostrado la necesidad de que la presidencia de la Junta sea desempeñada por quien goce de la influencia política que se precisa para poder llevar con éxito en las esferas oficiales la gestión de los asuntos de la Junta», acordó, en su reunión del 17 de abril, «indicar el nombre de D. Julián Besteiro —en quien se ha pensado también, según noticias, para presidir la comisión de desescombros y reconstrucción de Madrid— como persona la más apta para presidir la Junta Delegada de Madrid» (*Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 12v<sup>o</sup>-13).

<sup>50</sup> Acta de la reunión del 12 de julio de 1937, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 18v<sup>o</sup>.

<sup>51</sup> Vid. las Actas de las reuniones de 20 de febrero y 13 de marzo de 1937. En ambas ocasiones se consideró «necesaria» o «imprescindible» su presencia «para que asista a las operaciones de acondicionamiento y embalaje de los cuadros pedidos» (*Libro de actas de la Junta Delegada...* fols. 11 y 12).

sejo de Administración de los bienes del Patrimonio de la República». Para Instrucción Pública este Decreto fue una señal inequívoca de que había perdido su batalla frente a Hacienda.

La creación de la Junta Central no tuvo consecuencias inmediatas ni en la estructura ni en las actividades de la Junta de Madrid (aunque hay que observar que el presidente de ésta se mostraría, sin embargo, preocupado por la pérdida de autonomía que la creación de aquella podía conllevar<sup>48</sup>). Pese a que se había determinado que las Juntas Delegadas debían estar presididas por el consejero provincial de Cultura, el hecho de que este cargo no existiera en Madrid y el de que Fernández Balbuena fuese el delegado de Bellas Artes en la provincia, facilitaron que éste siguiera al frente de la Junta y que ésta, por el momento, no sufriera cambio alguno en su composición<sup>49</sup>. Sería ya en julio cuando, tras una serie de retrasos motivados «por tramitaciones especiales en el Ministerio, alguna de ellas producida por ciertas ligerezas de un determinado miembro de la Junta»<sup>50</sup>, se produjo una nueva reestructuración, saliendo de ella Pérez Rubio (ahora presidente de la Central y que, curiosamente, había permanecido siempre en Valencia, sin llegar a tomar posesión de su puesto de vocal de la de Madrid, pese a que fue insistentemente reclamado por ésta<sup>51</sup>), Tudela de la Orden, Rodríguez Moñino y Garzón. El presidente siguió siendo, de todos modos, Fernández Balbuena y como vocales fueron nombrados Alejandro Ferrant, Ángel Ferrant, José María Lacarra, Enrique Lafuente Ferrari, José María Rodríguez Cano, Matilde López Serrano, Thomas Malonyay y Manuel Abril.

Por lo demás, desde finales de 1936 la Junta había ido conformando un equipo amplio y coherentemente organizado. Según Fernández Balbuena, en la selección de personal se siguieron, básicamente, dos directrices: incrementar el número de personas dedicadas en

exclusiva a la Junta y la incorporación de técnicos o entendidos de reconocida solvencia. Se formó así un equipo de casi treinta personas (aparte de los nueve vocales, se nombraron 19 auxiliares técnicos y se contaba con 48 subalternos), que, aunque insuficiente, pues muchos de ellos tenían asignadas tres o cuatro tareas diferentes y aún así quedaban frentes sin atender, estaba en condiciones de asumir su misión «en términos de indudable eficacia», como diría el propio Balbuena<sup>52</sup>.

La incorporación de especialistas permitió, sobre todo, aumentar el rigor e intensidad de las tareas de catalogación. A partir de marzo se amplió el número de ficheros y se pudo comenzar la catalogación de muebles, depositados hasta entonces en San Francisco sin otro control que no fuera el acta de incautación. También se inició por esas fechas el fichero fotográfico y se reorganizó la recogida y catalogación de archivos y bibliotecas, dirigidas hasta entonces por Rodríguez Moñino casi con independencia de la Junta<sup>53</sup>.

Simultáneamente se reorganizaron los equipos de trabajo. En Madrid se encargaron de las visitas de información y de la recogida de obras Vidal Arroyo Medina, Fernando Gallego Fernández, Manuel Álvarez Laviada, Rafael Pellicer Galeote, el restaurador Antonio Bisquert y Antonio Buero Vallejo (por aquel entonces alumno de la Escuela de Bellas Artes y miembro prominente de la FUE), mientras que de la información y recogida de Bibliotecas y Archivos se ocuparon José María Lacarra (archivero y presidente de la Sección de Archivos del CCABTA), Matilde López Serrano y el catedrático de la Universidad de Sevilla José Vallejo Sánchez. En cuanto a las visitas e incautaciones por los pueblos de la región Centro corrían a cargo de Ángel y Alejandro Ferrant, José María Rodríguez Cano y Thomas Malonyay. En realidad, este último grupo constituía junto con Fernández Balbuena el núcleo rector de la Junta y sus actividades eran de muy diverso signo. Ángel Ferrant se encargaba también de elaborar los dictámenes de la Junta y de organizar el fichero fotográfico, su hermano Alejandro y Rodríguez Cano de la conservación de monumentos (este último era el representante de la Junta en el Comité de Reforma) y Thomas Malonyay sería durante mucho tiempo algo así como el hombre para todo. Por lo demás, la burocracia quedaba asegurada por Fernández Balbuena, Ángel Ferrant y el crítico de arte Manuel Abril, con el auxilio de dos mecanógrafas.

Las labores de catalogación y los ficheros se reservaron a investigadores y técnicos. Manuel Gómez-Moreno realizaba la de escultura, Enrique Lafuente Ferrari (entonces jefe de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional) la de dibujos y grabados, y Diego Angulo y Natividad Gómez-Moreno la de pinturas. De los muebles se encargaban Pablo Gutiérrez Moreno (director de las Misiones de Arte) y el arquitecto Luis Martínez Feduchi, mientras que la inmensa cantidad de objetos incautados acaparaba la labor de Cayetano Mergelina, Gratiniano Nieto Gallo, Elvira Gascón y María Elena Gómez-Moreno. En cuanto a la selección y catalogación de archivos y bibliotecas se realizaba ahora en la Biblioteca Nacional y en el Archivo Histórico Nacional por personal de estos establecimientos.

La organización de los ficheros revela una dedicación concienzuda y metódica. Gracias al detallado dossier que dejó la Junta presidida por Ángel Ferrant al ser sustituida en septiembre de 1938<sup>54</sup>, contamos con una minuciosa descripción que se extiende por una veintena de páginas. En ella se informa de la existencia de un fichero general en el que se regis-

<sup>52</sup> Borrador de la Memoria de actuación de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid de marzo de 1937 a enero de 1938, s.f. [enero de 1938], p. 1.

<sup>53</sup> Más adelante la Junta justificaría la reorganización de estos servicios, entre otras razones porque de la labor de Moñino «no había constancia muy precisa en esta Junta por no llevarse fichero especial de esta Sección y por el carácter autónomo de que disfrutaba» (*Documento presentado en la toma de posesión de la nueva Junta por la Junta saliente*, 19 de septiembre de 1938).

<sup>54</sup> *Documento presentado...*

TRASLADO DE CUADROS DE SAN FRANCISCO AL MUJEO DEL PRADO  
3ª Expedición

7250 / 23	7206 / 30	7114 / 21
7251 / 24	7207 / 24	7064 / 26
7252 / 1	7208 / 120	7047 / 120
7249 / 244	7209 / 2	<del>7047 / 120</del>
7246 / 243	7210 / 4	Total 55 cuadros
7174 / 57	7211 / 24	
7265 / 25	7212 / 5	En la mañana del 2 de Septiembre
7272 / 61	7213 / 51	Madrid de 1937
7217 / 222	7227 / 232	
7226 / 232	7228 / 230	
4574 / 24	7229 / 22	
6162 / 228	7234 / 225	
5221 / 23	7235 / 228	
5556 / 24	7241 / 22	
2851 / 27	7500 / 27	
2853 / 29	7499 / 26	
2852 / 28	4570 / 26	
2721 / 221	7037 / 220	
4 Dique de Balaneta (21)	7036 / 221	
7209 / 23	2555 / 27	
2890 / 20	7248 / 22	
7208 / 22	7226 / 221	
2746 / 24	6228 / 20	
2747 / 23	2484 / 23	
2021 / 27	4500 / 20	

*Listado de la tercera expedición de traslado de cuadros de San Francisco el Grande al Museo del Prado. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.*

<sup>55</sup> Sobre el desarrollo de este asunto existe abundante documentación en el Archivo de la Comisaría... conservado en el IPCE. Vid. esencialmente los oficios del presidente de la JDTA de Madrid al Juez Especial del Juzgado de la Rebelión n.º 3, fechados el 5, 8, 9 y 16 de junio de 1937, y los informes, asimismo de Fernández Balbuena, fechados el 3 y el 30 de junio y que se han incorporado recientemente al mismo Archivo donados por la familia Fernández Balbuena.

<sup>56</sup> Oficio del general Miaja al presidente de la JDTA de Madrid, 5 de septiembre de 1937. La decisión había sido comunicada oralmente a la Junta el 1 de septiembre. Vid. el acta de la reunión de la Junta celebrada el 1 de septiembre de 1937, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 24-24vº.

traban las colecciones incautadas y los pueblos de la región Centro con tres ordenaciones diferentes: por orden cronológico de incautación, por orden alfabético de propietarios y por calles. Contenía también otra sección referente a locales precintados, protegidos, etc. y en él constaban todas las actas de incautación conservadas por la Junta.

Aparte estaban los ficheros técnicos (de pintura, objetos, muebles y archivos y bibliotecas), en donde salvo excepciones (a veces una ficha podía comprender varios muebles o un conjunto de objetos de orfebrería) cada obra incautada contaba con su ficha, en la que se registraban sus características, estado de conservación e incidencias que había sufrido, con una minuciosidad que sorprende. El más completo era sin duda el de pintura, con dos secciones: una por orden alfabético de propietarios y otra por autores. Aparte estaban los libros inventario donde se iban anotando por orden cronológico de incautación las obras con sus autores y procedencias. No se jugaba, por otra parte, con cifras insignificantes. En septiembre de 1937 se llevaban ya inventariados 21.737 cuadros y 14.125 objetos (término en el que se englobaban también las esculturas) procedentes de 571 lugares.

A lo largo de 1937, por otro lado, algunos de los depósitos de la Junta llegaron a estar prácticamente saturados. A mediados de ese año había en el Prado más de 1.300 cuadros procedentes de otros lugares, la Biblioteca

Nacional albergaba ya 400.000 volúmenes procedentes de 80 bibliotecas, el Archivo Histórico Nacional daba asilo a más de sesenta archivos pertenecientes en su mayor parte a casas de la aristocracia y en el Museo Arqueológico se almacenaban todo tipo de objetos: en la planta alta, cuadros de escaso interés, grabados y dibujos; en la baja, telas, cerámica, porcelana, esmaltes, orfebrería, marfiles y relojes. En esos momentos el depósito más importante era, con todo, el de la iglesia de San Francisco el Grande, convertida en un auténtico cajón de sastre en el que se daban cita más de 50.000 obras en precarias condiciones de seguridad y conservación, y en torno a la cual se sucedieron los incidentes a lo largo del año. En abril elementos del Ejército intentaron instalar allí un observatorio militar. Poco después, y también a indicación del ejército hubo que trasladar los objetos depositados en la iglesia a los sótanos por razones de seguridad, y cuando tras la desinfección de los sótanos se estaba procediendo al depósito que los hombres de la Junta creían definitivo, en la noche del 26 al 27 de mayo se produjo la detención del responsable del depósito, el arquitecto Francisco Ordeig Ostembach, de su hijo y de un grupo numeroso de los guardias que lo custodiaban, acusados de organizar un grupo de Falange y de actividades de espionaje. Los hombres de la Junta consideraron la operación como una represalia por no haber permitido la instalación del observatorio. Las detenciones, que alcanzaban a 38 personas, provocaron el colapso de las tareas en el depósito, al que se prohibió el acceso<sup>55</sup>. Y finalmente, a principios de septiembre Miaja ordenó la evacuación de personal civil y de objetos artísticos del Palacio Nacional y de San Francisco el Grande «ante la eventualidad de que una acción violenta del enemigo obligase a acumular en dichos lugares fuerzas y elementos de defensa»<sup>56</sup>.

El desalojo de San Francisco obligó a buscar nuevos edificios y a ampliar el espacio dedicado a depósito en el Arqueológico y en el Prado. En la entreplanta abovedada de este último se encontraban ya almacenados en septiembre de 1937, 3.000 cuadros. Los de San Francisco y los procedentes de nuevas recogidas hicieron subir la cifra en un año a 16.000 y obligaron a utilizar casi todas las salas de la planta baja. Por otra parte, hubo que utilizar, para depósito de los muebles procedentes del palacio del Pardo, de las piezas de escultura religiosa incautadas y de la Biblioteca y Armería del Palacio Nacional, las dos grandes salas abovedadas de la planta baja que hasta 1936 servían como salas de escultura. El mayor problema que planteó el desalojo de San Francisco fue, con todo, el de encontrar nuevos locales para los muebles, pues ni en el Museo del Prado ni en el edificio de Museos y Bibliotecas tenían cabida fácil. La situación se resolvió momentáneamente con la cesión por la Presidencia del Tribunal Supremo de la Iglesia de Santa Bárbara en ese mismo mes de septiembre de 1937. Después, cuando la iglesia de Santa Bárbara quedó prácticamente saturada, se intentó conseguir la iglesia y el convento de San Manuel y San Benito, ocupada por el PC, pero su cesión se fue demorando al acumular éste subterfugios y evasivas que llevaron a la Junta a lamentar «que un departamento ministerial haya de verse de continuo sometido a opiniones partidistas que dificultan su labor y la esterilizan muchas veces»<sup>57</sup>. Finalmente, en julio del 38 se instaló un nuevo depósito de muebles en la iglesia de San Fermín de los Navarros, cedida por Acuartelamiento y que hasta entonces había servido para albergar a un batallón de milicias.

La carencia de medios propios hizo que la Junta no llegara a tener nunca bajo su responsabilidad la protección de los monumentos, quizá la tarea más llamativa de las emprendidas en el Madrid de la Guerra Civil. En este campo, el primero en tomar la iniciativa fue el Ayuntamiento, que acordó transcurridas apenas unas semanas de guerra el desmontaje de los templos del Puente de Toledo y la protección de diversos monumentos, comenzando por las fuentes del Paseo del Prado, aunque las escaseces de la guerra, que provocaron la paralización de todo tipo de obras, llevaron a olvidar el proyecto. Después, cuando los bombardeos se convirtieron en una experiencia cotidiana, la Comandancia de Obras y Fortificaciones, tomó sobre sí la tarea de proteger los monumentos más expuestos a las bombas y además reparó y consolidó varias de las iglesias que habían sufrido daños en los incendios de julio o en los bombardeos posteriores, como las de San Torcuato, Santa Isabel, San Andrés y San Isidro el Real<sup>58</sup>. Finalmente sería el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, creado por un decreto del 1 de abril de 1937, y que desde su reestructuración el 28 de junio siguiente estaría presidido por Julián Besteiro y tendría entre sus vocales al presidente de la Junta del Tesoro Artístico, el que se hiciera cargo de estas obras, de las que las más espectaculares (hasta el punto de prestar una nueva fisonomía a algunos característicos puntos madrileños) fueron las protecciones de estatuas y fuentes. La Cibeles, las fuentes de Apolo y Neptuno, la Fuentecilla en la calle de Toledo y las estatuas de Felipe III y Felipe IV fueron recubiertas siguiendo una gran variedad de métodos impuesta en parte por la escasez de materiales, que forzó a emplear los que se tenían a mano. En unos casos se cubrieron con un armazón de madera y sacos terreros. En otros, cuando el monumento era de mayor tamaño se recubría con muros de ladrillo relle-

<sup>57</sup> Memoria realizada por Matilde López Serrano de la labor de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid en los meses de abril-julio 1938, 15 de julio de 1938.

<sup>58</sup> Madrid. Informe núm. 86: Iglesia de San Francisco. Este informe, anónimo y sin fecha, fue redactado, según se deduce de su lectura, por uno o dos arquitectos que trabajaban en la comandancia de Obras y se pasaron posteriormente a las filas nacionalistas. Pese a su título, en realidad se comentan en él muchas de las tareas de la Comandancia de Obras y de la Junta del Tesoro Artístico.

nos de arena o con un enrejado de tabique de ladrillo asimismo relleno de arena y, cuando las circunstancias lo permitieron, se ensayaron los armados de madera con tabloneros acolchonados de serrín<sup>59</sup>. Surgieron de esta forma unas estructuras de aspecto bunkeriano, cuya imagen sería ampliamente difundida por la propaganda republicana, dando lugar a efusiones líricas<sup>60</sup> y a una renovada identificación de los madrileños con sus monumentos, ahora más que nunca símbolos de la ciudad. Así, se hablaría de «la tumba provisional de la Cibele», en frase que recuerda la famosa «Madrid, tumba del fascismo», mientras que para algunos castizos la diosa empezó a ser «La bella tapada» y Neptuno «El emboscado»<sup>61</sup>. La eficacia de estas protecciones se demostró pronto al caer un obús sobre el armazón que protegía la estatua de Felipe III y otros varios en sus proximidades sin más consecuencia que la necesidad de reparar la protección. También sufrió desperfectos por la caída de otro proyectil el recubrimiento de la fuente de Apolo. Por lo demás, a mediados de 1937 ya se había atendido asimismo a la protección de algunas de las más preciosas portadas y fachadas madrileñas: la portada del Hospicio, la fachada del Palacio de Miraflores, la portada del Instituto de San Isidro y la del Palacio de Torrecilla.

Lo sorprendente es que una tarea de tal envergadura (y que abarcó además la restauración de decenas de cuadros, entre ellos los Grecos de Illescas, y la edición en 1938 de varios folletos de propaganda<sup>62</sup>) pudiera realizarse en medio de una escasez casi absoluta de medios. A lo largo de 1937 y 1938 la Junta siguió careciendo de vehículos propios para recoger las obras de arte (los que utilizó le fueron prestados por las JSU, la Dirección General de Seguridad y algunos cuerpos militares) y casi nunca dispuso de los materiales necesarios para realizar su trabajo satisfactoriamente (y de hecho, a mediados de 1938 no pudo enviar a la Junta Central una copia de los libros de inventario «por falta de papel», mientras que poco después se quejaría de que carecía de todo el material necesario para las máquinas de escribir, de sobres y, «sobre todo», de fichas<sup>63</sup>). Y aún más graves que estas carencias fueron la falta de efectivos humanos y el vaivén administrativo a que se vieron sometidos sus miembros a lo largo de toda la guerra.

En rigor, la Junta únicamente contaría con un equipo coherente: el que se formó a finales del 36 y principios del 37 (y aun éste, escribía su presidente, Fernández Balbuena, «con un número de elementos inferior al que exigían las necesidades de los trabajos»<sup>64</sup>). Sin embargo, este equipo apenas tendría estabilidad y fue reducido poco a poco en forma tan absurda que Ángel Ferrant llegó a mostrarse convencido de que «el Ministerio se manifestaba dispuesto a cercenar hasta el extremo que fuese la Junta del Tesoro Artístico de Madrid»<sup>65</sup>. La primera amenaza (conjurada gracias a las gestiones en Valencia de Tudela de la Orden, quien consiguió que no afectara a las actividades de la Junta<sup>66</sup>) se produjo ya en la primavera de 1937 al disponer una Orden Ministerial que se cerraran la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico Nacional, en donde se realizaba la ordenación y catalogación de los fondos incautados, y que el personal del Cuerpo de Archivos que trabajaba allí se trasladase a otras provincias; la segunda —y ésta mortífera, porque tendría gravísimas consecuencias—, al dictarse en el otoño otra disposición llamando a Valencia a los profesores de Universidad y al publicarse en la *Gaceta* del 9 de septiembre el decreto de evacuación de funcionarios civiles, fechado el 6 anterior, medidas que obligaron a salir de Madrid a doce

<sup>59</sup> Vid. las protecciones y métodos seguidos en *Memoria [de] Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid 1937-1938*, Madrid, Ministerio de Comunicaciones, Transportes y Obras Públicas, s.a. [1938], pp. 28-48. Asimismo, J. Lino Vaamonde: *Salvamento y Protección del Tesoro Artístico Español*, Caracas, s.i., 1973, p. 34.

<sup>60</sup> Vid., por ejemplo, AOS: «La calle. La Cibele y los monumentos con rodilleras», *Mundo Gráfico*, n.º 1.342, 21 de julio de 1937, s.p.

<sup>61</sup> «¡Maestro, música! ¡Hasta los pianos!», *Castilla Libre*, Madrid, 22 de agosto de 1937, p. 1.

<sup>62</sup> Fueron tres los publicados: El primero (*Organización y trabajos de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid*), dedicado a exponer los métodos de trabajo y las tareas de la Junta, contenía una interesantísima relación de las obras recogidas; el segundo (*Defensa del Tesoro Artístico Nacional. ¿Por qué ha salido de Madrid el Tesoro Artístico?*) encerraba una justificación de la evacuación de obras de arte a Valencia y sus argumentos serían elevados por los servicios republicanos de propaganda a la categoría de dogma; el tercero, en fin (*Nuevo descubrimiento del Greco*) estaba dedicado a la restauración de los Grecos de Illescas y de otras obras de arte. Aún quedaron en prensa un cuarto folleto redactado y maquetado por Ángel Ferrant, que se destinaba exclusivamente a ser repartido entre soldados y campesinos buscando un mayor respeto por las obras de arte, y otro sobre el convento de las Descalzas.

<sup>63</sup> *Memoria realizada por Matilde López Serrano...*, 15 de julio de 1938.

<sup>64</sup> *Borrador de la memoria de actuación de la Junta... de marzo de 1937 a enero de 1938*, p. 1.

<sup>65</sup> *Actuación de Ángel Ferrant...* Su versión de la entrevista que mantuvieron Fernández Balbuena y él con Rocas en septiembre de 1937 coincide con la exposición que hizo Fernández Balbuena en la reunión de la Junta celebrada el 15 de diciembre de 1937. Véase lo que se dice más adelante.

<sup>66</sup> Vid. actas de las reuniones del 13 de marzo y 25 de abril de 1937, *Libro de actas de la Junta Delegada*, fols. 11vº-12 y 14vº.



*Traslado del cuadro de Goya San Bernardino de Siena de San Francisco el Grande a los locales de la Junta. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.*

miembros de la Junta (entre ellos Rodríguez Cano, Lacarra, Angulo, Lafuente Ferrari, Feduchi, Vázquez de Parga, Bisquert, Gratiniano Nieto, Buero Vallejo y María Elena Gómez-Moreno) y supusieron el fin de la catalogación de archivos y bibliotecas. A partir de octubre de 1937, en el Archivo Histórico Nacional únicamente quedó un funcionario y la Junta no tendría ya otra constancia de los archivos recogidos que una simple nota en el fichero indicando la fecha de recogida y procedencia. En cuanto a las bibliotecas, de las que se llevaban ya hechas unas 50.000 fichas de catalogación, hubo que suspender la tarea. También la catalogación de obras de arte se vio fuertemente afectada. En adelante sólo se dedicarían a ella Natividad y Manuel Gómez-Moreno, pero como este mismo reconocería después, «Diego Angulo y Enrique Lafuente eran los verdaderos técnicos de pintura encargados de la catalogación» y «al cesar los mismos en su trabajo, él que es arqueólogo y en la cuestión pintura obra como “aficionado”», se limitaría a seguir los criterios de ambos ayudando en la medida en que le era posible<sup>67</sup>.

El decreto de evacuación de funcionarios tendría además el efecto de descorazonar a los hombres que quedaron en Madrid<sup>68</sup> y sirvió, por otra parte, de pretexto para que en octubre de 1937 se produjera una nueva reestructuración de la Junta, que, aunque motivada oficialmente por la necesidad de sustituir a los vocales trasladados (Lacarra, Lafuente Ferrari

<sup>67</sup> Acta de la reunión del 9 de julio de 1938, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 35.

<sup>68</sup> Vid. la carta de Ángel Ferrant a Timoteo Pérez Rubio, fechada el 8 de diciembre de 1937 y reprod. en José Álvarez Lopera: *op. cit.*, vol. II, p. 46.

<sup>69</sup> Vid. los informes de Roberto Fernández Balbuena fechados el 3 y 30 de junio de 1937, donados recientemente por su familia al Archivo de la Comisaría... en el IPCE

<sup>70</sup> En la reunión del 29 de julio se acordó «con aprobación unánime y entusiasta [...] consignar en acta la satisfacción de la Junta por ver de nuevo en ella al compañero Cano, una vez desvanecidas por completo las injustas acusaciones que sobre él habían pesado en estos últimos tiempos» (*Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 20v<sup>o</sup>).

<sup>71</sup> Carta del delegado del Ministerio de Instrucción Pública en Madrid al presidente de la JDTA, 2 de septiembre de 1937.

<sup>72</sup> Oficio del presidente de la JDTA de Madrid al director general de Bellas Artes, 5 de septiembre de 1937. Véase además el acta de la reunión de la Junta de 1 de septiembre de 1937, en la que se registra que la Junta había decidido enviar a Valencia a Ángel Ferrant para dar cuenta al Ministerio y desistió de ello tras una reunión con Miaja en la que quedó claro «que las necesidades de la autoridad militar y los argumentos alegados por ella no dejaban lugar a opciones e imponían, en cambio, la realización de la tarea, sin esperas y a marchas forzadas» (*Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 24-24v<sup>o</sup>).

<sup>73</sup> Por otro lado, los firmantes hicieron constar que, aun aceptando como cierto lo que se decía en el manifiesto, tenían reparos ante «la forma impositiva de una orden que podía haber sido expuesta como simple solicitud, y por el hecho de que el documento referido no hubiera sido sometido previamente a nuestro parecer en la parte que nos concernía» (Acta de la reunión de 9 de septiembre de 1937, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 24v<sup>o</sup>-25v<sup>o</sup>). Vid. además el oficio del presidente de la JDTA al de la JCTA, fechado el 1 de septiembre de 1937, en el que aparece la relación de firmantes y no firmantes.

<sup>74</sup> Acta de la reunión de la Junta de 15 de diciembre de 1937. *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 27v<sup>o</sup>.

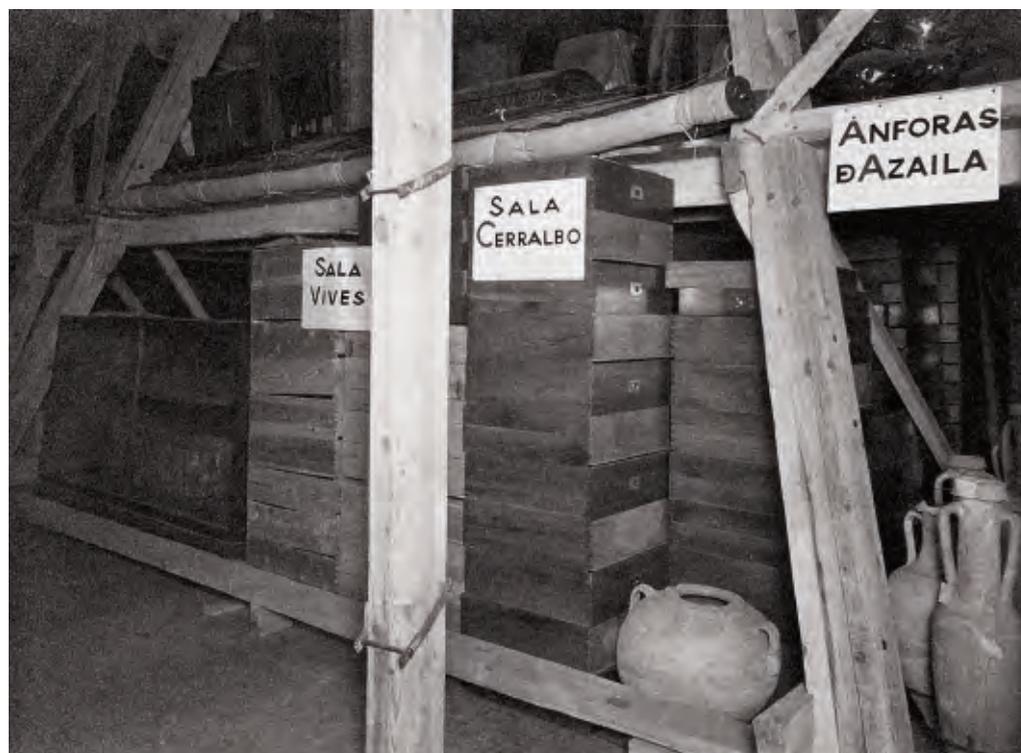
<sup>75</sup> Oficio del secretario de la JCTA, Mariano Rodríguez Orgaz, al presidente de la JDTA de Madrid, 11 de octubre de 1937.

<sup>76</sup> Acta de la reunión de la Junta de 15 de diciembre de 1937. *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 28.

<sup>77</sup> Oficio del secretario de la JCTA al presidente de la JDTA de Madrid, 11 de octubre de 1937.

y Rodríguez Cano) y reorganizar los servicios con los auxiliares técnicos que permanecían en Madrid, parece haber sido más bien consecuencia de una serie de fricciones entre la Junta y el Ministerio y del designio de éste de ejercer un control político directo sobre ella. De hecho, los meses anteriores habían estado salpicados de incidentes que habían colocado en entredicho a algunos vocales de la Junta. A finales de mayo, durante las investigaciones de las actividades del supuesto grupo fascista de San Francisco el Grande fueron detenidos, como sospechosos, Ángel y Alejandro Ferrant y la auxiliar administrativa de la Junta Francisca Serra<sup>69</sup>, y poco después, y por causas que desconocemos, también pasó por dificultades Rodríguez Cano<sup>70</sup>. Después, ya en septiembre, el desalojo de San Francisco, iniciado sin consultar al Ministerio ante la perentoriedad de las órdenes de Miaja, dio lugar a un choque frontal con aquél. Roces le hizo saber a la Junta, a través del delegado del Ministerio en Madrid, «su descontento y desaprobación por haber procedido a tomar resoluciones de tanta gravedad y trascendencia [...] sin conocimiento directo del Ministerio y sin autorización expresa y directa de éste» y le ordenó «se abstenga, terminantemente, de continuar el traslado»<sup>71</sup>. Y la Junta replicó, a través de Fernández Balbuena, que no creía haberse excedido en sus competencias y que «las atribuciones concedidas a la Dirección General de Bellas Artes han sido delegadas con toda amplitud en el que suscribe por Decretos de 1 y de 29 de enero del presente año»<sup>72</sup>. Finalmente, varios miembros de la Junta (Manuel y María Elena Gómez-Moreno, Gutiérrez Moreno, Angulo, Mergelina y Vallejo) se negaron en las mismas fechas a suscribir el manifiesto *A las Universidades, Academias y Centros de Cultura* que había sido remitido por la Junta Central con la orden de que lo firmaran todos sus componentes<sup>73</sup>. Es probable que ambas actitudes colmaran el vaso de la paciencia ministerial. Pero fuese así o no, el hecho es que el subsecretario, Wenceslao Roces, y el director general, Renau, decidieron reorganizar la Junta pese a la opinión de Fernández Balbuena, que se opuso a ello «a fin de no mermar eficacia a los trabajos emprendidos» y pidió insistentemente «que la reducción de personal de la Junta quedase suspendida»<sup>74</sup>. El 7 de octubre, la DGBA comunicó a la JCTA que, para dar cumplimiento al decreto de evacuación de funcionarios, había dispuesto «reducir a los estrictamente necesarios los servicios de la Junta Delegada del Tesoro Artístico» y pedía, en consecuencia, que se le indicasen «los servicios que en la Junta Delegada dependiente de esa Junta Central, considera indispensables»<sup>75</sup>. Y, por otra parte y siempre según Fernández Balbuena, «Como Roces deseaba que la Junta tuviera una especie de control político, ya que quienes la forman no pertenecen a partido alguno, designaron al arquitecto Manuel Sánchez Arcas, militante del PC, vicepresidente de la Junta, figurando ya en ella con el mismo matiz político Gustavo de la Fuente»<sup>76</sup>.

La nueva Junta, nombrada a propuesta de la JCTA, quedaría constituida por Roberto Fernández Balbuena como presidente, Manuel Sánchez Arcas como vicepresidente, Ángel Ferrant, Alejandro Ferrant, Thomas Malonyay y Matilde López Serrano como vocales, y Manuel Gómez-Moreno, Natividad Gómez-Moreno, Gustavo de la Fuente, Elvira Gascón, Vidal Arroyo, Manuel Álvarez Laviada, Rafael Pellicer, Cayetano Mergelina y Francisca Serra como auxiliares técnicos<sup>77</sup>. Significativamente, Manuel Sánchez Arcas no llegó a tomar posesión de su cargo, pero el Ministerio encontró pronto quien le sustituyese en la



*Protección de las colecciones del Museo Arqueológico en la Sala Egipcia. Madrid, 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

labor de control que se le había asignado. Ante las repetidas quejas de Fernández Balbuena por la falta de personal, Renau le comunicó «la llegada de dos nuevos compañeros, llegada que pudiera implicar la salida de la Junta de los hermanos Ángel y Alejandro Ferrant», y, efectivamente, a mediados de diciembre se incorporaron, sin que la Junta hubiese sido advertida antes de sus nombramientos, Ceferino Colinas como vocal y Marcos Iturburuaga como auxiliar técnico. Ambos eran tenientes del Estado Mayor Eventual y agentes del Servicio de Información Militar, y la actitud que adoptaron desde su llegada, criticando algunas actuaciones de la Junta, provocó una reunión, en la que Ángel Ferrant se quejó «de que a título de una incorporación se lleve a cabo una inspección evidentemente unilateral» y Fernández Balbuena, tras afirmar que «cree ver una situación de desconfianza y recelo», se dolió con tristeza del panorama que se había dibujado: «Tiene que producir cierta amargura», dijo, tras aludir a la posible salida de los hermanos Ferrant, «ver que fuera se visten con la labor que aquí hemos realizado, utilizando todos nuestros materiales y trabajos sin que siquiera se nos cite; y no sólo así sino que se nos priva de los elementos técnicos más eficaces: parece pues que aquella reorganización de la Junta [la de octubre] no era en realidad sino la sustitución de un equipo por otro con evidente quebranto para la función»<sup>78</sup>. No parece una casualidad que dejara de presidir la Junta inmediatamente después. En la siguiente reunión, celebrada el 31 de enero de 1938, ejercía ya como presidente Ángel Ferrant y Malonyay propuso que «conste en acta el sentimiento por la ausencia de la Junta de Roberto Fernández Balbuena, su anterior presidente, que desempeña actualmente el cargo de delegado de Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública, y propone se le nombre presidente honorario».<sup>79</sup>

<sup>78</sup> *Ibid.*, fols. 26v<sup>o</sup>-29.

<sup>79</sup> *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 30.

La nueva Junta nacida en enero de 1938 contaba ya sólo con cinco vocales y catorce auxiliares, y aunque se siguieron manteniendo todas las funciones, el descontrol y, muchas veces, la ineficacia se hicieron tangibles. En esos momentos únicamente Natividad Gómez-Moreno se seguía ocupando de la catalogación de cuadros, Feduchi (que había vuelto de Valencia) de la de muebles, y Mergelina y Elvira Gascón de la de objetos. Don Manuel Gómez-Moreno había pasado a ocuparse de la «asesoría artística en su más extensa acepción», Alejandro Ferrant, Manuel Abril y el administrativo Luis Alonso seguían asegurando —mal que bien— la marcha de las cuestiones burocráticas. Y mientras tanto, la otra mitad de los miembros de la Junta se dedicaban a la recogida de objetos: Vidal Arroyo, Álvarez Laviada, Alejandro Ferrant, Malonyay, Pellicer Galeote y los pintores Gustavo Lafuente y Joaquín Diéguez se encargaban de las incautaciones normales en Madrid y las provincias limítrofes; los tenientes Ceferino Colinas y Marcos Iturburaga, de la recuperación de las obras de arte en vanguardia. Por lo demás, el extraño viaje que los hermanos Ferrant emprendieron junto con Fernández Balbuena, súbitamente y sin explicar los motivos, a Barcelona, en febrero, dejó descabezada durante meses a la Junta<sup>80</sup>. Ésta no volvió a reunirse hasta el 19 de abril, ocasión en la que Matilde López Serrano dio «cuenta de la situación creada por la estancia en Barcelona del delegado de Bellas Artes y de Ángel y Alejandro Ferrant»<sup>81</sup> y que se resolvería, hasta que los Ferrant volvieron en julio, con el nombramiento, el 4 de mayo, de la propia López Serrano como presidente provisional. Pero para entonces el panorama había cambiado considerablemente y se había abierto una nueva etapa llena de tensiones y peligros.

Por lo demás, durante todo este período continuó el tira y afloja de la Junta con las organizaciones obreras, el Ayuntamiento, Hacienda y otros organismos de la Administración del Estado<sup>82</sup>. Una de las primeras indicaciones de las dificultades de la Junta para imponer su autoridad, ya que de poco servían las disposiciones legales, la tenemos en un memorándum de tres folios enviado por la de Madrid al director general de Bellas Artes el 13 de mayo de 1937, protestando por las «iniciativas» de otras entidades que «sólo contribuyen a deshacer la unidad de una política de cultura claramente definida en los diversos decretos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes»<sup>83</sup>. Aunque con el tiempo la situación tendería a mejorar, los cambios no fueron sustanciales y la Junta seguiría quemando energías hasta el final en una lucha tan porfiada como inútil. Unos meses después, en agosto del 37, comunicó a la Central que se había visto en la obligación de ocultar datos a Kenyon y Mann «ante la suerte que puedan haber corrido colecciones célebres porque la Junta lo ignora debido a que las entidades incautadoras no cuentan con la Junta para nada, pese a los mandatos oficiales»<sup>84</sup>, y de las 22 páginas del manuscrito del informe elaborado por Balbuena sobre la labor de la Junta en 1937<sup>85</sup>, dos terceras partes estaban destinadas a comentar sus relaciones con otros organismos y las trabas que encontraba. De hecho, en este aspecto, los únicos éxitos de importancia —y éstos, aislados— los logró la Junta en su lucha por vencer la resistencia de las organizaciones políticas y sindicales a entregar las colecciones de que se habían incautado. En marzo de 1937 se quejaba a la DGBA de que el Comité Provincial del PC, la Federación Local de Sindicatos Únicos (CNT), la Agrupación Socialista Madrileña, y algunos Círculos Socialistas «no se mostraban propicios» a cederle sus depósitos de obras de

<sup>80</sup> Sobre las circunstancias de este viaje y las causas de la larga estancia en Barcelona de Ángel y Alejandro Ferrant, que les valió acusaciones de cobardía y desafección al régimen, *vid.* las explicaciones que dio el primero, tras volver a Madrid, en la reunión de la Junta del 14 de julio de 1938 (*Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 35-37vº).

<sup>81</sup> *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 31.

<sup>82</sup> Para una información más detallada sobre este punto, *vid.* José Álvarez Lopera: *op. cit.*, vol. I, pp. 83-97.

<sup>83</sup> *Reprod.* en José Álvarez Lopera: *op. cit.*, vol. I, p. 84.

<sup>84</sup> Oficio al presidente de la JCTA, 23 de agosto de 1937.

<sup>85</sup> *Borrador de la Memoria de actuación... de marzo de 1937 a enero de 1937.*



*Preparativos del traslado de la Biblioteca del Palacio Real al Museo del Prado, 1938. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, Madrid.*



*Cajas de embalaje con los libros de la Biblioteca del Palacio Real para su traslado al Museo del Prado, 1938. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, Madrid.*



*Vista de la calle Alcalá (Madrid) con la protección de la portada y el apeo de la fachada del Palacio del marqués de Torrecilla. Archivo Moreno, IPCE, Madrid.*

arte<sup>86</sup>. En enero de 1938 anunciaba ya «una indudable reacción en las actitudes a que aludíamos en marzo»<sup>87</sup>, basándose en que la Agrupación Socialista Madrileña le había entregado el 26 y 28 de julio y el 2 y 3 de noviembre 615 cuadros y 140 objetos, mientras que la CNT había entregado, entre el 28 de septiembre y el 8 de octubre 2.365 cuadros, 210 muebles y 650 objetos. Sin embargo, esto era sólo una parte —quizá la más localizable— de lo que tenían en su poder y que conservaron, valiéndose de la ocultación o de muy diversos argumentos, hasta el final de la guerra, como prueban las actas de recogida de objetos en locales que habían sido ocupados por organizaciones obreras por el Servicio franquista de Recuperación de obras de arte en abril y mayo de 1939.

### El segundo Gobierno Negrín. El Tesoro Artístico bajo la jurisdicción de Hacienda

La crisis ministerial que desembocó en la formación del segundo gobierno Negrín a comienzos de abril de 1938 puede interpretarse como consecuencia de los reveses militares sufridos por la República en los meses anteriores y como un episodio más en la lucha del PC por el control político de la zona republicana. Se saldó con la salida del gobierno de Indalecio Prieto,

Julián Zugazagoitia y Jesús Hernández (que había hecho de detonador con sus artículos en la prensa atacando, bajo seudónimo, a Prieto, ministro de Defensa), la entrada de dos representantes de los sindicatos (González Peña, por la UGT, y Segundo Blanco, por la CNT) y el abandono de Hacienda por parte de Negrín, quien acumuló Defensa y la Presidencia del Consejo y nombró para Hacienda al que había sido su subsecretario, Méndez Aspe. El Ministerio de Instrucción Pública le correspondió al anarquista Segundo Blanco González, un antiguo albañil que se había distinguido en las filas confederales desde 1918, pero de cuya capacidad para el cargo cabe dudar (por lo demás, y como hace notar Hugh Thomas, su presencia en el gobierno pasaría «casi inadvertida»<sup>88</sup>). Nombró subsecretario a Juan Puig Elías, en esos momentos secretario general de la Federación Nacional de Sindicatos de la Enseñanza y consejero del Ayuntamiento de Barcelona, y director general de Bellas Artes a Francisco de A. Galí, quien sólo aceptó el cargo en segunda instancia, tras negarse inicialmente, y, al parecer, después de que lo rechazara asimismo el también artista y militante de la CNT Gustavo Cochet<sup>89</sup>.

La crisis de abril tuvo, por lo demás, importantes consecuencias para la política cultural republicana. Una de ellas fue, obviamente, la desaparición del monopolio comunista en Instrucción Pública, con la incorporación de anarquistas y socialistas de Largo y la vuelta de algunos institucionistas. Pero la de mayor calado fue que por un Decreto «reservado» de la Presidencia del Consejo de Ministros, fechado el 9 de abril de 1938, las Juntas y todo lo relacionado con el Patrimonio Histórico-Artístico del país pasaron a depender del Ministerio de Hacienda. El texto de este decreto se mantuvo desconocido y consta que los miem-

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Hugh Thomas: *La Guerra Civil española*, Barcelona, Grijalbo, 1979, p. 875.

<sup>89</sup> Información de Ángel Ferrant en la reunión celebrada por la Junta el 14 de julio de 1938, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 36.

bro de la Junta de Madrid no lo conocían seis meses más tarde. Incluso la medida en sí quedó en la penumbra, dado el desprestigio que podía acarrear a la República y la dificultad de justificación cara al exterior. Hoy el texto aún no ha sido localizado, si es que se conserva. Pero una OM, sin fecha y también reservada, por la que se reestructuró la JCTA atendiendo a dicho decreto, permite saber que oficialmente el pase del Tesoro Artístico a Hacienda se justificaba «con el fin primordial de asegurar la unidad de acción que requieren los actuales momentos en la gestión de las propiedades del Estado». El párrafo es cualquier cosa menos tranquilizador. Y efectivamente, nadie pareció quedarse tranquilo. Ángel Ferrant, a quien se le comunicó la medida en Barcelona días antes de adoptarla, llegó incluso a anunciar su intención de dimitir de la presidencia de la Junta de Madrid<sup>90</sup>. También Besteiro «estaba muy alarmado», según cuenta Azaña<sup>91</sup>. Y en cuanto a éste, baste decir que pensaba del nuevo ministro de Hacienda que «como el sujeto es morfinómano debía de vivir en una euforia provocada», llegando a decirle a su cara «que siendo el ministro hombre de estadísticas y expedientes, preocupado de “alumbrar nuevas fuentes de riqueza”, carecía tal vez de la sensibilidad necesaria para percibir la importancia del caso»<sup>92</sup>. Pero tampoco Azaña desveló las motivaciones ni el alcance real de la decisión. «Le explico [a Besteiro] lo que hay sobre eso», se limitó a escribir<sup>93</sup>. Todo parece indicar que Negrín aprovechó la remodelación del gabinete y el cambio del ministro de IP para adoptar una medida que con Hernández en el Ministerio muy probablemente no hubiera podido tomar.

La primera consecuencia del decreto del 9 de abril fue la reorganización de la JCTA, que pasó a estar presidida por el ministro de Hacienda y compuesta por un vicepresidente (continuó Pérez Rubio), un tesorero, un secretario general y cuatro vocales (entre ellos el director general de Bellas Artes). Al margen de esto, no parece que el pase de las Juntas del Tesoro Artístico al Ministerio de Hacienda en la primavera del 38 provocara cambios en la organización de sus trabajos. Sin embargo, como era de esperar, la medida sólo vino a añadir una nueva rémora a las tareas de conservación del Patrimonio. Nadie se fiaba de las intenciones de Hacienda, y especialmente los hombres de las Juntas. A partir de este momento se asistiría a una lucha sorda entre el MIP y la Junta de Madrid por un lado, y Hacienda y la JCTA por otro. Los incidentes llenarían toda la primavera y el verano. La historia, larga, es sabrosa e instructiva.

Comienza con la orden de la JCTA, el 12 de abril, de que fueran preparados para su envío a Barcelona otros nuevos 20 cuadros del Prado, la «Verónica» de El Greco, de María Luisa Loscertales, una tabla de Alejo Fernández y la rodela de Carlos V del Museo de la Marina, «el Tesoro de la Facultad de Filosofía y Letras», «El Arca Santa de Oviedo y la otra arqueta más pequeña en el Museo del Prado» y «los marfiles más importantes del Museo Arqueológico»<sup>94</sup>. Del traslado habrían de hacerse cargo Colinas e Iturburuaga, que desplazaron a partir de entonces a Malonyay como jefe de expediciones. Sin embargo, la Junta decidió esperar nuevas instrucciones, apoyándose en la autoridad del nuevo delegado provincial de Bellas Artes, Francisco Rojas (que les pidió se abstuviesen de cumplir la orden hasta consultar con la DGBA), en la carencia de medios, en el corte de comunicaciones con Barcelona y en la confusión sobre atribuciones entre Hacienda e Instrucción Pública provocada por el Decreto de 9 de abril.

<sup>90</sup> *Actuación de Ángel Ferrant...*, p. 5. También se refirió a su intento de dimisión en la reunión celebrada por la Junta de Madrid el 14 de julio de 1938. Según dijo entonces a sus compañeros, le hizo desistir Timoteo Pérez Rubio, quien «de manera amistosa y en el terreno particular le hizo comprender que en el estado actual de cosas, dadas por una parte las necesidades forzosas de la lucha y por otra la exacerbación recelosa y apasionada de los ánimos, todo ello encendido de partidismos, podía una actitud semejante ser considerada como acto de censura, o disidencia —y hasta quizás rebeldía— puesto que implicaba desavenencia con un criterio del Gobierno» (*Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 36<sup>v</sup>-37).

<sup>91</sup> Manuel Azaña: «Memorias», *Obras Completas*, Ed. de Juan Marichal, México DF, Ed. Oasis, vol. IV, p. 895.

<sup>92</sup> «Carta a Ángel Ossorio», *Obras Completas*, vol. III, pp. 548-549.

<sup>93</sup> *Memorias...*, p. 895.

<sup>94</sup> Oficio del presidente de la JCTA al de la JDTA de Madrid, 13 de abril de 1937.

<sup>95</sup> *Informe que presenta al Excmo. Sr. General Jefe del Ejército del Centro, D. Manuel Cardenal Dominicis, el presidente de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, Matilde López Serrano, 18 de mayo de 1938.* Conviene anotar, de todos modos, que la Junta no llegó a conocer el texto de la denuncia de los dos tenientes. Según se registró en el acta de la reunión del 18 de mayo de 1938, Matilde López Serrano, entonces presidente provisional por ausencia de Ángel Ferrant, convocó a Junta «para dar cuenta de una manera oficial a todos los compañeros de haber sido llamada por el General Jefe del Ejército del Centro, D. Manuel Cardenal, en unión del delegado del Ministerio de Instrucción Pública, D. Francisco Rojas, a fin de participarles que el SIM. le había trasladado un informe presentado a esta organización por los agentes Ceferino Colinas y Marcos Iturburuaga, miembros a la vez de esta Junta, informe acerca del cual, ya que por su índole reservada no podía ser dado a conocer literalmente, quería informarles de palabra, pues podían derivarse consecuencias poco tranquilizadoras para los componentes de la Junta y se imponía justificación por parte de ésta, toda vez que en el informe aludido se encarecía la necesidad de que un poder superior al civil dictase normas a las Juntas del Tesoro y a la Junta Delegada de Madrid, pues los miembros de ellas, salvo excepciones, tibios y poco adictos al régimen, parecía que estaban eludiendo o dificultando la salida de obras de arte» (*Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 32v<sup>o</sup>-33).

<sup>96</sup> *Informe que presenta al Excmo. Sr. General Jefe del Ejército del Centro...* (cit. en la nota anterior). Su argumentación se reproduce, resumida, en José Álvarez Lopera: *op. cit.*, vol. II, pp. 17-18.

<sup>97</sup> *Nota aclarativa de los servicios que el Ministerio ha requerido de la Junta en las comunicaciones que en el texto se consignan,* 23 de julio de 1938.

<sup>98</sup> Oficio del presidente de la JDTA de Madrid al delegado de la DGBA 6 de julio de 1938.

<sup>99</sup> Oficio del presidente de la JCTA al de la JDTA de Madrid, 5 de septiembre de 1938.

<sup>100</sup> Oficio del presidente de la JCTA al de la JDTA de Madrid, 7 de septiembre de 1938.

La actitud de la Junta acabaría por despertar las sospechas de Colinas e Iturburuaga, que denunciaron a sus miembros ante el general jefe del Ejército del Centro «en términos [escribía Matilde López Serrano] que dejan flotando una serie de imputaciones [...] que pudieran reducirse [...] a los tres cargos siguientes: “1.º No haber atendido una orden de la Junta Central del Tesoro Artístico [...] en la que se encarecía el envío a ella de cuadros y objetos que en la misma se detallaban; 2.º, no haber atendido la indicación hecha en Junta por el compañero Colinas según la cual debían ser embaladas las principales obras de los depósitos que la Junta posee actualmente en el Museo del Prado; 3.º, no haber hecho lo uno y lo otro por pasividad intencionada, delatora de poca adhesión al régimen y a la causa”»<sup>95</sup>. Y aunque la Junta rebatió en un detallado informe redactado por Matilde López Serrano las acusaciones de los dos tenientes<sup>96</sup>, quedó, inevitablemente, en entredicho. El 21 de junio fue el propio ministro de Hacienda quien envió al presidente de la Junta un oficio en el que, tras decirle que «es de lamentar en extremo que se haya hecho caso omiso del oficio de fecha 12 de abril último», reiteraba la petición hecha entonces, enviaba una nueva orden para que se acondicionasen para su traslado otros 95 cuadros del Prado y pedía que se le informase sobre la situación de los fondos de El Escorial y se le remitiera «una relación de las piezas más valiosas, por orden de valor, de los fondos susceptibles de traslado en los Museos Arqueológico, de Artillería y de Marina, Academia de la Historia, Depósitos de esa Junta y de cuantos centros sepa ese organismo que poseen riqueza artística [...] Bien entendido que esta relación será de piezas muy valiosas».

Con las nuevas órdenes, la Junta volvió a encontrarse entre la espada y la pared. En primer lugar, porque carecía de medios para acondicionar los cuadros. Pero además, porque las obras de El Escorial que no habían sido evacuadas estaban ya protegidas (y no convenía trasladarlas) y porque no llegaban las ayudas materiales prometidas por Hacienda ni las autorizaciones para intervenir en lo que dependía del Patrimonio de Bienes de la República (como era el caso de El Escorial o del Palacio Nacional, cuya Armería se ordenó trasladar el 13 de septiembre). Respondió volviendo a rechazar cualquier acusación y reclamando el envío de medios y de las autorizaciones necesarias para intervenir (como pedía el ministro) en los fondos del Patrimonio de la República y de otros organismos oficiales<sup>97</sup>. Por lo demás, continuando impertérrita con su táctica, comunicó inmediatamente las nuevas órdenes al delegado de Bellas Artes<sup>98</sup> y se aprestó a hacer acopio de materiales de embalaje en Cuenca y en Valencia, mientras realizaba la selección de los fondos depositados en el Prado. Pero a lo largo del verano ni Hacienda mandó lo prometido ni la Junta consiguió reunir los materiales que necesitaba para el envío, con lo que la exasperación de los organismos centrales fue «in crescendo». El 5 de septiembre Pérez Rubio envió una relación más de obras para que «a la mayor brevedad» se procediera a su acondicionamiento y embalaje para ser evacuadas «en el momento que para ello se den las órdenes oportunas». A los 23 cuadros pedidos el 12 de abril y los 95 nuevos del 21 de junio se añadían ahora otros 31 divididos en tres grupos: cuadros recogidos por la JDTA de Madrid, cuadros procedentes de El Escorial que estaban en el Museo del Prado y cuadros que continuaban en el Monasterio de El Escorial<sup>99</sup>. Dos días después otra nueva orden dispuso que tan pronto como estuviesen embaladas obras suficientes para constituir una expedición de uno o dos caminos se enviaran con Colinas e Iturburuaga «a los depósitos convenidos»<sup>100</sup>.

Para esas fechas, el ambiente se había ido enrareciendo progresivamente y la comunicación se hizo casi imposible. Nadie se fiaba —ni comprendía— a nadie. Incluso parece que se enturbiaron las relaciones de Madrid con Timoteo Pérez Rubio, cogido en la trampa de la responsabilidad y obligado a aguantar el tipo como —todavía— responsable ante sus amigos de las decisiones de la JCTA. El ambiente queda perfectamente retratado en estos párrafos de una carta de Pérez Rubio a Ángel Ferrant, no fechada pero escrita con seguridad en agosto de 1938:

«Por lo que respecta a los asuntos de orden personal, o mejor dicho, de conductas personales, os ruego que no se anteponga nada al interés final de nuestra labor en sus dos aspectos fundamentales: Uno el técnico y moral y de responsabilidad ante la Historia y otro el político y circunstancial, pero también de suma importancia. El combinar bien estos dos aspectos, ya sé yo que es una labor de gran dificultad. [...] No querría referirme a ningún compañero al pedirte que disculpes lo más que puedas las molestias que puedan producir sus temperamentos a los demás».

### La reorganización de la Junta en septiembre de 1938. Últimos trabajos de protección y evacuación

Quizá haya que ver en esta serie de incidentes y en la necesidad de Hacienda de hacerse obedecer con prontitud, las causas de la que sería última reorganización de las Juntas Delegadas del Tesoro Artístico, decidida en la sesión del 1 de septiembre de la JCTA<sup>101</sup>. Por ella pasaron a estar presididas por el gobernador civil de cada provincia y entre los vocales —cuyo número se reducía— figuraría el delegado de Hacienda (en Madrid se añadiría además el delegado del Patrimonio de la República). Ahora el presidente de la Junta sería el gobernador civil de Madrid, José Gómez Ossorio, y el vicepresidente el delegado de Hacienda, José Sánchez García. Gómez Egido (consejero delegado del Patrimonio de Bienes de la República) pasaba a ser vocal como representante del mismo y como vocales técnicos quedaron don Manuel Gómez-Moreno, Pedro Blanco Suárez (director del Museo Pedagógico) y Ramón Stolz Viciano (profesor y secretario de la Escuela de Pintura).

Reveladoramente, parece que la remodelación cogió a la Junta anterior completamente desprevenida (en la reunión del 7 de septiembre, cuando su sustitución estaba ya decidida, se dio cuenta de que el delegado del Ministerio de Instrucción Pública había nombrado vicepresidente a Matilde López Serrano y se acordó designar secretario a Alejandro Ferrant<sup>102</sup>) y, aunque no pertenecían a la nueva Junta, Colinas e Iturburuaga actuaron desde el primer momento como si lo fueran e intentaron dirigir su labor valiéndose del nombramiento que les confirió la Junta Central «para los servicios especiales que las circunstancias requieren en relación con la evacuación y medidas de traslado de los fondos de las diferentes Juntas Delegadas»<sup>103</sup>. Ambos asistieron a la sesión de constitución de la nueva Junta, el 17 de septiembre, «como Vocales adjuntos de la Junta Central de Barcelona», y en ella Colinas intentó primero nombrar él al vicepresidente (sin conseguirlo) y después dio cuenta, junto con su compañero, «de las funciones principales que ha de desempeñar esta Junta en lo que se refiere a la entrega de obras de arte [...] que van especificadas en relación escrita bajo membrete de la Junta Central» y «de unas instrucciones de detalle sobre

<sup>101</sup> Oficio del presidente de la JCTA al de la JDTA de Madrid, 1 de septiembre de 1938.

<sup>102</sup> *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 37v<sup>o</sup>-38.

<sup>103</sup> Oficio del secretario de la JCTA al presidente de la JDTA de Madrid, 6 de septiembre de 1938.

lo anterior, que dicen haber recibido verbalmente de la Junta Central de Barcelona»<sup>104</sup> (instrucciones que tampoco les fueron aceptadas por la Junta, que desconfiaba de ellos y acordó «solicitar del Ministerio la correspondiente corroboración de las mismas» proclamando «el derecho que asiste a la Junta de acudir al Gobierno de Barcelona en demanda de aclaraciones tantas veces como le parezca oportuno a la Junta, dado que la materia que se maneja es de excesiva importancia para que pueda procederse a la ligera y sin tramitación rigurosa»<sup>105</sup>).

Por lo demás, encargados los vocales «gubernativos» de asegurar la conexión con los poderes centrales y agilizar el cumplimiento de las órdenes, Gómez-Moreno, el único vocal que había trabajado anteriormente en la Junta y conocía su funcionamiento, pasó a llevar la voz cantante en la organización de las actividades de tipo técnico. Siguiendo su parecer, la Junta acordó que todos los integrantes de la anterior siguieran en ella como auxiliares técnicos y que algunos de ellos asumieran «funciones directivas» (y así, Ángel Ferrant y Matilde López Serrano quedaron encargados de las labores de «régimen interno» y Alejandro Ferrant del «régimen de la calle»)<sup>106</sup>. Y en una reunión posterior se determinó que «Únicamente corresponde al miembro de la Junta Don Manuel Gómez-Moreno señalar los itinerarios y marcar las actuaciones que hubieran de verificarse fuera de Madrid. Por lo tanto, todo auxiliar técnico queda obligado a recibir de él sus instrucciones y consultarle siempre cuantas tareas sobre el particular pudieran proyectar y constituir motivo de viaje»<sup>107</sup>.

A partir de entonces las actividades de los componentes de la Junta de Madrid quedaron severamente reglamentadas y el control que se ejercía sobre ellos se hizo cada vez más estrecho. A partir de noviembre la Junta tuvo la obligación, impuesta por la Central, de «remitir nota detallada de los trabajos realizados, especificando de modo concreto los llevados a cabo por cada uno de los auxiliares en el mes anterior»<sup>108</sup>. Y en diciembre se les pidió incluso el envío de un cuestionario en el que cada uno debía hacer constar el partido político o sindicato a que pertenecía (y desde cuándo), la persona o entidad que avala su actuación, los empleos del Estado o de entidades particulares que desempeñaba en esos momentos y los partidos u organizaciones a que había pertenecido anteriormente<sup>109</sup>.

Fue por esas fechas, en diciembre de 1938, cuando pudieron cumplimentarse, por fin, las órdenes de evacuación de obras dictadas por Hacienda en la primavera y comienzos del verano. El 10 de septiembre, coincidiendo con la remodelación de la Junta, la DGBA envió un oficio autorizándola a entregar a Hacienda los 120 cuadros que ésta había pedido el 21 de junio. Con ello desaparecía el mayor obstáculo aducido hasta entonces por aquélla. Sin embargo, y como prueba de que los retrasos se habían debido más a la improvisación y falta de un planeamiento eficaz que a la actitud de la Junta de Madrid, los nuevos gestores siguieron tropezando con los mismos obstáculos y tardarían casi tres meses en enviar la primera expedición. Como en el pasado, Gómez Egido, pese a su nueva condición de vocal de la Junta, se seguía negando a autorizar la evacuación de fondos del Patrimonio de la República «hasta tanto quede aclarado a esta Delegación, si por el pase al Ministerio de Hacienda de la Junta del Tesoro y por la constitución actual de la Junta Delegada de Madrid, las peticiones que se hagan en relación con los bienes del Patrimonio, pueden tener validez o no»<sup>110</sup>. Y las dificultades para hacerse con material de embalaje eran las mismas de antes<sup>111</sup>.

<sup>104</sup> Acta de la reunión del 17 de septiembre de 1938, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 39-40.

<sup>105</sup> Acta de la reunión del 19 de septiembre de 1938, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 41vº-42. A notar que entre las misiones que se le habían encomendado oralmente a Colinas figuraba, según él mismo, «embalar para su traslado las obras de orfebrería que sean de primer orden artístico, sean o no de carácter religioso» y «las obras de este género ejecutadas en plata o metales preciosos y piezas de valor, sea cual fuere su mérito artístico» (*Instrucciones de la Junta Central del Tesoro Artístico puestas en conocimiento de la Presidencia de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid para su ejecución por el vocal adjunto de la Central D. Ceferino Colinas Quiroz el 19 de septiembre de 1938*).

<sup>106</sup> *Ibid.*, fols. 40vº-43.

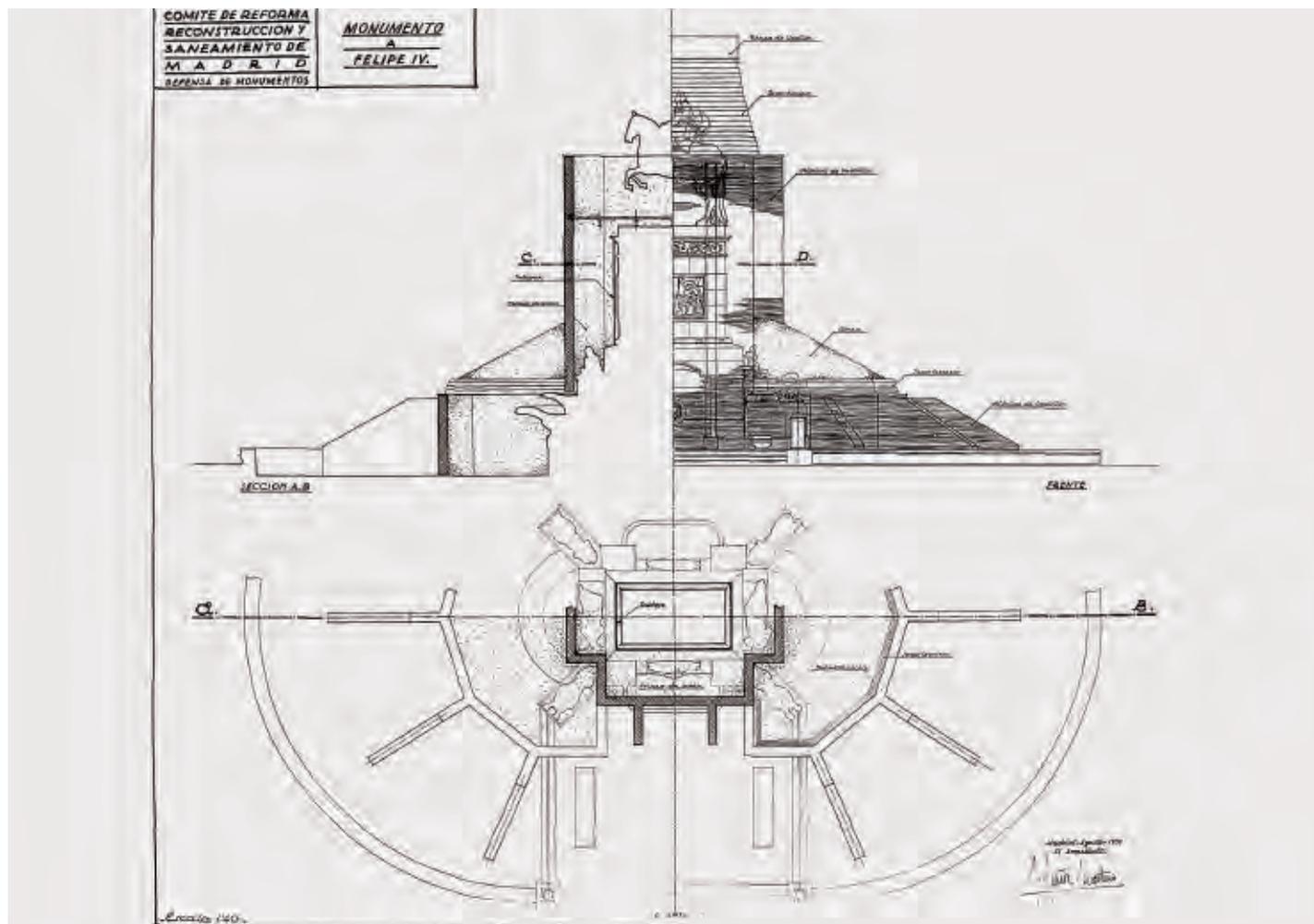
<sup>107</sup> *Instrucciones para actuar fuera de Madrid*, 30 de septiembre de 1938. Recogidas asimismo en el acta de la reunión del 2 de octubre de 1938 (*Libro de actas de la Junta Delegada...*, fol. 45). En la misma reunión se encargó a Alejandro Ferrant la formación y coordinación de los equipos técnicos para los viajes fuera de Madrid y a Matilde López Serrano la determinación y distribución de los vehículos de transporte.

<sup>108</sup> Oficio del secretario general de la JCTA al presidente de la JDTA de Madrid, 21 de noviembre de 1938.

<sup>109</sup> Oficio del presidente de la JCTA al presidente de la JDTA de Madrid, 2 de diciembre de 1938.

<sup>110</sup> Oficio al gobernador civil de Madrid, 1 de octubre de 1938.

<sup>111</sup> *Vid.* las actas de las reuniones de la Junta de 26 de septiembre, 16 de octubre, 23 de octubre, 13 de noviembre y 4 de diciembre de 1938. Asimismo el oficio del gobernador civil y presidente de la JDTA de Madrid al de la JCTA fechado el 18 de octubre de 1938.



*Proyecto de protección del monumento a Felipe IV. Plaza de Oriente.  
Autor: Manuel Muñoz Monasterio.  
Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid.  
Archivo Moreno, IPCE, Madrid.*

Hubo que buscarlo en Jaén, Cuenca y Valencia. Por fin, y tras un mes de gestiones, el gobernador civil de Madrid pudo comunicar, el 18 de octubre, «que ya han comenzado los trabajos necesarios para el embalaje de las obras pedidas»<sup>112</sup>. Sin embargo, hasta el 8 de diciembre no saldría hacia Cartagena la primera expedición, con 33 cuadros, bajo la custodia de Colinas, acompañado por Vidal Arroyo y Álvarez Laviada como auxiliares técnicos. Llegaría a la base naval de Cartagena en la mañana del 9, después de que Colinas prohibiera a sus dos acompañantes pasar de Murcia «por ser [...] reservado el lugar de los depósitos a donde los cuadros habían de entregarse»<sup>113</sup>. Un mes más tarde, el 3 de enero de 1939, Colinas e Iturburuaga llevaron, también a Cartagena, otra expedición con 31 cuadros más de la relación de los pedidos en junio de 1938. Sería la última expedición de cuadros que saliera de Madrid.

El 13 de febrero de 1939, con la guerra ya perdida, el gobernador civil aún ordenaba al director accidental del Prado que «proceda a la búsqueda y preparación» de las obras pedidas por Pérez Rubio el 5 de septiembre<sup>114</sup>. Y el 27 de febrero anunció a sus vocales que «es orden del Excmo. Sr. presidente de la Junta Central no solamente que se imprima rapidez a la evacuación de aquellos objetos ya señalados sino que se proceda también a enviar todo

<sup>112</sup> Oficio del gobernador civil y presidente de la JDTA de Madrid al de la JCTA, 18 de octubre de 1938.

<sup>113</sup> Informe procedente de la Sección del SIPM destacada del Primer Cuerpo de Ejército Nacionalista al ministro de Educación Nacional. Burgos, 26 de diciembre de 1938. Estos informes son, hasta donde hemos podido contrastarlos con otras fuentes, absolutamente fiables.

<sup>114</sup> Oficio del presidente de la JDTA de Madrid al director accidental del Museo del Prado, 13 de febrero de 1939.

cuanto se pueda seleccionándolo entre lo de más valor artístico»<sup>115</sup>. Pero para esas fechas, la desconfianza de la Junta ante las cada vez más insistentes y desorbitadas peticiones de la Junta Central y del Gobierno<sup>116</sup> por una parte, y, por otra, el deseo de los miembros que no pertenecían a la administración de salvar su propia responsabilidad personal, habían propiciado la rebelión. El 11 de diciembre Gómez-Moreno hizo ya constar en acta su crítica a las condiciones de inseguridad en las que se había desarrollado la expedición del 8 de ese mes, hacia destino desconocido, en una camioneta en la que la carga sufría un «cabeceo amenazador», sin acompañamiento de motoristas, sin extintores y en un día de «humedad y lluvia [...] que pudiera causar graves daños a las obras trasladadas»<sup>117</sup>. Después, secundado por Stolz Viciano y Blanco Suárez, volvió a presentar otro voto particular en el mismo sentido en la del 15 de enero de 1939<sup>118</sup>, y en la del 26 de febrero los tres hicieron constar que lamentaban «que el gobernador de Madrid y presidente de la Junta haya insistido en recomendar a la Junta celeridad en los trabajos preparatorios de la expedición que ha de llevarse fuera de Madrid nuevos objetos de arte. Creen estos señores vocales [añadían] que hoy más que nunca podría haberse retardado y aún impedido esta evacuación de tesoros, pues las circunstancias todas de la situación militar y política han cambiado de tal modo que acaso pudiera prevalecer en las mismas esferas gubernamentales el criterio de los vocales dichos favorable a la no evacuación, aunque meses antes hubieran aconsejado y ordenado lo contrario»<sup>119</sup>. Finalmente, en la reunión del 5 de marzo, los tres decidieron dar un golpe de mano y, según recogen las actas de la Junta, «El Sr. Gómez Moreno y los señores Stolz y Blanco Suárez determinan que, hasta nueva orden, se paralicen todos los trabajos para expediciones sucesivas»<sup>120</sup>. No consta que el delegado de Hacienda o el del Patrimonio de Bienes de la República, ambos también presentes en la reunión, se opusieran a la medida. Para entonces, por lo demás, también el propio Ministerio de Instrucción Pública había prohibido el cumplimiento de las órdenes de Hacienda. El 3 de marzo de 1939, Matilde López Serrano, por entonces delegada del MIP, escribía al presidente de la JDTA de Madrid:

«Tengo el honor de trasladar a V.E. el oficio que con fecha 25 del mes anterior se ha cursado a la Biblioteca Nacional, a las Academias dependientes de Bellas Artes y a todos los Museos de esta capital y al Archivo Histórico Nacional y es el siguiente:

“Es deseo expreso del Excmo. Sr. ministro de este Departamento que no se haga sin su previo conocimiento y visto bueno, entrega alguna de objetos artísticos, históricos y bibliográficos de los centros que dependen de esta Dirección General”».

Señalemos para terminar que la efímera Junta de Casado tomó repetidas providencias respecto a la suerte del Tesoro Artístico que quedaba en la ya menguada zona Centro-Sur. La primera fue un Decreto del 16 de marzo por el que la Junta del Tesoro Artístico volvía a depender exclusivamente de la Consejería de Instrucción Pública y Sanidad, de la que se había hecho cargo el republicano José del Río. La labor de éste y la de los flamantes subsecretario (Vicente Sanz Novierques) y director general de Bellas Artes (Eduardo Ruiz Alcalá) se dirigió a asegurar la protección y la inmovilidad del tesoro artístico. El 19 de marzo publi-

<sup>115</sup> Oficio del gobernador civil y presidente de la JDTA de Madrid a los vocales de ésta, 24 de febrero de 1939.

<sup>116</sup> El 15 de noviembre el ministro de Hacienda llegó a pedir «con el fin de incrementar en lo posible el monetario que con carácter nacional se viene confeccionando [...] [que] se pongan a su disposición las monedas de oro, platino, plata y cobre que obran en poder la Junta Central y sus delegadas, cualquiera que sea su procedencia», y días después se le pidió a Gómez Egido que llevara personalmente en avión, a Barcelona, una serie de objetos preciosos del Patrimonio de Bienes de la República. Por su parte, la Junta Central pidió el 20 de diciembre el inventario completo de los fondos que custodiaba la de Madrid, y, si era imposible, «el número de objetos de cada clase que la Junta tiene recogidos fichados». Días más tarde, el 26, se ordenó preparar para el traslado «los marfiles más importantes del Museo Arqueológico» y «remitir relación de las obras de primer orden del fondo del Museo». Finalmente, el 3 de enero, el director general de Bellas Artes, telegrafió a Madrid, cumpliendo órdenes de Hacienda, que se ordenase «a todas las dependencias donde existan objetos valor artístico e histórico, los pongan a disposición Junta Central Tesoro Artístico, procurando que este servicio se facilite por todos los medios». *Vid.*, para más información sobre esta fase final de la evacuación, José Álvarez Lopera: *op. cit.*, vol. II, pp. 16-21.

<sup>117</sup> Acta de la reunión del 11 de diciembre de 1938, *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 52vº-54vº.

<sup>118</sup> *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 56-57vº. A notar que en estas reuniones Gómez-Moreno pedía siempre sesión secreta para forzar la ausencia de Colinas e Iturburuaga, que acostumbraban a presentarse en ellas.

<sup>119</sup> *Libro de actas de la Junta Delegada...*, fols. 59vº-60.

<sup>120</sup> *Ibid.*, fol. 60vº.



*Salida de la Delegación de Parlamentarios suecos, de su visita a la Junta el día 6 de febrero de 1938. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

caron tres órdenes en la *Gaceta*. La primera disponía la disolución de la JCTA, pasando a depender de la DGBA todas sus atribuciones y servicios. La segunda prohibía «terminantemente la entrega de toda clase de objetos de valor artístico, histórico o bibliográfico que custodian o salvaguarden las Juntas, sin que previamente hayan sido autorizadas por este Departamento»; la tercera disponía que todas las Juntas enviasen una relación nominal de las personas que las componían.

La preocupación se mantuvo hasta el final. El 24 de marzo Ruiz Alcalá volvió a reiterar a la Junta de Madrid la prohibición de entregar a nadie las obras que custodiaba y pedía un inventario de ellas<sup>121</sup>. Y el 25, la prensa madrileña informó de que «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»<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> Oficio del director general de Bellas Artes al presidente de la JDTA de Madrid, 24 de marzo de 1939.

<sup>122</sup> «Notas políticas. Velando por el tesoro artístico», *El Socialista*, 25 de marzo de 1939.



EXPOSITION DES CHEFS D'ŒUVRE  
DU MUSÉE DU PRADO

SOUS LE HAUT PATRONAGE DU GOUVERNEMENT ESPAGNOL, DU CONSEIL FÉDÉRAL SUISSE  
ET DES AUTORITÉS CANTONALES ET MUNICIPALES DE GENÈVE

MUSÉE D'ART  
ET D'HISTOIRE

GENÈVE

DU 1<sup>ER</sup> JUIN A  
FIN AOÛT 1939

HF110CHROMIE ROTO-SADAG S.A. GENÈVE

*Cartel Exposición Obras Maestras del Museo del Prado, Ginebra, Museo de Arte e Historia, junio-agosto de 1939. Museo Nacional del Prado, Madrid. [cat. n.º 214]*

## EL TESORO ARTÍSTICO Y EL FIN DE LA GUERRA. DE CATALUÑA A GINEBRA

ARTURO COLORADO CASTELLARY

### Los últimos depósitos del tesoro artístico y la caída de Cataluña

La política de evacuación de la parte más importante del tesoro artístico llevada a cabo por el Gobierno de la República, tras dos años de éxodo, condujo definitivamente las obras a tres depósitos situados en las postrimerías de los Pirineos catalanes<sup>1</sup>. Al castillo de Peralada, a treinta kilómetros de la frontera francesa, fueron trasladadas las obras más importantes: en la planta baja se encontraban los cuadros del Prado, de El Escorial, del palacio de Liria y de la Academia de San Fernando. Otras de valor secundario (libros, tapices y objetos de orfebrería) fueron llevadas a la capilla y a la cripta del anejo convento de carmelitas. Al frente de este importante depósito se encontraba Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico. El castillo ofrecía una sólida estructura como depósito pero el problema radicaba en que también albergaba material de guerra, lo que lo convertía automáticamente en objetivo militar.

Al castillo de San Fernando, antigua fortaleza del siglo XVIII en las afueras de Figueras, se destinaron otras importantes obras: esculturas y tapices, documentos históricos y piezas de orfebrería, así como algunos cuadros y las colecciones de abanicos, relojes, miniaturas, etc. El edificio parecía ofrecer la protección necesaria, con una sólida bóveda, pero el peligro, también en este caso, provenía de los explosivos que albergaba<sup>2</sup>. Las obras de arte dependientes de la Junta Central tuvieron un tercer depósito en la mina de talco de La Vajol, a pocos kilómetros de la frontera. A su cercanía a Francia, añadía la ventaja de la seguridad contra el bombardeo, y allí fue transportado otro importante contingente de obras. La mina, denominada «Canta», había sido incautada por el Gobierno en el año 1937 y durante meses un grupo de obreros había procedido a las obras de fortificación, convirtiéndola en un verdadero búnker, con puerta blindada, generador eléctrico, despachos y habitaciones. Allí se encontraba, junto a las obras de arte, un tesoro en oro y joyas. El propio ministro de Hacienda, como guardián máximo de aquel depósito de incalculable valor, vivía en un edificio construido sobre la mina. Un batallón de carabineros completaba el sistema de seguridad de aquel refugio al que, por sus excepcionales condiciones, fueron destinadas obras de arte de primerísima importancia.

Las obras del patrimonio artístico catalán, que no habían podido ser evacuadas al extranjero por oposición del gobierno central, se encontraban en los depósitos de Olot, Bescanó, Darnius y Agullana. Ninguno de ellos ofrecía grandes garantías de seguridad, pues se trataba de masías cuya única ventaja radicaba en el aislamiento y, en el caso de Darnius y Agullana, en su cercanía a la frontera.

En 1938 el Gobierno republicano había proyectado la construcción de un depósito general alejado del frente y a prueba de bombas, destinado a concentrar todas las obras esparcidas por los diferentes refugios del norte de Cataluña. Este proyecto, del que se conocen los planos y características<sup>3</sup>, no llegó a realizarse debido a que ya era demasiado tarde para esta iniciativa y especialmente a la derrota republicana en el frente del Ebro<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Para un estudio más profundo sobre estos meses *vid.* Arturo Colorado Castellary: *El Museo del Prado y la Guerra Civil, Figueras-Ginebra, 1939*, Presentación de Alfonso E. Pérez Sánchez, Prólogo de Antonio Martínez Ripoll, Museo del Prado, Madrid, 1991.

<sup>2</sup> La información sobre los depósitos del patrimonio artístico procede en gran parte del artículo de Neil MacLaren «Spanish Art Salvage —from Catalonia to Geneva— adventures by Lory», *Times*, 3 de marzo de 1939.

<sup>3</sup> *Vid.* José Lino Vaamonde, *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, 1973, pp. 120-122.

<sup>4</sup> Existe un importante informe de Timoteo Pérez Rubio al ministro de Hacienda, de quien en estas fechas dependía la Junta, manifestándole su preocupación por los depósitos del norte de Cataluña y preguntando sobre la construcción del nuevo depósito proyectado (Arch. Timoteo Pérez Rubio).



*Puerta de las Torres de Serrano, principal depósito de obras de arte de la Junta Central en Valencia, 1937. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.*

A principios de 1939, el Gobierno carecía de los medios y tiempo necesarios para poner a salvo el tesoro artístico que tan celosamente había guardado y protegido. En diciembre de 1938 había comenzado la ofensiva franquista en Cataluña, el 14 de enero cayó Tarragona y el día 26 lo hizo Barcelona. Esta última ciudad había sido bombardeada día y noche y la moral de la población, cansada de privaciones y de guerra, había alcanzado el nivel más bajo. La resistencia fue nula. Se iniciaba así una desbandada del ejército republicano que lo llevaría en pocos días más allá de la frontera. Después de su capital caería, como una consecuencia lógica, toda Cataluña.

El 22 de enero, el Gobierno republicano había tomado la decisión de abandonar Barcelona; con el material burocrático mínimo, los distintos ministerios, los órganos de dirección militar, en el transporte que se pudo encontrar, se trasladaron a pocos kilómetros de la frontera. Obras de arte y Gobierno residían de nuevo bajo un mismo techo pero en las circunstancias más dramáticas de la contienda. El ambiente era de caos total. El último bastión republicano tenía su centro en Figueras, importante nudo de comunicaciones que en estos días sufría la aglomeración de una población que huía del frente: soldados vencidos, mujeres y niños, ancianos y heridos formaban una apocalíptica masa famélica y aterida de frío. La impresionante mole del castillo de Figueras servía de sede a los ministerios y los otros órganos gubernamentales se distribuyeron en las cercanías: el presidente de la República en el castillo de Peralada, el presidente del

Gobierno en la Masía del Torero, una villa entre La Vajol y Agullana, población donde se encontraba el Estado Mayor Central.

El ataque aéreo franquista —con la activa participación de la Legión Cóndor alemana y de la Aviación Legionaria Italiana— y el acercamiento inexorable de las tropas nacionalistas a los depósitos del tesoro artístico hacían que su salvamento fuera absolutamente urgente, la única vía de evacuación la frontera francesa y, dada la debilidad republicana y la inmediata caída de Cataluña, sólo realizable mediante la intervención internacional, tantas veces negada.

El control directo, e incluso físico, del tesoro artístico por parte del Gobierno republicano adquirió tintes dramáticos en los días finales de la Cataluña republicana. Azaña, que vivió los últimos días de enero en el castillo de Peralada, nos dejó la impresión de su temor: «Debajo de nuestro comedor estaban los Velázquez. En un edificio anejo, otro gran depósito. Cada vez que bombardeaban en las cercanías, me desesperaba. Temí que mi destino me hubiera traído a ver el museo (del Prado) hecho una hoguera. Era más de cuanto podía soportarse»<sup>5</sup>. El tesoro artístico español estaba una vez más en peligro y, en este caso, el más grave de toda la contienda.

### Los precedentes de la intervención internacional

La preocupación internacional por los peligros que acechaban al tesoro artístico español se mostró, desde el principio de la guerra, en numerosas iniciativas de instituciones culturales o políticas que, a través de comunicados o cartas, intentaban poner fin a las destrucciones

<sup>5</sup> Azaña: Carta a Ángel Ossorio de 28 de junio de 1939, *Obras Completas*, Ed. Oasis, Méjico, vol. III, p. 548.

Los miembros de la Junta Central, sres. Pérez Rubio, Vaamonde y Giner Pantoja acompañan a los técnicos extranjeros sres. Kenyon y G. Mann en su visita a las obras de refuerzo de estructura en las Torres de Serranos, Valencia, 1937. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.



o a la venta fraudulenta de obras españolas en el extranjero. Pronto estas iniciativas se encaminaron al intento de intervención directa en España para adoptar medidas de protección y de evacuación a otros países. En estas acciones podemos ver, por sus alternativas y protagonistas, los precedentes directos del *Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols* que se formaría en enero de 1939.

A partir de la batalla de Madrid y del bombardeo indiscriminado sobre la capital, las iniciativas internacionales se multiplicaron. Varias de ellas situaban a la Sociedad de Naciones como centro de decisión capaz de una eficaz intervención en el salvamento de las obras de arte en peligro. El 5 de octubre de 1936 se reunió la Comisión Política de la Asamblea del organismo ginebrino, en donde Costa Durrell, representante de Bolivia, instó a la creación de «un Comité neutral técnico que salve los monumentos españoles de las violencias de la Guerra Civil, al igual que la Cruz Roja ejercita su misión salvando las vidas españolas que puede»<sup>6</sup>. El 13 de marzo de 1937, el conde Coudenhove-Kalergi, diplomático austríaco y fundador del movimiento «Pan-Europea», solicitó al secretario general de la Sociedad de Naciones que las obras de arte en peligro fueran confiadas al organismo ginebrino. Donde con más claridad se prevé el Comité Internacional del año 1939 fue en un artículo de 1937 del periódico *Gringoire*, titulado «Sauvetage du Prado»; en él se proponía que Francia tomara la iniciativa de transportar las obras a Ginebra, bajo la protección de la Cruz Roja Internacional y la vigilancia de los conservadores de los principales museos. El 3 de septiembre del mismo año, la *Union Centrale des Arts Décoratifs* de París presentó una solicitud a la Sociedad de Naciones en el mismo sentido.

La primera etapa de la intervención internacional la protagonizó la Oficina Internacional de Museos, organismo especializado del Instituto Internacional de Cooperación Inte-

<sup>6</sup> «Las reuniones de la Sociedad de Naciones», *El Sol*, 6 de octubre de 1936.

lectual, adscrito a la Sociedad de Naciones y precedente de la actual UNESCO. Por un lado, pretendió elaborar normas de carácter internacional a fin de preservar eficazmente las obras de arte de los peligros de la guerra; por otro, intentó la intervención directa en la empresa republicana de salvamento. Pero Foundoukidis, secretario general de la Oficina Internacional de Museos, era consciente de que sus propios estatutos les impedían «tomar una iniciativa directa en caso de conflicto interior»<sup>7</sup>; a ello se añadía la actitud de Joseph Avenol, el pusilánime secretario general de la Sociedad de Naciones, contrario a toda acción o mediación en los asuntos españoles y partidario de la política de «No-Intervención» propugnada por las potencias democráticas y que resultados tan adversos tuvo para la República española. Finalmente, por parte republicana, existía también una clara postura contraria a la intervención internacional y a la evacuación de las obras de arte al extranjero, debido a la consideración de que el mantenimiento del principio de la soberanía nacional exigía que la propiedad y tutela del patrimonio artístico era incumbencia exclusiva de los españoles; por otro lado, existía también una clara desconfianza hacia los gobiernos democráticos europeos y hacia la Sociedad de Naciones, que la política de «No-Intervención» no hacía sino aumentar; esta actitud tenía, sin duda, una razón de ser, pues la venta clandestina de obras de arte españolas seguía produciéndose en Europa y en Estados Unidos a pesar de las repetidas protestas diplomáticas, y más graves aún fueron los numerosos embargos de barcos españoles procedentes de Asturias con cargamento de obras de arte por parte del Gobierno francés y que se pudrían en los puertos<sup>8</sup>.

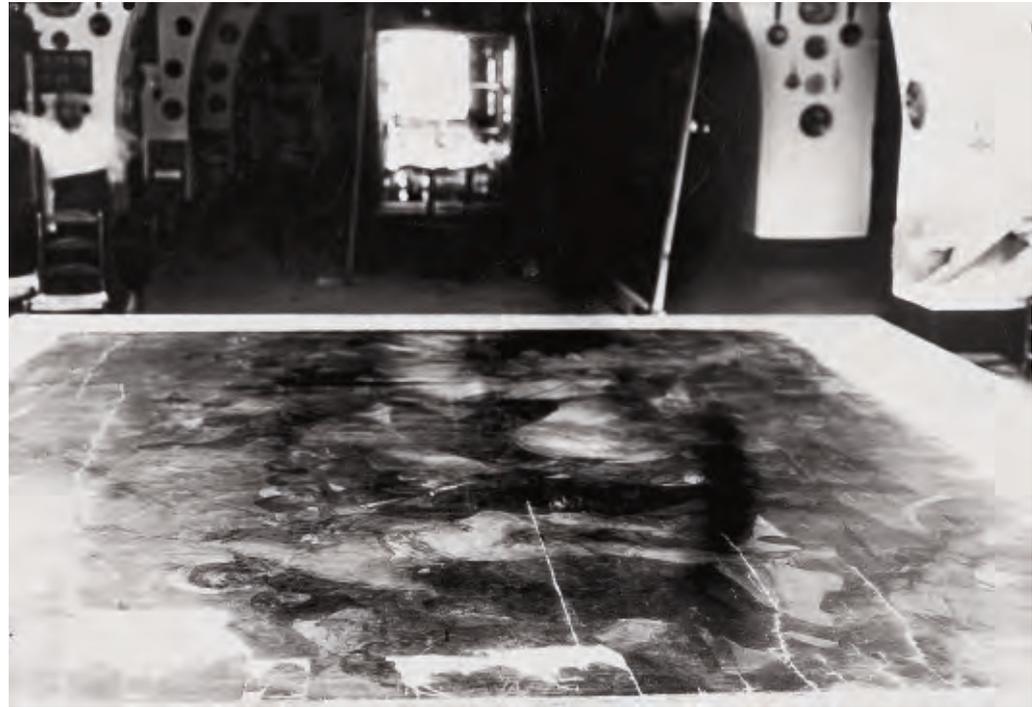
Constreñida a la impotencia, por sus propios estatutos y por la actitud de Joseph Avenol y del Gobierno republicano, la Oficina Internacional de Museos, a pesar de su comprobada competencia y de su preocupación sincera por el problema de la guerra de España, se limitaría durante el resto de la contienda a la labor de recomendación de tipo técnico y a la emisión de informes. Así es como la intervención francesa, a partir de 1937, pasaría a ocupar un lugar protagonista. Su punto culminante se materializó en la proyectada y frustrada exposición de ciento cuarenta y cuatro pinturas en el Louvre, procedentes del Museo del Prado y de otros museos españoles. La Generalitat de Cataluña ya había utilizado este sistema para poner a salvo una parte importante de su patrimonio, pues, el año anterior, se había organizado en París una exposición de la extraordinaria colección de arte medieval catalán y con este pretexto las obras permanecieron en Francia hasta el final de la contienda. Pero tampoco en este caso la evacuación al extranjero de un contingente importante de obras pudo realizarse pues las autoridades españolas y francesas no llegaron a concluir un acuerdo.

Estas y otras fueron las propuestas procedentes del extranjero de hacer salir las obras de España como la mejor solución para preservarlas de la destrucción. A todas ellas el Gobierno republicano se opuso terminantemente, a pesar de la postura favorable de Manuel Azaña. En junio de 1939, el entonces ex presidente de la República, desde su exilio francés escribió a su amigo Ángel Osorio que «en contra de la opinión, respetable, de algunos políticos, y de muchos artistas, apoyé sin resultado el propósito de hacer una exposición permanente en París, Londres o Ginebra. Se me objetaba con los peligros del viaje. Pero como yo estaba seguro de que tarde o temprano (los cuadros) habrían de viajar, si se quería librarlos de la destrucción, era mejor que viajasen con tiempo y en buenas condiciones»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Carta de Foundoukikis a Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, de 17 de septiembre de 1936 (Arch. del Museo del Prado).

<sup>8</sup> Vid. Pierre Imbourg: «Les chefs-d'oeuvre espagnols ne viendront pas à Paris... probablement parce qu'ils risqueraient, como le trésor des Asturies, de moisir sur les quais d'un port», *Beaux Arts*, París.

<sup>9</sup> Manuel Azaña: *Ibidem*



*«La carga de los mamelucos»,  
de Francisco de Goya, durante su  
restauración en el castillo de Peralada  
(Girona), 1938. Colección Herederos de  
Manuel Arpe, Madrid.*

Esta desconfianza hacia el extranjero dirigió la acción del Gobierno republicano hasta el final de la contienda, impidiendo incluso que la Generalitat de Cataluña continuase evacuando su patrimonio artístico hacia Francia o hacia Estados Unidos como había proyectado. Podemos concluir que la afirmación gubernamental de la necesidad de poner fuera de peligro el tesoro artístico sometiéndolo a un éxodo permanente y la negativa sistemática a su salida de España, por temor a una incautación o devolución al otro bando, respondían de hecho a un mismo principio de control directo y cercano del mismo.

Sin embargo, el Gobierno republicano mantuvo siempre una atención especial por la opinión pública internacional, preocupación que se manifestó en numerosas iniciativas conducentes a desmentir la acusación franquista de la «barbarie roja» y a demostrar la labor positiva desarrollada en la protección del patrimonio artístico, consiguiendo en este campo éxitos indudables que, además de responder a la realidad de los hechos, contrastaba con lo muy poco que el Gobierno nacionalista de Burgos podía aportar. La campaña internacional utilizó varios medios, desde la conferencia y el asesoramiento de la Oficina Internacional de Museos, hasta la propaganda directa y las visitas de técnicos extranjeros que acudieron a la España republicana para comprobar la eficacia de los medios de protección utilizados. Estas visitas se multiplicaron a lo largo de la guerra y la República hizo de sus visitantes extranjeros sus embajadores ante el mundo. Sería prolijo hacer aquí la relación de todos ellos, pero destacaron las visitas «de inspección» de un Conservador del Museo Municipal de Ámsterdam, de los artistas ingleses Viscount Hasting, Dalla Husband y Stanley Hayter, pero la que eclipsó a todas las anteriores fue la llegada de sir Frederik Kenyon, ex director del British Museum, y de James Mann, conservador de la Wallace Collection, en agosto de 1937. La prevención con que llegaron a España, tras su visita a Cataluña, Valen-

*Vista de objetos y cajas en el depósito de Figueras una vez acabada la guerra, 1939. Biblioteca Nacional, Madrid.*



cia y Madrid, se trocó en admiración al comprobar la labor desarrollada por las Juntas del Tesoro Artístico. De su paso por España dejaron dos amplios informes donde relataron positivamente lo que vieron; del informe de sir Frederic Kenyon, aparecido en el *Times* los días 3 y 4 de septiembre, los republicanos hicieron bandera de su preocupación y eficacia en la protección del patrimonio artístico y fue publicado, en forma de folleto, por la Dirección General de Bellas Artes. Esta labor «inspectora» debía ser entendida no sólo como una forma eficaz de propaganda cara al exterior, sino también como un ejemplo de la apertura de la República —frente a la cerrazón nacionalista en este campo— hacia el extranjero y la aceptación implícita del derecho de la comunidad internacional a conocer la suerte del patrimonio artístico español como patrimonio de toda la humanidad.

### La petición republicana de ayuda internacional

En las graves circunstancias de enero de 1939, el Gobierno republicano decidió iniciar gestiones urgentes, a través de sus embajadores en París y en Londres, para hacer intervenir a la Oficina Internacional de Museos, organismo en el que vio la alternativa adecuada para una acción especializada y con el que había mantenido contacto estrecho a lo largo de la guerra y, al mismo tiempo, con las garantías necesarias de neutralidad por su pertenencia a la Sociedad de Naciones<sup>10</sup>.

El día 30 de enero, el doctor Marcelino Pascua, embajador de la República española en París, formuló la petición oficial de su Gobierno para que se efectuara la evacuación de las obras de arte depositadas en el norte de Cataluña. Para ello, rogó a E. Foundoukidis, secre-

<sup>10</sup> Las fuentes republicanas sobre las relaciones con la Oficina Internacional de Museos a finales de 1939 son muy escasas, pero tal carencia queda compensada ampliamente con un extenso documento titulado «Note de service sur la question du sauvetage des oeuvres d'art espagnoles (Période du 24 Janvier au 2 Février 1939)», elaborado por la misma Oficina Internacional de Museos (Arch. del Museo Nacional del Louvre).

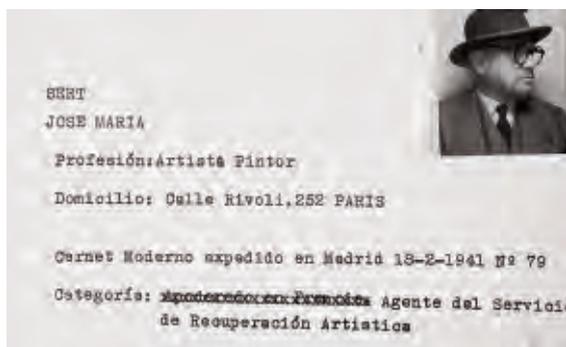
tario general de la Oficina internacional de Museos, que se dirigiera urgentemente a Perpiñán para entrevistarse con el ministro de Instrucción Pública y Sanidad, Segundo Blanco González, y los responsables de la Junta Central del Tesoro Artístico, con el objetivo de arbitrar las posibles modalidades de la evacuación de las obras de arte en peligro. Era tal la urgencia, que la entrevista estaba ya fijada para el día siguiente por la mañana.

Foundoukidis, en colaboración con Henri Bonnet, director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, comenzó a organizar la empresa de salvamento, convocando urgentemente a los miembros del Comité de Dirección y a los expertos de la Oficina Internacional de Museos, y aprestándose a salir sin dilación hacia Perpiñán. Al mismo tiempo, Henri Bonnet inició una serie de gestiones con el ánimo de recoger toda la información y apoyos posibles para la empresa de salvamento, especialmente de las autoridades francesas por ser a este país donde deberían ser evacuadas las obras de forma inmediata. Pero aquella misma tarde surgieron dos obstáculos insalvables que echarían al traste con la petición republicana; primero fue el Gobierno francés, a través del Quai d'Orsay y de Henri Verne, miembro francés del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, y, en segundo lugar, Joseph Avenol, quienes vetaron la intervención en España del organismo especializado de la Sociedad de Naciones. J. D. de Montenach, secretario de la Organización Internacional de Cooperación Intelectual y colaborador de Avenol, se puso en contacto telefónico desde Ginebra con Henri Bonnet para comunicarle la postura de la Sociedad de Naciones sobre la petición española, asegurándole que Avenol «consideraba esta cuestión de gran importancia y que deseaba que en ningún caso la intervención del Instituto, y especialmente la misión del sr. Foundoukidis, pudiera comprometer a la Sociedad de Naciones y a su Secretariado, o simplemente dar la impresión de que ambos pudieran estar implicados»<sup>11</sup>. Montenach añadió que el secretario general de la Sociedad de Naciones ya se había puesto en contacto con Quai d'Orsay y que Bonnet debía tomar todas las medidas necesarias para que las instrucciones de Avenol se cumplieran.

La contundente orden de Avenol —en connivencia con el Gobierno francés— estaba en la misma línea de inhibición y de oposición a todo compromiso directo en la problemática de la Guerra Civil española que caracterizó durante toda la contienda al organismo ginebrino y a los países de la «No-Intervención». La única alternativa que ambos dejaban para la evacuación de las obras de arte en peligro era la acción de un denominado *Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols*, organismo, para sorpresa del Gobierno republicano, completamente desconocido hasta ese momento.

La postura del secretario general provocó, como era lógico, un profundo malestar entre los miembros de la Oficina Internacional de Museos que, siendo el organismo especializado en la protección del patrimonio artístico, se vio postergado por otro que se había improvisado en pocos días. Mayor malestar produjo la noticia en la Embajada republicana en París. Sin embargo, el Dr. Pascua no dejó de insistir en la necesidad urgente de la intervención de la Oficina Internacional de Museos, reiterando la petición oficial de su Gobierno. Foundoukidis le aconsejó entonces que, dadas las nuevas circunstancias y teniendo en cuenta que la operación que el nuevo Comité Internacional proponía estaba minuciosamente preparada, la solución más razonable y a la vez más rápida, consistía en que el Gobierno español la aceptara.

<sup>11</sup> Carta de Montenach a Henri Bonnet de 1 de febrero de 1939 (Arch. de la Sociedad de Naciones, 33-46: 5B/37227/36929). En esta carta se transcribe la conversación telefónica mantenida entre ambos el día anterior.



*Ficha asociada a Carnet de Agente del Servicio de Recuperación Artística a nombre de José María Sert, febrero de 1941. Archivo, IPCE, Madrid.*

De todas maneras, otra posibilidad no había. La insistencia española en la intervención de la Oficina Internacional de Museos, demuestra que el Gobierno Negrín desconocía la existencia y planes del Comité Internacional o, en todo caso, que no los consideraba como la alternativa adecuada. En ambos casos, la conclusión no puede ser otra: el Comité Internacional se fraguó y formó al margen del Gobierno republicano y se proponía actuar sin su previa autorización. Cuando el delegado del Comité Internacional se presentó en Figueras ante Negrín y Álvarez del Vayo, el ministro de Estado, éstos tuvieron que aceptar la única vía de salvamento de las obras de arte que se les ofrecía.

### El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros Artísticos Españoles

Efectivamente, hacía escasos días que el nuevo organismo se había constituido. La documentación de la época es unánime en atribuir a José María Sert, famoso pintor muralista, la iniciativa que puso en marcha el proceso que daría como resultado la formación del Comité Internacional; así se afirma en los informes de la Sociedad de Naciones: «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»<sup>12</sup>.

José María Sert era en esos momentos una de las pocas personalidades españolas que reunía las condiciones necesarias para coronar con éxito tan difícil empresa: pintor de gran renombre internacional que contaba con amistades entre los miembros de la alta sociedad y de la clase dirigente en Francia y en varios países europeos, a lo que añadía su amistad con Avenol desde que realizara en 1936 los murales de la *Sala Francisco de Vitoria* del Palacio de las Naciones de Ginebra. En la cuestión de la guerra que asolaba España, se había mantenido sin definición durante un año, hasta que, a mediados de 1937, se decantó por el bando nacionalista, pero sin adoptar una actitud beligerante, permaneciendo en París donde residía desde 1899. Hombre eminentemente práctico y con grandes dotes diplomáticas, supo mover los hilos necesarios para iniciar el camino que llevaría a la evacuación de las obras de arte. Como afirma su biógrafo Alberto del Castillo, «Sert no actuaba casi nunca sin asesoramiento»<sup>13</sup>, él era el motor que arrastraba a otros, buscando entre sus numerosas amistades aquellos que pudieran ayudarlo. A su lado, en los primeros momentos, encontramos a otros españoles, aconsejándole o colaborando en su tarea. Se trataba, por un lado, de intelectuales que habían optado por el exilio y la no beligerancia ante la guerra, como Ramón Menéndez Pidal o Gregorio Marañón, que, como más tarde escribiría, «estaba cerca de todos estos pasos»<sup>14</sup>. El tercero de estos intelectuales autoexiliados fue Salvador de Madariaga, antiguo ministro republicano y en ese momento presidente del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, que se vio postergado por la aparición del Comité Internacional, pero que no opuso resistencia a la iniciativa de Sert. Por último, éste también contó con la colaboración de Juan Estelrich y del pintor Ignacio Zuloaga.

<sup>12</sup> «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. de la Sociedad de Naciones).

<sup>13</sup> Alberto del Castillo: *José María Sert, su vida y su obra*, Ed. Argos, Barcelona, 1947, p. 270.

<sup>14</sup> Gregorio Marañón: «Aniversario de una gran hazaña», artículo aparecido en la revista *Hoy*, Méjico, diciembre de 1948, *Obras Completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1968, vol. IV, p. 753.

*Comité Internacional de Expertos para el Inventario de las Obras de Arte Españolas ante el Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, marzo de 1939. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*



Recientemente<sup>15</sup>, se ha publicado la correspondencia entre Marañón y Madariaga de los años de la guerra, en la que se hace referencia a este asunto y clarifica apoyos y actitudes. El 15 de febrero de 1939, una vez evacuadas las obras y depositadas en el Palacio de la Sociedad de Naciones, Marañón escribe: «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. Testigos presenciales me han referido que Pérez Rubio, pintor fracasado y enloquecido por el comunismo, que como Vd. sabe es responsable de todo, había dicho repetidas veces, aquí y en América, que antes de entregar los cuadros a los fascistas los destruirían». Madariaga le contesta el día 18 del mismo mes: «Lo de los cuadros ha sido cosa que ha llevado Sert, con su acometividad 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».

Las gestiones de Sert comenzaron en París, en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. De su conversación con Henri Bonnet, a finales de diciembre de 1938, obtuvo dos informaciones: por un lado, la imposibilidad que tenía el organismo internacional de intervenir en España debido en parte a sus propios estatutos; por otro, Sert advirtió que el obstáculo principal procedía de Joseph Avenol y de su determinación de impedir cualquier acción directa de la Sociedad de Naciones en los asuntos españoles. Entonces, el pintor decidió dirigirse personalmente a Ginebra, donde, el 25 de diciembre, se entrevistó con el secretario general.

De la conversación de Sert y Avenol existen escasas referencias<sup>16</sup>, pero del desarrollo posterior de los acontecimientos se desprende que esta entrevista sirvió de punto de arranque

<sup>15</sup> «Cartas históricas», *El Cultural*, 4 de julio de 2001, pp. 6-11.

<sup>16</sup> Éstas son fundamentalmente dos: la carta de José María Sert a José F. de Lequerica, embajador de España en París, de 12 de enero de 1940 (Arch. MAE R2758/67) y el artículo de Jérôme y Jean Tharaud: «La dramatique préface d'une exposition sans précédent», *Paris Soir*, 24 de junio de 1939.

*Llegada de las cajas que contenían el Tesoro Artístico español a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, 14 a 17 de febrero de 1939. Fotografía de M. Bolomey. Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).*



para la creación del Comité Internacional. Podemos deducir que en Ginebra, Avenol y Sert marcaron la estrategia a seguir, movilizando a los museos de la Europa democrática a una petición de intervención de la Sociedad de Naciones y de sus respectivos Gobiernos en el salvamento del patrimonio artístico español depositado en el norte de Cataluña, y una vez sensibilizada la opinión pública y comprometidas las instituciones culturales, dejar que los museos pasasen a actuar, quedando Avenol y la Sociedad de Naciones en un segundo plano.

Del estudio del proceso de gestación del Comité Internacional, se desprende que éste se desarrolló en dos fases. La primera, que abarcaría desde el 25 de diciembre de 1938 hasta el 19 de enero de 1939, surge de la entrevista entre Avenol y Sert, en la que el secretario general prometió su intervención ante el Gobierno republicano para que permitiese la evacuación de las obras de arte en peligro, pero condicionando su participación en el proyecto a una petición en este sentido cursada por las principales entidades culturales de Europa. Se procedió entonces, por parte de Sert, a la recogida de adhesiones de los principales museos apoyando la solicitud, surgida en París también a instancias de Sert, dirigida al secretario general para que las obras de arte fueran depositadas en la sede de la Sociedad de Naciones. Conseguido el sufragio necesario, Avenol se negó a intervenir directamente, arguyendo que carecía del respaldo de los órganos directivos de la Sociedad de Naciones, negativa que marca la cesura con la segunda etapa del proceso.

Pasados unos días, se desarrolló la segunda fase, que comprende desde el 23 al 29 de enero, en la que, de nuevo a iniciativa de Sert, se constituyó el Comité Internacional, formado por los museos e instituciones que habían manifestado su apoyo al primer proyecto de intervención de la Sociedad de Naciones y que se proponía ahora, sustituyendo al organismo que dirigía Avenol pero contando con su apoyo personal, entrar en negociaciones directas con el Gobierno republicano español para conseguir la evacuación de las obras de arte del norte de Cataluña.

A su vuelta a París desde Ginebra, José María Sert comenzó sus gestiones. Aconsejado por sus amigos, el pintor era consciente de que sus pasos debían estar mínimamente res-

paldados por Burgos, pero el agente franquista de la capital francesa, Quiñones de León, era enemigo personal de Sert y lo mismo ocurría con el recién nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes, Eugenio d'Ors, con el que le separaba una profunda y antigua hostilidad personal y artística. Sin contar, por lo tanto, con el apoyo del Gobierno de Burgos, Sert se lanzó por su cuenta a iniciar las gestiones ante las instituciones artísticas francesas<sup>17</sup>.

Después de una serie de contactos y tanteos, el 7 de enero de 1939, el pintor catalán presentó un comunicado a la Academia de Bellas Artes de París, solicitando la intervención francesa y de la Sociedad de Naciones en el salvamento de las obras de arte españolas. Como miembro correspondiente de la sección de pintura, informó a sus colegas del peligro a que estaban sometidas las obras, de la conversación con Avenol y pidió el apoyo de la institución. La preocupación por la suerte que podían correr las obras en las cercanías de la frontera había saltado a la prensa internacional, el empeoramiento de la situación militar y el cerco que sufrían las fuerzas republicanas exigían una pronta intervención y así lo entendió la Academia de Bellas Artes que aprobó la solicitud del pintor<sup>18</sup>. Inmediatamente se adhirieron al proyecto la Sociedad de Amigos del Louvre, en la persona de su presidente Albert Henraux, y el Consejo de los Museos Nacionales, cuyo presidente, D. David-Weill, desempeñaría un papel fundamental en la constitución del Comité Internacional.

Al contar ya con el apoyo de tres de las cuatro instituciones que formaban el Instituto de Francia, la Academia de Bellas Artes siguió presionando para conseguir la intervención del Gobierno francés y de la Sociedad de Naciones. Al mismo tiempo, se seguía el plan de Sert y Avenol de buscar el apoyo en otros países; desde París fueron enviadas comunicaciones a los principales museos de los países democráticos de Europa y a Estados Unidos. A través de sus amistades en Londres, Sert consiguió que los principales museos británicos se sumaran a la petición francesa y, por conducto del subsecretario de Estado inglés, Mr. Butler, se apremiara a Avenol a intervenir en España. A través del español Julio López Oliván, secretario del Tribunal Internacional de Justicia con sede en La Haya, se consiguió lo mismo de los museos holandeses. Y también fueron respondiendo afirmativamente los de Suiza, a través de Paul Lachenal, presidente de la Sociedad de Amigos del Museo de Arte y de Historia de Ginebra, y de Bélgica, por intermedio del conde H. Carton de Wiart, presidente del Comité de Patronazgo de los Museos Reales de Bellas Artes.

A mediados de enero, Avenol podía contar ya con una opinión internacional, manifestada a través de los museos y de las instituciones artísticas más importantes de la Europa democrática, propicia a una intervención. Se reunió entonces el Consejo de la Sociedad de Naciones y Avenol decidió en ese momento dar un giro a la petición cursada. Habló de ello con los delegados franceses y británicos y juntos optaron por propiciar la formación de un comité de museos que fuera el que actuara directamente en España, dejando a salvo la responsabilidad de la Sociedad de Naciones y de los Gobiernos.

Sert se dirigió entonces al director del Museo del Louvre, Henri Verne, y al presidente de los Museos Nacionales, David-Weill, con la propuesta de formar un organismo que, «sin color político en absoluto», reuniera a todos los museos e instituciones que habían manifestado su apoyo a una intervención oficial en España, y, sustituyendo a Avenol, llevara a cabo las negociaciones con el Gobierno republicano y, una vez conseguida su aprobación, transportara las obras de arte hasta Ginebra. La idea fue acogida favorablemente y los tres

<sup>17</sup> Prueba de ello es el telegrama que Domingo de las Bárcenas, Representante del Gobierno de Franco en Berna, envía al general Jordana, ministro de Asuntos exteriores, el 9 de enero de 1939, informando y pidiendo instrucciones: «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 Peralada. Como V.E. sabrá en París patrocinan esa campaña Academia Bellas Artes, Instituto Francia, Dirección Museos Nacionales, el pintor Sert y Doctor Marañón. Idea se fraguó en Ginebra entre Sert y Avenol, en comunicación éste con Azcárate. Bárcenas» (Arch. Embajada de España en Berna).

<sup>18</sup> Sesión de 7 de enero de 1939 de la *Académie des Beaux Arts* de París (Diario de sesiones, 1939, p. 16), Arch. Instituto de Francia.

*Blanca Chacel durante la realización del inventario de las obras llegadas a Ginebra, marzo de 1939. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Donación H. Contreras Chacel.*



*Telegrama dirigido al ministro de Asuntos Exteriores comunicando la salida de Ginebra del primer tren con obras del Tesoro Artístico Español, 8 de mayo de 1939. Archivo, IPCE, Madrid.*



pusieron en marcha el proceso de construcción de dicho organismo. Para ello, enviaron comunicaciones a todos los museos e instituciones que ya se habían manifestado y las contestaciones afirmativas de éstos fueron llegando rápidamente a París.

La estrategia de Sert y Avenol había sido perfecta y el fruto conseguido lo demostraba. La unión de los más importantes museos e instituciones artísticas del mundo democrático en un proyecto común —a partir de la iniciativa de Sert, el apoyo de Avenol y el plan cuidadosamente preparado por ambos— derivó en la constitución del *Comité International por la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols*, bajo la presidencia de David-Weill. Entre el 23 y el 29 de enero el nuevo organismo quedó formalmente constituido. David-Weill, su principal gestor junto con Sert, aceptó la idea con entusiasmo así como la presidencia. Henri Verne, director

del Museo del Louvre, condicionó su participación a la aprobación de la empresa en proyecto por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores francés, que se obtuvo inmediatamente.

El Comité Internacional estaba integrado por personalidades que dirigían, en sus respectivos países, los patronatos de los museos o los museos mismos, así como asociaciones culturales en el campo de las artes (ver Anexo I).

A pesar de que los miembros del Comité Internacional hicieran siempre una relación exhaustiva de los países y personalidades que lo componían como si actuaran en perfecta coordinación, la realidad fue muy distinta, pues la mayoría de ellos se limitaron a manifestar su adhesión y, en todo caso, a ingresar sus aportaciones para los fondos necesarios. Fueron los directivos de los museos franceses y sus funcionarios enviados a la frontera con España los que se ocuparon de la organización y los que, finalmente, cargaron con la responsabilidad de la intervención directa en el salvamento. Desde París se tomaban las decisiones y desde allí se cursaba la información al resto de los países. Les siguen en participación en las labores del Comité los originarios de otros dos países: el inglés Neil MacLaren que, comisionado por los museos británicos, acudió también al norte de Cataluña, y, en segundo lugar, el suizo Paul Lachenal, que intervino activamente, una vez que las obras llegaron a Ginebra, en el inventario y en la defensa de la labor del Comité ante el Gobierno de Burgos.

El carácter apolítico del Comité Internacional era destacado constantemente por sus miembros; afirmaban su «absoluto desinterés» y su «buena fe» en los objetivos perseguidos<sup>19</sup> y es evidente que un organismo compuesto por los directivos de los más importantes museos del mundo democrático no podía perseguir otro objetivo que no fuera el estrictamente cultural. No era tarea fácil la que se propuso el Comité Internacional, delante se encontraba la Guerra Civil española y a sus espaldas una opinión pública internacional crispada por el ambiente belicista de la preguerra mundial. Hay que decir, en honor a la verdad, que sus miembros actuaron siempre con absoluta honradez, cubriendo el vacío que sus respectivos gobiernos y la Sociedad de Naciones dejaron. Gregorio Marañón les dedicó un encendido homenaje en un artículo publicado en México: «Nadie podrá ver estos cuadros inmortales sin asociarlos al recuerdo de los hombres que lo arriesgaron todo por salvarlos sin esperar otra recompensa que la emoción de verlos surgir intactos de las cajas en que sufrieron su estúpido cautiverio»<sup>20</sup>.

Constituido el Comité Internacional, quedaba sin embargo un importante problema por resolver; había que obtener los fondos necesarios para sufragar los enormes gastos que una empresa de esta envergadura exigía. Con este fin fue creada una caja común abastecida por las suscripciones que, a título privado, fueron depositadas por algunos de sus miembros. A su vez, los fondos del Museo del Louvre fueron puestos a disposición del Comité.

Estas aportaciones, a la vez privadas y públicas, demostraban el verdadero carácter del Comité Internacional. Estaba compuesto por una serie de individuos de diversas nacionalidades que se unían ante un grave problema que afectaba a otra nación con el fin de intervenir activamente en su solución. No tenía, por lo tanto, carácter de organización internacional al no estar constituido por Estados, pero, a la vez, el hecho de que sus miembros fueran directivos de organismos dependientes de las Administraciones estatales, le daba cierta categoría semi-oficial, que le concedía capacidad de actuación y garantía suficiente de neutralidad, sin comprometer, por ello, a sus respectivos Gobiernos.

<sup>19</sup> Carta de Davil-Weill a Joseph Avenol de 11 de febrero de 1939 (Arch. de la Sociedad de Naciones, 33-46: 5B/36929/36929).

<sup>20</sup> Marañón: *Ibidem*.

El secretario general de la Sociedad de Naciones insistió constantemente sobre la desvinculación del organismo que dirigía del Acuerdo de Figueras y del Comité Internacional. En una carta dirigida a David-Weill, Avenol expresaba tajantemente que «no puedo comprometer la responsabilidad colectiva de la Sociedad de Naciones», limitando su colaboración al apoyo personal y a «ofrecer la disposición de locales apropiados, sean para servir de depósito, sean para una exposición, sin asumir gastos, ni riesgos de custodia o de conservación»<sup>21</sup>, argumentando para su justificación que no contaba con la autorización de la Asamblea o del Consejo de la Sociedad de Naciones para comprometerse en la empresa.

No solamente el organismo ginebrino quedaba desvinculado del Comité Internacional, sino también los gobiernos de los Estados a los que pertenecían los museos. En unas declaraciones de David-Weill a *Le Petit Parisien*, explicaba que todas las personalidades habían aceptado su pertenencia al Comité «a título privado»<sup>22</sup>. Podemos pensar que detrás de todo ello existían numerosas conversaciones entre los miembros del Comité, la Sociedad de Naciones y los Gobiernos, y que se había establecido la organización del Comité al margen de los cauces oficiales pero con la anuencia de éstos.

De nuevo la sombra de la «No-Intervención» se cernía sobre los países democráticos, teniendo que acudir a vías encubiertas de actuación. En su informe anual de 1939, el presidente de la Oficina Internacional de Museos, Salvador de Madariaga, afirmaba que ante el problema de la evacuación de las obras de arte españolas, «en la confluencia de buenas voluntades que se produjo entonces, se constituyó un comité semioficial para acoger estas obras de arte en la frontera española y ponerlas en lugar seguro». El calificativo de «semioficial» es el que mejor cuadra a la realidad del Comité Internacional.

### La negociación y la firma del Acuerdo de Figueras (2 y 3 de febrero de 1939)

Constituido el *Comité International pour la Savegarde des Trésors d'Art Espagnols*, tenía como tarea inmediata la negociación del acuerdo que permitiera la evacuación de las obras. El frente de guerra se acercaba inexorablemente a los lugares donde se encontraban depositadas. El peligro era inminente y había que actuar con celeridad.

El Comité Internacional decidió, el 30 de enero, confiar a Jacques Jaujard la misión de dirigirse a territorio español para negociar con el Gobierno de la República, en calidad de delegado. Le acompañaban otros tres miembros del Comité, también de nacionalidad francesa: Albert Henraux, presidente de la Sociedad de Amigos del Louvre; Pierre Schommer y Edmond Hue, respectivamente jefe y secretario de los servicios comerciales y técnicos de la Reunión de los Museos Nacionales. Al mismo tiempo, el *Foreign Office* fue invitado a enviar un delegado británico como observador y designó a Neil MacLaren, Conservador adjunto de la *National Gallery*, personalidad en el campo de la cultura, con lo que la intervención inglesa quedaba también al margen de su Gobierno, aunque con apoyo oficioso del mismo. Les acompañaba también José María Sert pero sin función alguna en las negociaciones.

Ese mismo día, la delegación del Comité Internacional viajó a Perpiñán, donde se entrevistó con el embajador de Francia ante la República española, Jules Henry, que ya contaba

<sup>21</sup> Carta de Joseph Avenol a David-Weill de 7 de febrero de 1939 (Arch. de la Sociedad de Naciones, 33-46: 5B/36727/36929).

<sup>22</sup> Yves Dartois: «Comment furent sauvés les tableaux du Prado-La noble initiative de la France», *Le Petit Parisien*, 18 de febrero de 1939.

con instrucciones de su Gobierno para que colaborase con los recién llegados; así es como puso a su disposición personal de secretaría, conductores y automóviles.

Jules Henry, Jacques Jaujard y Neil MacLaren partieron de Perpiñán hacia Figueras el día 2 de febrero. Allí, el embajador francés presentó al doctor Negrín y a Julio Álvarez del Vayo una carta de David-Weill, en la que se comunicaba la constitución del Comité Internacional, explicaba los objetivos que perseguía y acreditaba a Jaujard como delegado, encargado de negociar el modo más adecuado para llevar a cabo la evacuación de las obras de arte en peligro. Al mismo tiempo, presentaron el proyecto de acuerdo que había elaborado el Comité Internacional.

Las negociaciones no fueron fáciles, a pesar de la premura que exigía tan grave situación. Se desarrollaron a lo largo de los días 2 y 3 de febrero, en tres reuniones sucesivas. Manuel Azaña las calificó de «enojosa y difíciles»<sup>23</sup>; Álvarez del Vayo, una de las dos partes firmantes, corroboró que «las negociaciones fueron arduas», para confirmar, más adelante, que el Acuerdo se firmó tras «una larga discusión con los representantes del Comité Internacional»<sup>24</sup>.

La primera entrevista no dio el fruto esperado y, de nuevo, el día 3 por la mañana, Jaujard y MacLaren intentaron llegar a un acuerdo con Álvarez del Vayo. Esta vez la entrevista tuvo lugar en Perpiñán y en ella también intervino Timoteo Pérez Rubio, que, como presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, asistía al ministro de Estado. Las autoridades españolas se negaban a aceptar el texto del acuerdo tal como había sido redactado por el Comité Internacional y también esta segunda entrevista fracasó.

Es posible vislumbrar los puntos de disensión entre los delegados del Comité Internacional y los representantes del Gobierno republicano. Es suficiente tener en cuenta la actitud que este último mantuvo durante toda la guerra con respecto a la evacuación de las obras de arte al extranjero. Dos fueron los puntos fundamentales que centraron la preocupación española: la devolución de las obras una vez acabada la guerra y las garantías para que no fueran objeto de embargo en su traslado al extranjero.

Existen dos informaciones directas sobre la problemática de las negociaciones, vertidas por dos actores principales de las mismas, del ministro de Estado y de Miguel A. Marín, firmante del Acuerdo como testigo. Álvarez del Vayo, en su libro *The Last Optimist*, publicado en Nueva York en el año 1950, nos ha dejado una breve referencia que no deja lugar a dudas sobre la postura republicana: «Nuestro principal objetivo consistía en impedir que estos tesoros fueran a los museos del Führer o del Duce. El montante de la deuda de Franco con sus aliados del Eje hacía que esta condición fuera vital»<sup>25</sup>. Se puede argüir que la información de Álvarez del Vayo peca de exagerada y que parece ir encaminada a un puro acto de propaganda republicana que justificara la actuación del Gobierno español en tan difícil situación. Pero es necesario tener en cuenta varios factores: primero, el rechazo republicano durante toda la contienda a la evacuación al extranjero de las obras de arte, del que ya hemos hecho referencia; en segundo lugar, la deuda de Franco con Alemania e Italia, que Álvarez del Vayo expone y que por poco que se sepa de la Guerra Civil española todo el mundo conoce; en tercer lugar, la debilidad de las democracias ante la agresividad de los fascismos, que tan tristes resultados tuvo en el Comité de «No-Intervención» de Londres en la pusilánime política de «apaciguamiento» de la preguerra mundial; y, finalmente, el

<sup>23</sup> Azaña: *op. cit.*, p. 548.

<sup>24</sup> Julio Álvarez del Vayo: *The Last Optimist*, The Viking Press, Nueva York, 1950, p. 294.

<sup>25</sup> Álvarez del Vayo: *Ibidem*.

*Exposición Obras maestras del Museo del Prado. Vista de una de las salas, al fondo «El descendimiento de la Cruz», de R. van der Weyden, Museo de Arte e Historia de Ginebra, junio-agosto de 1939. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.*



mismo carácter privado —o semioficial, si se prefiere— del Comité internacional, elemento que añadía otro factor de incertidumbre, entenderemos que la inquietud republicana tenía una razón de ser.

En su preocupación por las garantías jurídicas, Julio Álvarez del Vayo acudió al asesoramiento de Miguel A. Marín, director de la Sección Política y Diplomática del Ministerio de Estado. Y es de él de quien procede la más completa información sobre los problemas de la negociación, vertida en un artículo publicado en 1988<sup>26</sup> y que también nos facilitó personalmente algunos datos de interés. El autor afirma que el 2 de febrero recibió en su despacho del castillo de San Fernando de Figueras la visita de los encargados de negocios francés, Jacques Fouques Duparc, e inglés, Ralph Stevenson, trayendo un documento para que lo firmara y diera así «la autorización para trasladar los tesoros españoles a Francia». Sin embargo, Marín se negó a ello y propuso al Dr. Negrín y a Álvarez del Vayo, como alternativa, la redacción de un convenio para transportar los tesoros artísticos a Ginebra y que recogiera dos objetivos fundamentales: evitar el embargo de las obras de arte tomando como base reivindicaciones por daños de guerra por parte de algunos individuos o por el Gobierno francés, y, en segundo lugar, en dicho convenio debía establecerse el principio de que el tesoro artístico pertenecía a la nación española y debía garantizarse su devolución «al Gobierno efectivo de España».

Pero el desarrollo de los acontecimientos bélicos iba a acelerar la conclusión del acuerdo. Aquella mañana del 3 de febrero, el Consejo de Ministros se reunió una vez más en el castillo de San Fernando de Figueras, y debía examinar, entre otros asuntos de extrema urgencia, el proyecto de acuerdo con el Comité Internacional. Mientras tanto, las tropas enemigas avanzaban arrolladoras y la situación militar era insostenible para las fuerzas republicanas

<sup>26</sup> Miguel A. Marín: «Así salvamos los tesoros del Museo del Prado», *Historia y Vida*, n.º 241, Barcelona, abril de 1988, pp. 70-78.

que se veían empujadas hacia la frontera. Apenas se ofrecía resistencia. La toma de Gerona era inminente —que caería al día siguiente— y la batalla se desarrollaba a menos de cuarenta kilómetros de donde se encontraban los depósitos del tesoro artístico. Todo se podía temer, el incendio por las bombas o el pillaje.

El bombardeo nacionalista era, a todas luces, el peligro más grave que se abatió sobre la zona donde se encontraba depositado el tesoro artístico. José María Sert, que desde Perpignan seguía de cerca todos los avatares de las negociaciones, comunicó repetidas veces, durante los días 1 y 2 de febrero, al Gobierno de Burgos la necesidad urgente de la paralización del mismo. Utilizó la vía de comunicación a través del duque de Alba, y el día 2, el agente de Burgos en Londres transmitía el siguiente telegrama de Sert:

«AGENTE DE ESPAÑA EN LONDRES AL MINISTRO DE ASUNTOS EXTERIORES.

“Pintor Sert me ruega transmita a V.E. siguiente telegrama: ‘Comité Internacional Museos dice que no puede tomar responsabilidad transporte cuadros si no se tiene seguridad durante viaje no será bombardeado. Nos proponemos empezar transportar a las 5 de esta tarde y continuaremos mañana viernes y pasado mañana. Trayecto Peralada-Figueras-Le Perthus’”. ALBA»<sup>27</sup>.

Sin embargo, el ataque aéreo nacionalista no cesó y el día 3 de febrero un bombardeo infernal se abatió sobre la ciudad de Figueras que produjo ciento cincuenta muertos y doscientos heridos y que hacía trepidar los cristales y la fábrica del castillo donde el Consejo de Ministros celebraba su última reunión y que, al mismo tiempo, albergaba una parte importante de las obras de arte. A lo largo de esta jornada, Figueras fue bombardeada seis veces y los artefactos de muerte cayeron sobre importantes edificios.

Jacques Jaujard y Neil MacLaren decidieron entonces acudir a Figueras para obtener como fuera la autorización republicana. Llegaron a la ciudad bombardeada a las 3 de la tarde, cuando todavía el Consejo de Ministros seguía reunido. A las 4 pudieron, por fin, tomar contacto con Álvarez del Vayo en el castillo de San Fernando. En esta tercera entrevista entre los delegados del Comité Internacional y el ministro de Estado, asistido por Pérez Rubio y por Marín, se redactó el texto definitivo del Acuerdo. Álvarez del Vayo consiguió incluir una *addenda* manuscrita a la cláusula novena en la que se estipulaba que las obras de arte permanecerían siempre como «bien común de la nación española». A su vez, se añadió un *post-scriptum*, mecanografiado, compuesto de dos párrafos finales, donde el Gobierno español clarificaba su postura, ampliando y especificando la cláusula novena, al remarcar la urgencia del salvamento y que, en ningún caso, las obras de arte evacuadas pudieran ser objeto de embargo, retención o enajenación.

De 5 a 7 de la tarde se mantuvo la entrevista en la que fue redactado el texto definitivo del acuerdo de Figueras. Las circunstancias en las que se desarrolló pueden dar muestra de la gravedad de la situación. Había caído ya la noche invernal y en el interior del castillo reinaba la oscuridad más absoluta, sólo interrumpida por el resplandor de las bombas, que habían conseguido destruir el sistema eléctrico de la ciudad. A la luz de las cerillas se desarrolló tan decisivo acto y, cuando se agotaron, hubo que recurrir a los faros de un automóvil estacionado en la plaza de armas del castillo. Finalmente, a las 7 de la tarde, se estamparon sobre el documento definitivo las firmas de Álvarez del Vayo, por parte del Gobierno

<sup>27</sup> Arch. del Ministerio de Asuntos Exteriores, R1383/9.

español, y de Jacques Jaujard, como delegado del Comité Internacional; en calidad de testigos firmaron Neil MacLaren, Miguel A. Marín y Timoteo Pérez Rubio. Aquella misma noche empezó a organizarse la evacuación.

El análisis del texto firmado el 3 de febrero de 1939, que hemos denominado *Acuerdo de Figueras*, es fundamental para el estudio de la intervención internacional en el salvamento del tesoro artístico español y es, al mismo tiempo, el documento base para estudiar las posturas del Gobierno republicano, del Comité Internacional y de la Sociedad de Naciones sobre el tema que aquí nos ocupa. Por último, rigió los destinos de uno de los más importantes tesoros artísticos del mundo en la situación de mayor gravedad de su historia. En el Archivo de los Museos Nacionales en el Louvre se encuentra el texto original del Acuerdo, en lengua francesa, que reproducimos en el Anexo II en su traducción española.

El tema central del Acuerdo de Figueras es, sin duda, el salvamento de las obras de arte depositadas en el norte de Cataluña. Pero, junto a ello, se presenta el problema de la devolución, que es lo más destacable y merecedor de estudio del documento. Esta cuestión se centra en la cláusula novena y en los últimos párrafos no articulados, y, también, en lo que en el texto «no se dice» pero se puede vislumbrar. Y es precisamente el final del Acuerdo lo que fue añadido por el ministro de Estado al texto original. Las condiciones establecidas inicialmente por el Comité Internacional (ver cláusula sexta) dejaban a la parte española en la más absoluta indefensión jurídica. Pero, al mismo tiempo, la postura del Comité no podía ser otra; su falta de recursos, su carencia de personalidad jurídica internacional, le impedían actuar con plena responsabilidad. Realizaba una magna obra de solidaridad con un pueblo en guerra, pero su propia debilidad jurídica y la falta de apoyo real por parte de sus respectivos Gobiernos y de la Sociedad de Naciones, le impedían asumir plenamente la disciplina jurídica de la comunidad internacional, su control, y, en su caso, sus sanciones.

Este fue el motivo por el que las negociaciones se fueron alargando convirtiéndose en «enojosas y difíciles». Con el agravamiento de la situación militar, Álvarez del Vayo no tuvo más opción que aceptar, no sin antes conseguir que se añadiera la postura republicana sobre el espinoso problema de la devolución y el carácter inalienable del tesoro artístico por parte de la nación española.

Por otro lado, y esto no está escrito en el texto, dadas las circunstancias de la guerra y el avance imparable de las fuerzas franquistas, se desprende del documento la convicción oculta del Gobierno republicano de que la guerra estaba perdida, y en su subconsciente decidió, con muy buen sentido, que el tesoro artístico, propiedad de la nación española, debía ser devuelto a España, en otras palabras, al vencedor, que no podía ser otro que el Gobierno de Franco. Pero evidentemente no podía hacerlo directamente, ni al hacerlo indirectamente, podía reconocer que lo estaba haciendo. Pero lo hizo. En definitiva, una especie de sacrificio en interés del bien común de la nación española, hecho por el Gobierno de la República apresuradamente, a última hora, y gracias a la mediación desesperada y a contra reloj del Comité Internacional.

La primera tarea que se desprendía del Acuerdo de Figueras era la inmediata evacuación del tesoro artístico en las graves condiciones en que se hallaba. A las pocas horas de la firma, los primeros camiones de la evacuación atravesaban la frontera francesa.



*Exposición Obras maestras del Museo del Prado. Una de las salas dedicadas a Goya, Museo de Arte e Historia de Ginebra, junio-agosto de 1939. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.*

### La evacuación del tesoro artístico

Firmado el Acuerdo, los miembros de la Junta Central republicana, con Timoteo Pérez Rubio al frente, comenzó la odisea de organizar la evacuación al extranjero. Las condiciones no podían ser más adversas: el atasco de las carreteras, el frío intenso, el corte de las líneas telefónicas y eléctricas y la amenaza permanente —que se materializaba con cruel regularidad— de los bombardeos de los aviones de Franco, de la Legión Cóndor y de la Aviación Legionaria italiana. A todo ello se añadió, después de una larga noche de angustia y de atasco en las carreteras, la terrible noticia de que los camioneros franceses se negaban a entrar en España. El Gobierno decidió entonces hacer el último esfuerzo al mandar desocupar los camiones que se encontraran y cargarlos con las obras de arte. Resulta difícil, por no decir imposible, poder describir los enormes esfuerzos que todos aquellos hombres tuvieron que emprender, afrontando todo tipo de peligros, para poner a salvo lo más importante del tesoro artístico español. Desde el 4 al 9 de febrero, con la interrupción de los días 6 y 7 debida a la intensificación de los bombardeos sobre las carreteras, a través de los pasos fronterizos de Le Perthus, Cerbère y Les Illes, se consiguieron conducir setenta y un camiones conteniendo las obras de arte. Fueron unos días de intensa agitación y esfuerzo ilimitados, sometidos a los peligros del acoso enemigo. Timoteo Pérez Rubio, en un breve descanso «a la sombra de una construcción, sobre una piedra, pues era la segunda noche que no dormía» se refiere a una enorme detonación que le hizo «sentir el enorme susto, el escalofrío de la pesadilla que no había terminado»<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> En el archivo personal de Timoteo Pérez Rubio, hoy día conservado por su hijo Carlos Pérez Chacel, se encuentran unos cuantos folios —unos manuscritos, otros mecanografiados por su nuera Jamielia— con anotaciones sobre lo que iba a constituir el libro sobre el salvamento del tesoro artístico español, libro que desgraciadamente nunca escribió. Destaca en estos textos del que fuera presidente de la Junta Central —a veces meditaciones entrecortadas, en otras ocasiones un relato de los hechos con un sentido narrativo de gran fuerza— el enorme valor humano que se desprende de sus palabras.

A pesar de las reiteradas peticiones telegráficas de José María Sert, cursadas a través del duque de Alba, solicitando la paralización inmediata del ataque aéreo, éste continuó abatiéndose sobre las carreteras de la evacuación. Nada puede justificar al Gobierno de Franco, que sabiendo que se estaba transportando lo más importante del tesoro artístico español, estuvo a punto de hacerlo saltar por los aires y sembró el terror y la muerte en una población que huía desarmada y despavorida. Los otros peligros graves que acechaban al tesoro artístico fueron el pillaje y los ataques indiscriminados de grupos de soldados republicanos fuera de control, como ocurrió en el castillo de Peralada, que, a las dos horas de su evacuación parcial, fue saqueado e incendiado.

Las obras de arte, después de atravesar la frontera, eran conducidas a los depósitos que las autoridades francesas habían acondicionado en un almacén de Le Boulou y en el Château d'Aubiry, en Saint-Jean-Pla-de-Cors. Allí se encontraban los miembros del Comité Internacional que procedían al registro de lo salvado. Desde su entrada en Francia, los camiones fueron puestos bajo el control de los aduaneros y custodiados por soldados del XX Regimiento de Dragones y no abandonaron su guardia hasta su paso de la frontera suiza. Al segundo depósito llegó Manuel de Arpe, restaurador-conservador del Prado y miembro de la Junta Central, con los últimos camiones de las obras evacuadas de Peralada. Nos cuenta, en un interesante escrito «a manera de diario» conservado en el archivo del Museo, que tuvo que viajar en los camiones con su mujer, sus dos hijas y sus padres para no dejarlos expuestos a los peligros del terrible éxodo, y que pudo escapar a duras penas de ser llevado a un campo de concentración después de haber cumplido con su misión: «por la madrugada un soldado francés con bayoneta que se asomó (al interior del camión donde la familia dormía), nos quería apearse a la fuerza para formarnos con todos los chóferes que habían llevado los camiones y otros hombres. Mi padre y yo protestamos por la desconsideración y el atropello que se hacía con unos señores de edad respetable, con mi mujer y mis hijas. Por fin el soldado consintió en que solamente formáramos en la fila mi padre y yo [...]. El capitán, con una lista en la mano, fue destacando a más de la mitad de los que formábamos y pasándolos a un camión para llevarlos a un campo de concentración, que partió enseguida. Desde entonces, los días que estuvimos allí no conocí la tranquilidad esperando siempre que nos detuvieran y nos llevaran de allí»<sup>29</sup>.

En estas circunstancias se produjo el primer intento franquista de recuperación de las obras evacuadas. Fue Domingo de las Bárcenas, agente franquista en Berna, y José María Sert los que idearon el plan, consistente en retener las obras españolas en los depósitos franceses con el ánimo de acudir a los tribunales galos y proceder a su embargo. Además, Sert se presentó el día 4 en Le Perthus, provocando una fuerte tensión con Pérez Rubio. La inmediata respuesta de los organizadores de la evacuación y las dificultades jurídicas dieron al traste con el intento franquista<sup>30</sup>.

Finalmente, el día 12 de febrero, en veintidós vagones, partía el tesoro artístico desde la estación de Ceret con destino a Ginebra. En el vagón de viajeros se encontraba Timoteo Pérez Rubio, junto a ocho miembros de la Junta Central y tres del Comité Internacional. La pesadilla había acabado, pero nuevos sinsabores se vislumbraban en el horizonte ginebrino.

<sup>29</sup> «Notas sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico Nacional durante nuestra guerra, dentro de España y después en el extranjero, desde el año 1936 al 1939, referido por Don Manuel de Arpe Retamino, entonces Restaurador-Conservador, por oposición, de Obras de Arte del Estado», fechado el 1 de agosto de 1949.

<sup>30</sup> En su correspondencia con Madariaga (*Vid.* n.º 15, carta de 15 de febrero de 1939), Marañón nos da una curiosa información sobre la posible intervención de Picasso en el asunto: «A última hora Sert se inclinaba a que los cuadros se quedaran en Francia, ya que es posible que los acontecimientos se precipiten y su regreso directo a la España Nacional evitaría los traslados a Ginebra. 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 intervención de la SDN nos ha extrañado mucho esta rapidez. Me aseguran que Picasso, cuyas ideas y pésima índole moral conoce Vd., anda en el juego».

### El tesoro artístico en la Sociedad de Naciones

En la noche del día 13 de febrero llegaba el tren a la estación ginebrina de Cornavin. Jacques Jaujard y una muchedumbre, entre la que destacaban fotógrafos y periodistas, esperaban a Timoteo Pérez Rubio y a sus acompañantes. La prensa internacional, que había seguido de cerca con gran expectación toda la labor de evacuación, celebró el éxito de los «salvadores» del tesoro artístico español, convocándose una rueda de prensa para contar tan extraordinaria odisea. Timoteo Pérez Rubio reconocería años más tarde que «la llegada a Ginebra se revistió de una euforia y una acogida insospechada por mí»<sup>31</sup>.

Custodiadas por los gendarmes suizos, las obras fueron trasladadas a la sede de la Sociedad de Naciones, no sin antes haber registrado la aduana el total del cargamento salvado: 1.868 bultos, de un peso de 139.890 kilogramos. Pronto estas cajas anónimas, tratadas como mera mercancía por los aduaneros, iban a mostrar las maravillas que contenían.

Pero, pronto también, la labor de Timoteo Pérez Rubio y sus compañeros de la Junta y del Comité Internacional iba a verse empañada por la intrincada madeja de la diplomacia internacional de la Europa de la preguerra mundial y por la intervención del Gobierno de Burgos. Paradójicamente, el primer afectado sería el propio Comité Internacional. Puestas a salvo las obras de arte y depositadas en la sede de la SDN, se cerraba la tarea del Comité Internacional y debía proceder a su disolución, pasando la custodia y devolución a Joseph Avenol, pero éste se negó a aceptar la responsabilidad que le confería el Acuerdo de Figueras, arguyendo que no contaba para ello con autorización alguna de la Asamblea o del Consejo, invitando al Comité a seguir constituido. De esta manera el *Comité Internacional para el Salvamento* se convertía en *Comité Internacional para la Conservación de los Tesoros Artísticos Españoles* y encaraba las nuevas responsabilidades de conservación, inventario y exposición de las obras salvadas. Lo peculiar de esta nueva etapa es que sus miembros ya no actuaban a título privado sino en función de sus cargos oficiales en los museos que dirigían, nueva característica que venía a confirmar el verdadero carácter del primer Comité Internacional.

La primera tarea que tenía que emprender el nuevo Comité consistía en realizar el inventario de las obras evacuadas depositadas en el Palacio de las Naciones. Para ello, el Comité Internacional creó un Comité de Expertos, constituido por conservadores nombrados por los museos, por un representante de Avenol y por Timoteo Pérez Rubio y José María Giner, vocal de la Junta Central del Tesoro Artístico. Una tarea que podía preverse ajena a cualquier partidismo se vio entorpecida por la llegada a Ginebra de los delegados de Burgos, José María Sert y Eugenio d'Ors. El Gobierno de Franco quería por todos los medios hacer salir las obras de arte de la sede de la Sociedad de Naciones lo antes posible, por ser un organismo que le repele al haber servido de caja de resonancia a la propaganda republicana, y acudir en caso de necesidad al embargo de las obras. Si a esta decisión franquista añadimos el recién reconocimiento del Gobierno de Franco por parte de Suiza y la actitud pusilánime de Avenol ante la agresividad del fascismo, entenderemos la preocupación que embargó a Timoteo Pérez Rubio al temer que su obra de custodia y salvamento pudiera quedar interrumpida ya al final de su cometido. Sólo se demostraría ante el mundo la labor desarrollada si las cajas eran abiertas y su contenido inventariado, labor imprescindible para dejar terminada su tarea y libre su responsabilidad.

<sup>31</sup> Vid. n.º 29.



Retrato de María Ana de Austria, segunda mujer de Felipe IV, por Velázquez

**EXPOSICION**  
de las obras maestras del  
**MUSEO DEL PRADO**

bajo los auspicios del Gobierno español, del Consejo federal suizo, del Consejo de Estado de la República y Cantón de Ginebra, y del Consejo administrativo de la Ciudad de Ginebra.

Museo de Arte y de Historia  
**GINEBRA**  
JUNIO, JULIO, AGOSTO DE 1939

*Programa de mano, en castellano, de la exposición Obras maestras del Museo del Prado. Ginebra, Museo de Arte e Historia, junio-agosto de 1939. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*

**EXPOSICION**  
de las obras maestras del  
**MUSEO DEL PRADO**  
Museo de Arte y de Historia  
**GINEBRA**  
Junio, Julio, Agosto de 1939

El Gobierno español ha autorizado la exposición de las obras maestras del Museo del Prado en Ginebra. Esta presentación, única en su género, de unos doscientos cuadros de valor excepcional, tendrá lugar bajo los auspicios de las Autoridades españolas, del Consejo federal suizo, del Consejo de Estado y del Consejo administrativo de Ginebra.

Es en el Museo de Arte y de Historia, especialmente preparado al efecto, donde serán expuestas las obras más notables del arte español. Esta selección comprenderá unos treinta VELÁZQUEZ, entre los cuales «Las Meninas», «Las Hilanderas», «La Fragua de Vulcano», «El duque de Olivares», retratos reales y de bufones; veinticinco GRECO, unos treinta GOYA, cuadros de MURILLO, de RIBERA, de ZURBARAN, etc. Esta manifestación artística extraordinaria permitirá a un numeroso público admirar las obras de los gigantes de la pintura, de Velázquez, pintor de la verdad, del Greco, verdadero poseído del ansuano, de Goya y de Zurbarán, prodigiosos intérpretes de una realidad violenta y magnífica.

Así, la historia de la pintura española revelará, en síntesis prodigiosa, el poder expresivo de una raza y su influencia en la evolución del genio humano.

Al lado de esas obras popularizadas por la imagen, y que un destino trágico ha hecho aún más humanas y más dignas de nuestra admiración, figurarán telas de MANTEGNA, RAFAEL, el TIZIANO, TINTORETTO, VERONES, Roger van der WEYDEN, BREUGEL, RUBENS, DURER, VAN DYCK, etc., y un conjunto magnífico de grandes tapices de los siglos XV y XVI de entre los más hermosos del Palacio real de Madrid, que han salido en su mayoría de los talleres de Bruselas.

El gesto generoso y cortés del Gobierno español confiere al Museo de Ginebra el honor insigne de presentar, durante tres meses, una de las más importantes exposiciones que se pueda concebir.

**La exposición estará abierta:**  
desde las 10 a las 18 sin interrupción y de las 20 a las 22

**Precio de la entrada:** de día Fr. 2.30  
de noche > 3.50  
los viernes > 3.50

Abono por toda la duración de la exposición Fr. 25.—

Plus informés supplémentaires dirigés à la Association des Intérêts de Genève, 3, Place des Bergues, Ginebra

*Billete de entrada a la exposición Obras maestras del Museo del Prado, Ginebra, Museo de Arte e Historia, junio-agosto de 1939. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Donación Adrienne Duray.*

VILLE DE GENEVE

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

**EXPOSITION**

Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado

ENTRÉE  
De 10 h. à 18 h.  
(Artistes et étudiants)

N<sup>o</sup> 7191 \*  
Fr. 1.15  
Droit des pauvres compris

A pesar de su enérgica protesta, Timoteo Pérez Rubio no pudo evitar que José María Sert participara en el inventario, lo que constituía un contrasentido pues las obras habían sido salvadas de las bombas de Franco, a quien Sert representaba. El inventario, acelerado por las presiones franquistas, se desarrolló desde el 2 al 24 de marzo y ante los maravillados ojos de los expertos comenzaron a salir de las cajas las obras maestras del Museo del Prado, de El Escorial, del Palacio Real, del palacio de Liria, de la Academia de San Fernando; de los embalajes surgían las obras de Velázquez, de Goya, del Greco, de Rubens, de Tiziano..., tapices y alfombras, dibujos y grabados, esculturas y objetos artísticos, libros y documentos... todo lo que con tanto esfuerzo se había salvado a lo largo de más de dos años.

Aquellos 22 días de inventario, que en un principio se preveía como una tarea meramente técnica por parte de los expertos extranjeros nombrados por el Comité Internacional, con el objeto de establecer el listado de las obras así como el estado de las mismas, estuvieron teñidos de una serie de fricciones y presiones ocasionadas y protagonizadas por la intransigencia de los franquistas que, con la excepción de Sert, que finalmente comprendió la conveniencia de someterse a lo estipulado en Figueras, lanzaron sucesivas andanadas para entorpecer el inventario, primero intentando que no se realizase y después, viendo la inutilidad de su esfuerzo, procurando acelerarlo al máximo hasta conseguir que quedara inconcluso. En el inventario, las obras fueron divididas en dos grupos. El primero afectaba a las obras dependientes de la Junta Central que recibieron un trato preferente frente a las de procedencia catalana. Las primeras, a su vez, fueron divididas en cuatro grupos: los tapices y las alfombras, que alcanzaban más de dos mil piezas; los cuadros y dibujos embalados en un total de 441 cajas; los objetos artísticos, esculturas, etc., extraídos de un total de 142 cajas; y los documentos, manuscritos y libros, embalados en un total de 196 cajas de las que sólo fueron abiertas una cantidad insignificante<sup>32</sup>.

Durante la labor, los expertos pudieron comprobar el buen estado de las obras y el cuidado y conciencia aplicados por la Junta Central del Tesoro Artístico en el embalaje y traslados. De ellas, sólo tres cuadros, los tres de Goya, habían sufrido algún desperfecto ocasionado por su evacuación desde Madrid<sup>33</sup>, habiendo sido restaurados acto seguido por los servicios de la Junta Central. Sin embargo, las condiciones de las obras de procedencia catalana eran muy distintas, habiéndose unido precipitadamente a la evacuación en la última fase de la misma. Algunas obras estaban embaladas, otras muchas no, y en algunos casos su estado era deplorable. Las no embaladas, que sumaban un total de 80, fueron simplemente numeradas, sin mención de su estado; lo mismo se hizo con los cuadros, embalados o no, que sumaban un total de 456, pero las cajas de objetos artísticos y de esculturas, que alcanzaban la cifra de 434, fueron sencillamente numeradas sin proceder a su apertura.

### El contencioso de la devolución del tesoro artístico

El Acuerdo de Figueras, que seguía rigiendo los destinos de las obras de arte evacuadas, establecía en su cláusula novena que el secretario general de la Sociedad de Naciones se comprometía a «devolver, el día en que la paz sea restablecida en España, las obras y los objetos de arte únicamente al Gobierno de España, para que permanezcan como bien común de la

<sup>32</sup> «Inventaire des oeuvres d'art espagnoles transportées au Palais de la Société des Nations en execution des dispositions arrêtées à Figueras». Existen varias copias en diversos archivos, firmadas por los miembros del Comité de Expertos y por Avenol. Lo peculiar de estas copias es que cuando firma José María Sert no lo hace Timoteo Pérez Rubio, y a la inversa.

<sup>33</sup> El primero era *La familia de Carlos IV*, en cuya parte superior izquierda apareció una giba provocada por la caída del cuadro sobre la cabeza de un funcionario del Prado al ser descolgado. Los otros dos eran el *Dos de mayo* y el *Tres de mayo*, que sufrieron un accidente en la población de Benicarló, al chocar el camión que los transportaba con una casa en ruinas. Restaurados por los técnicos de la Junta Central, todavía hoy podemos ver en el primero de ellos, en la parte superior izquierda, un trozo de lienzo perdido y sustituido.

nación española», habiendo procedido previamente a un inventario pormenorizado. Sin embargo, el Gobierno de Burgos no estaba dispuesto a consentir que las obras de arte, expatriadas por los rojos y sus colaboradores, permanecieran ni un momento bajo el techo de la Sociedad de Naciones.

Paralelamente a la realización del inventario y antes incluso de su comienzo, los nacionalistas sometieron a Avenol a un acoso sistemático para conseguir la devolución inmediata de las obras, actuando con la arrogancia de quienes se sabían ya vencedores de la guerra y cuando el Gobierno de Burgos había sido ya reconocido por los Gobiernos de Suiza, Francia y Gran Bretaña. La estrategia franquista utilizó varias vías de presión; por un lado, entorpeciendo por todos los medios la confección del inventario; por otro, a través del acercamiento al gobierno suizo y al Cantón de Ginebra mediante el señuelo de una posible exposición en dicha ciudad, consiguiendo que Adrien Lachenal, presidente del Consejo de Estado de la República y Cantón de Ginebra, interviniera ante Avenol y que actuara como asesor jurídico de los nacionalistas. La segunda persona utilizada fue el español Félix Vejarano, funcionario de la Sociedad de Naciones y asesor del secretario general, que no ahorró esfuerzos en apoyar a los nacionalistas, informándoles de las dudas y cavilaciones de Avenol o presionándole directamente a favor de las tesis de Burgos. En tercer lugar, aparecían las reclamaciones de los propietarios particulares de obras evacuadas a Ginebra, especialmente de Miguel Mateu, alcalde franquista de Barcelona y propietario del castillo de Peralada.

Pero el punto más importante de la estrategia franquista radicaba en eliminar la intervención directa del Gobierno ante la Sociedad de Naciones, con la que no quería tratar, y centrar la exigencia de la devolución en la persona de Eugenio D'Ors, Jefe Nacional de Bellas Artes de Burgos, que no aparecía en Ginebra en su calidad de oficial, sino como representante y mandatario de los museos españoles. A pesar del fracaso de d'Ors, pues Avenol se negó a devolver las obras a otra entidad que no fuera el Gobierno de España una vez que la guerra hubiera acabado, la presión que tuvo que soportar dio el fruto esperado y el 21 de marzo, diez días antes de la finalización de la contienda y habiendo dejado el inventario inconcluso, a pesar de las protestas de Pérez Rubio, el secretario general comunicó al marqués de Aycinena, nuevo ministro de España en Berna, que estaba dispuesto a devolver las obras, procediéndose al acto de entrega el día 30 del mismo mes. Los franquistas consiguieron así sus propósitos y aparecían en Ginebra como los poseedores de un tesoro artístico que otros habían conseguido hacer escapar de las bombas de Franco y sus aliados.

Muestra de la situación era la indefensión y precariedad en la que se encontraba Timoteo Pérez Rubio. Había llegado a Ginebra con tan sólo 2 francos en el bolsillo y, junto con José María Giner, había sido recogido y mantenido generosamente por el Embajador de México, Isidro Fabela. Del Gobierno republicano, ya en el exilio, recibió la exigua ayuda de 1.000 francos franceses para los dos. De los ocho miembros de la Junta Central que le acompañaron a Ginebra tan sólo José María Giner siguió siendo fiel a la República, el resto hizo acto de adhesión al franquismo.

Los miembros del Comité Internacional habían considerado que la labor de inventario llevaría como conclusión la organización de una gran muestra de las principales obras salvadas en París, Londres y Ginebra. Para ellos, estas exposiciones se desprendían con toda



«El Museo del Prado en Ginebra», artículo de L. G. de Candamo publicado en la revista Mundo Hispánico, n.º 65, del año 1954. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.

lógica de la empresa de salvamento que habían realizado, a la vez que permitirían reembolsar los enormes gastos que habían tenido que afrontar. Al mismo tiempo, la prensa internacional, especialmente la de París, insistía constantemente sobre este hecho. Así es como, a principios de marzo, David-Weill y Paul Lachenal decidieron presentar una petición oficial en este sentido ante el Gobierno de Franco, a través de José María Sert.

Pero el Gobierno de Burgos no estaba dispuesto a manifestar gratitud alguna hacia el Comité Internacional por considerarlo colaborador de sus enemigos y rechazó la petición

de exposición, concediéndola, sin embargo, al Cantón de Ginebra, cuyo presidente del Consejo de Estado, Adrien Lachenal, tan activo y eficaz se había mostrado en la defensa de los intereses franquistas ante la Sociedad de Naciones.

La estrategia franquista se complementaba con una campaña de desprestigio de «los rojos y sus colaboradores», acusándolos de haber querido vender en el extranjero las obras de arte, sustrayéndoles cualquier mérito en su protección y evacuación y apareciendo los franquistas en Ginebra como los auténticos salvadores.

Desde el acto de entrega de las obras al Gobierno de Burgos hasta la inauguración de la exposición concedida al Cantón de Ginebra, transcurrieron dos meses, abril y mayo de 1939, durante los cuales se produjeron varios fenómenos paralelos que cambiaron la situación política del Tesoro Artístico español. En primer lugar, el desalojo de las obras de arte del Palacio de las Naciones para dirigir las al Palacio de Exposiciones, nuevo depósito facilitado por el Cantón de Ginebra. El paso inmediato fue la ruptura definitiva de la España de Franco con la Sociedad de Naciones, de la que se retiró mediante un lacónico telegrama el 8 de mayo. Paralelamente, se produjo la repatriación a España, en dos expediciones, de las obras no seleccionadas para la exposición concedida a Ginebra. Eugenio d'Ors y José María Sert fueron eliminados del rescate del Tesoro Artístico, así como de la organización de la exposición, por no haberse atendido a las directrices marcadas por Burgos y haberse manifestado públicamente en contra de la ingratitud de su Gobierno hacia el Comité Internacional. Finalmente, se produjo la llegada a Ginebra de Fernando Álvarez de Sotomayor, antiguo director del Museo del Prado en los últimos años del reinado de Alfonso XIII, y de Pedro Muguruza, comisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, como los nuevos dueños de la situación, en calidad de delegados oficiales del Gobierno de Franco.

Todo esto no impidió que Timoteo Pérez Rubio cumpliera con la última de sus responsabilidades, pues —a pesar de la negativa de los franquistas a mantener relación con él— se puso en contacto con los delegados del Gobierno de Burgos en Suiza para entregarles la documentación de los depósitos de obras de arte todavía en España y pudieran de esta manera proceder a su localización y recuperación. Así escribía el 14 de mayo a Pedro Muguruza, encargado franquista del montaje de la exposición:

«Muy Sr. mío:

No sé si me pasará con V. lo mismo que con el ministro de España en Berna; si me pasa qué se le va a hacer. Yo continuaré cumpliendo con mi deber hasta el último momento.

Escribí al ministro en Berna diciéndole que obraban en mi poder documentos de interés relacionados con el Tesoro Artístico de España que creía conveniente para la historia de este asunto entregar. Como a mí me parecía que en relación con todo esto, no se moverían las pasiones políticas, no tuve inconveniente en escribirle; pero aún no he tenido contestación. Pero como no quiero que se destruya nada ni cargar con ello, porque mi misión, salvo en lo de deshacer calumnias, la he dado ya por terminada, le escribo a V. por si le interesa que, mediante un simple recibo se los entregue.

T. Pérez Rubio»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Archivo Timoteo Pérez Rubio.

Tampoco en este caso Timoteo Pérez Rubio recibió contestación alguna.



*Estación del Norte. Camiones cargados con los marcos de algunas de las obras llegadas de Ginebra, septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

*El convoy con las obras procedentes de Ginebra atraviesa Cibeles en dirección al Museo del Prado. Al fondo, el Palacio de Comunicaciones. Colección Cristina Álvarez de Sotomayor, Madrid.*



### La exposición de Ginebra del Museo del Prado

La exposición concedida por el Gobierno de Franco al Cantón de Ginebra fue concebida por ambos como una transacción política. Para Adrien Lachenal significaba una fórmula inigualable de promoción turística de Ginebra en aquellos terribles meses de la preguerra mundial; para el Gobierno de Franco suponía la vía para negar la exposición solicitada por el Comité Internacional y realizar un acto de propaganda internacional que incluía como punto fundamental el rechazo de la labor republicana y la ignorancia de la colaboración prestada por la Sociedad de Naciones al Gobierno republicano en su tarea de salvamento.

Para el montaje de la exposición se constituyó un comité hispano-suizo, compuesto por Sotomayor y Muguruza, por parte española, y por Noul, concejal delegado para los Museos y Colecciones de la ciudad de Ginebra, por Waldemar Deonna y Louis Gielly, director y conservador de Bellas Artes, respectivamente, del Museo de Arte y de Historia de Ginebra. Pronto surgieron dos concepciones diferentes de la exposición, para Sotomayor y Muguruza era una ocasión única de exaltación de lo español; para los suizos, la muestra debería recoger las más importantes obras de la escuela española, junto a las de otras escuelas extranjeras que poseía el Museo del Prado. Incluso el montaje de la muestra era también concebido de forma diferente. Finalmente, y bajo la amenaza de los delegados de Burgos de interrumpir la exposición, la concepción nacionalista fue la que venció con ciertas concesiones a la postura suiza.

El control español sobre la exposición fue prácticamente absoluto, primero en el Comité de Patronato, donde se incluyeron al Gobierno español y a las autoridades suizas y cantonales; segundo, en el control económico y administrativo y de las entradas de visitantes, y,

por último, mediante el control político, prohibiendo que se invitara a la inauguración a los miembros del Comité Internacional y a Avenol.

Hubo que proceder a la restauración urgente de algunas obras, porque, según nos cuenta el restaurador del Prado, Manuel de Arpe, «el clima ginebrino había hecho que bastantes cuadros se pasmaran; esto es, que sus barnices se alteraran y, precipitadas las resinas de éstos por el fenómeno de la humedad, se transformaran, en el caso más leve, en una especie de niebla que oculta más o menos su pintura, y en los casos más acentuados, esta niebla se intensifica a un color ceniciento que no lo deja ver en absoluto. Tenía pues que arreglar bastantes cuadros atacados por esta clase de mal, entre los cuales se encontraba *Las meninas* de Velázquez»<sup>35</sup>.

La inauguración de la exposición *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Prado* se celebró el día 1 de junio de 1939. Quince salas del Museo de Arte y de Historia constituían el ámbito de la muestra, la primera de ellas, a modo de entrada triunfal, era la denominada Sala Imperial, donde todo parecía cantar la antigua grandeza de España, tan al gusto del nuevo régimen de Franco. Junto a los tapices de la serie *La conquista de Túnez*, aparecían los retratos de los principales reyes de la casa de los Austria codeándose con el del conde-duque de Olivares. Tres salas estaban dedicadas a Velázquez, dos al Greco, dos a Goya, otra a la pintura flamenca y alemana de los siglos XV y XVI, dos a Rubens y Van Dyck, dos a la pintura italiana y otra a la pintura española de los siglos XVI y XVII, además de un conjunto de tapices del Palacio Real que llenaban una sala y decoraban la escalera de acceso al primer piso, donde se encontraba la exposición. El conjunto de pinturas sumaba un total de 174 cuadros, el grueso de los mismos —152— pertenecía al Museo del Prado, diez a la Academia de San Fernando, tres al Palacio Real, siete a El Escorial, un Greco de Illescas y solamente un cuadro, *La Condesa de Chinchón* de Goya, era de procedencia particular, de la colección del duque de Sueca. Los tapices sumaban un total de veintiuna piezas que procedían del Palacio Real de Madrid.

En el acto de la inauguración, que reunió a lo más selecto de la vida ginebrina, tomaron la palabra el marqués de Aycinena, nuevo embajador de Franco en Berna, Pilet-Golaz, vicepresidente del Consejo Federal suizo, y Adrien Lachenal, quien agradeció al Gobierno español y especialmente al general Franco la concesión de la exposición. Las reacciones en contra del acto de la inauguración fueron importantes y duras las críticas, pues lógico era que no todo el mundo olvidara tan fácilmente a quienes habían salvado las obras allí expuestas que ahora permitían brillar a otros que nada habían tenido que ver con la empresa. Provocó una airada discusión en el seno del *Grand Conseil* de Ginebra, donde el representante del Partido Socialista, Leon Nicole, protagonizó un acerbo ataque contra la actuación de Adrien Lachenal. También Avenol envió una carta de protesta a Lachenal y la polémica suscitó en la prensa de izquierda una campaña contra la actitud del político ginebrino.

A pesar de la polémica suscitada por el acto de la inauguración, la exposición tuvo un éxito inusitado, como nadie podía haber previsto en aquellos meses de tensión internacional, en una Europa cargada de siniestros augurios. El *Time* de Nueva York llegó a afirmar que había sido el acontecimiento más importante de Europa del verano de 1939, y Álvarez de Sotomayor, en un artículo que publicó dos años más tarde para recordar la efeméride, no tuvo reparos en afirmar que los tres meses de exposición de Ginebra había sido «el período más glorioso que ha tenido el Museo del Prado», a la vez que calificaba el éxito de «inmenso y magnífico»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Vid. n.º 30.

<sup>36</sup> F. Álvarez de Sotomayor: «Recuerdo de la exposición de Ginebra (1939)», *Revista Nacional de Educación*, n.º 4, Madrid, abril de 1941.

Fue tal la avalancha de público que durante aquellos tres meses acudió a la exposición que hubo que colocar barreras de madera para proteger los cuadros, llegando a la suma de 400.000 visitantes. Acudió también un gran número de personalidades de la política y de la cultura, jefes de Estado y de Gobierno, miembros de la nobleza y de la realeza, como el rey Alfonso XIII de España, el Aga Khan, el príncipe-regente Pablo de Yugoslavia, el príncipe de Asturias, los duques de Windsor y los de Kent, así como artistas e intelectuales, todo el gran mundo de la época que se dio cita en Ginebra para contemplar extasiado los últimos estertores de un remedo de la Belle-Époque antes del estallido de la guerra. Lord Halifax, ministro británico de Exteriores, dijo en Londres al duque de Alba que «la exposición compensaría a los que estamos obligados a ir a Ginebra de la inutilidad de nuestro viaje».

La prensa internacional recogió ampliamente el acontecimiento, publicándose unos 3.000 artículos y reseñas, algunos de ellos firmados por renombrados críticos de todo el mundo. Sin embargo, apenas tuvo eco en la prensa española. Los beneficios de la muestra también fueron considerables. Ginebra se convirtió durante los meses de junio a agosto de 1939 en la capital cultural de Europa y fue tal la atracción que ejerció la muestra sobre el mundo de la época que aquel año fue extraordinario para la economía cantonal.

En el plano crematístico, después de deducir los gastos de la exposición quedaba un remanente de 350.000 francos suizos que pasaron a las arcas del Gobierno de Franco. Pero los beneficios políticos fueron también importantes para los nacionalistas, especialmente porque la exposición fue utilizada como caja de resonancia de la propaganda franquista y constituyó el primer acto cultural del nuevo régimen en el exterior.

Timoteo Pérez Rubio sufría paralelamente un proceso de rechazo por parte de la población ginebrina, promovido por la propaganda de los franquistas, de gran eficacia en esos días gracias al éxito de la exposición. En unas declaraciones al periodista Pierre Deval, afirmaba:

«Llegué aquí con la convicción de haber cumplido con mi deber. No pedía nada más. Pero creía merecer al menos la estima y la consideración que me han sido negadas hoy, después de toda la amabilidad que me dispensaron a mi llegada. ¿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?»<sup>37</sup>.

Sin embargo, con la tranquilidad y la satisfacción del deber cumplido, Timoteo Pérez Rubio se dedicó en estos meses a recobrar el pincel. Salía a los alrededores de Ginebra a plasmar en el lienzo la luz brumosa del paisaje suizo. En la galería Moos de Ginebra pudo así exponer veintiocho cuadros, cuya venta —y vendió todos— le sufragaría los primeros gastos del exilio. Allí acudió el presidente Azaña, residente en la cercana localidad de Collonges-sous-Salève, y compró un cuadro, dos adquirió Isidro Fabela y otro el embajador de Colombia. Pero, tal como lo expresara el pintor, «a pesar de todo, había allí también esa epidemia que existía en toda Europa, epidemia para la que no había todavía vacuna, llamada fascismo»:

«Como yo era un abominable rojo, los ginebrinos de brazo levantado amenazaron a la galería con incendiarla si no se retiraba inmediatamente la exposición; tanto más que el presidente M. Azaña la había visitado y adquirido un cuadro. La galería fue cerrada»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Pierre Deval: «Une heure avec... L'Homme qui sauva les chefs-d'oeuvre espagnols», *La Semaine*, Ginebra, 2 de junio de 1939.

<sup>38</sup> *Vid.* n.º 29.



*Entrada del lienzo «Carlos V» de Tiziano en el Museo del Prado tras su llegada de Ginebra, septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunicad de Madrid. Colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

Dado el éxito internacional de la exposición del Museo del Prado, de numerosos puntos de Europa llegaron peticiones de trasladar la muestra o parte de ella, así como la solicitud ginebrina de prorrogarla. Denegadas todas ellas por el Gobierno de Franco, la exposición fue clausurada el 31 de agosto.

En la madrugada del día 1 de septiembre, tan sólo unas horas después de la clausura, la Alemania nazi atacaba Polonia y dos días después Francia declaraba la guerra al III Reich. La urgencia del retorno movió a los organizadores de la exposición a acelerar el embalaje de las obras y gracias a José María Sert se pudo conseguir un tren francés especial que, con prioridad sobre el tráfico militar, pudo atravesar Francia, con las luces apagadas durante la noche para evitar un posible ataque aéreo alemán, llegando a la frontera de Irún el día 7 de septiembre.

Pero paradójicamente las obras transportadas sufrieron un momento de enorme peligro al entrar en tierra española. En el tren viajaban Manuel de Arpe y Juan Macarrón y su sobrino, que habían acudido a Ginebra para proceder al embalaje, que estaban al cargo del tren porque Sotomayor y Muguruza se habían despedido en la frontera para tomar otros caminos. En Irún se realizó el traslado de las obras a un tren español. Al detenerse en San Sebastián Manuel de Arpe comprobó que se habían movido algunas cajas y que en su posición no pasarían el gálibo. Imaginamos la alarma del restaurador al observar que «el estibado de las cajas grandes, que contenían *Las meninas* de Velázquez y *La familia de Carlos IV* de Goya, habían cedido y tales embalajes se habían torcido hacia afuera del vagón, descen-trándose en poca distancia pero más que suficiente para que al pasarse por el primer túnel hubiera ocurrido la catástrofe más grande que se pueda imaginar»<sup>39</sup>.

Se procedió durante horas a la nueva colocación de las cajas y, finalmente, el tren arribó a la estación del Norte de Madrid el 9 de septiembre de 1939. Al día siguiente, el *ABC*, en primera página, proclamaba triunfalmente: «¡Completo el Museo del Prado!».

<sup>39</sup> Vid. n.º 30.

## ANEXO I

---

**Miembros del Comité Internacional para el Salvamento  
de los Tesoros de Arte Españoles****PRESIDENTE:**

**D. David-Weill** (francés), presidente del *Conseil des Musées Nationaux (Palais du Louvre)*, miembro del *Institut de France* y de la *Académie des Beaux-Arts*, vicepresidente de la *Société des Amis du Louvre*, primer vicepresidente de la *Union Centrale des Arts Décoratifs*.

**SECRETARIO:**

**Jacques Jaujard** (francés), subdirector de los *Musées Nationaux*.

**FRANCIA:**

**Henri Verne**, director del Museo del Louvre, director de los *Musées Nationaux*, miembro del *Institut de France*.

**Gabriel Cognacq**, vicepresidente del *Conseil des Musées Nationaux*, miembro del *Institut de France*.

**Albert Sancholle Henraux**, presidente de la *Société des Amis du Louvre*, vicepresidente de la *Union Centrale des Arts Décoratifs*, miembro del *Conseil des Musées Nationaux*.

**GRAN BRETAÑA:**

**Sir Evan Charteris**, presidente del *Board of Trustees of the Tate Gallery*, presidente de la Comisión Permanente de los Museos y Galerías de Inglaterra, presidente del *Board of Trustees of the National Portrait Gallery*, miembro del *Trustees of the National Gallery*, y del *Trustees of the Wallace Collection*.

**Lord Joseph Duveen**, miembro del *Trustees of the Wallace Collection* y de la *National Portrait Gallery*.

**SUIZA:**

**Paul Lachenal**, presidente de la *Société des Musées de Genève*, consejero nacional helvético, presidente de la *Société des Amis du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*.

**HOLANDA:**

**Schmidt Daegener**, director del *Rijkmuseum* de Amsterdam.

**BÉLGICA:**

**Conde H. Cartón de Wiart**, ministro de Estado, presidente del *Comité de Patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, miembro asociado del *Institut de France*.

**ESTADOS UNIDOS:**

**Georges Blumenthal**, presidente del *Board of Trustees of the Metropolitan Museum of Art of New York*.

## ANEXO II

Acuerdo de Figueras<sup>40</sup>

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 de Nueva York, de los museos belgas, de los museos suizos y de los museos holandeses.
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 Rubio

<sup>40</sup> Hemos puesto en cursiva las partes añadidas, unas manuscritas otras mecanografiadas, por el Gobierno español.



*Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Grúa puente levantando uno de los contenedores procedentes de Ginebra, 9 de septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid. [cat. n.º 221]*

# RECUPERACIÓN Y PROTECCIÓN DE LOS BIENES PATRIMONIALES EN LA ZONA INSURGENTE: EL SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL

ALICIA ALTED VIGIL

Las primeras actuaciones relativas al diseño de una política de protección del patrimonio cultural por parte del Estado van unidas al proceso desamortizador que afectó a los bienes en poder de la iglesia, poniendo en grave peligro la conservación de una gran parte de ese patrimonio. En este sentido, desde mediados del siglo XIX se dictaron una serie de disposiciones legislativas que tendían a proteger esos bienes y a limitar el derecho de propiedad de la iglesia sobre ellos, con objeto de evitar su enajenación. Del conjunto de disposiciones promulgadas, destacan el decreto-ley de 9 de agosto de 1926 referido al «tesoro artístico arqueológico nacional» y su posterior reglamento de 25 de junio de 1928, y la ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio artístico nacional, que respetaba y asumía en sus líneas generales lo dispuesto en el decreto-ley anterior. Ambas disposiciones estarán en la base de la política de defensa y recuperación del patrimonio desarrollada durante la guerra en la zona nacional<sup>1</sup>.

La guerra, con su carácter de confrontación ideológica y revolución social, afectó gravemente al patrimonio artístico, arqueológico e histórico, particularmente a los bienes inmuebles y muebles religiosos, sometidos en la zona que quedó en poder de la República y sobre todo en los primeros momentos, a una violencia incontrolada que provocó incendios de iglesias y conventos y destrucción de una gran parte de los objetos religiosos que se conservaban en ellos. La preocupación por esas acciones y por los efectos que la guerra provocaba en las zonas cercanas a los frentes, en especial en las ciudades sometidas a intensos bombardeos aéreos, llevaron al Gobierno de la República a poner en marcha una política de defensa del patrimonio, que tenía como objetivo primordial la evacuación de obras de arte a lugares seguros. En la zona nacional las líneas de una política de protección y recuperación del patrimonio se trazaron más tardíamente. En muchos aspectos fueron a remolque de lo que se hacía en la zona republicana<sup>2</sup>. En cualquier caso sí que hay que destacar desde ahora, por una parte, el hecho de que en las dos zonas se crearon unos organismos específicos para la salvaguardia del patrimonio artístico, arqueológico e histórico y, en segundo término, la labor que llevaron a cabo los técnicos y especialistas adscritos a esos organismos, a la mayor parte de los cuales les guiaba el deseo primordial de proteger un patrimonio que era de todo el pueblo español. Como señala Luis Monreal: «Lo cierto es que en un lado y otro funcionaron cuerpos formados al efecto de los que el marqués de Lozoya (subcomisario del correspondiente Servicio Nacional) dijo que formaban una Cruz Roja del Arte. Cuerpos que no se relacionaron entre sí mientras tuvieron una línea de por medio, pero que al avanzar la campaña, atravesado el frente por los vencedores, se encontraron, se reconocieron y a veces colaboraron estrechamente»<sup>3</sup>.

La política de protección del patrimonio en la zona nacional fue unida a la organización institucional de lo que se llamaría nuevo Estado. Tras el fracaso de la sublevación, los militares y civiles que la habían auspiciado, se aprestaron a crear un órgano superior de mando

<sup>1</sup> Al hablar aquí de una y otra zona voy a utilizar los términos que se aplicaban a sí mismos cada uno de los bandos contendientes. Los militares sublevados contra el poder legítimo representado por la República hablaban de España nacional, zona nacional o nacionalista en referencia a la zona que quedó bajo su control. Los republicanos se referían a la España leal o republicana en alusión a la zona que permaneció fiel al gobierno.

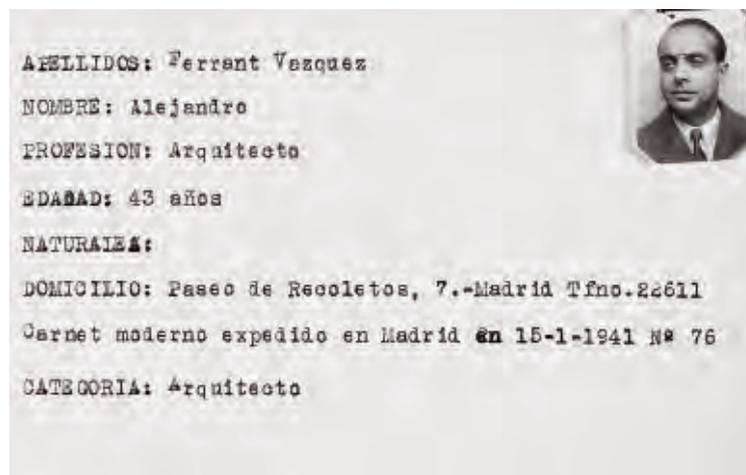
<sup>2</sup> La base de este trabajo está en mi Tesis Doctoral que se publicó en 1984 con el título: *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*, Prólogo de Javier Tusell, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 391 pp. La documentación que consulté entonces en relación con este tema procedía del Archivo Personal de Pedro Sainz Rodríguez; del Archivo del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN); de la Sección de Educación del Archivo General de la Administración y del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Partiendo de esa documentación y, de cara a lo que aquí escribo, he hecho una relectura de la misma, que completo con nueva documentación procedente del Archivo Central del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Y una observación. El trabajo está elaborado sobre base documental. Dado que señalo aquí las fuentes de procedencia, prescindo de las referencias concretas con objeto de no recargar de citas el texto. Sólo recorro a las citas para hacer alguna matización en relación con lo que escribo en el texto o bien para recoger artículos de prensa, textos memorialísticos y folletos o libros aparecidos en esos años o con posterioridad.

<sup>3</sup> Luis Monreal y Tejada: *Arte y Guerra Civil*, La Val de Onsera, Grupo Editorial y de Comunicación, 1999, p. 12.



*Carnet de Agente de Vanguardia de Recuperación a nombre de Luis Monreal y Tejada, expedido el 2 de julio de 1938. Firmado por Pedro Muguruza y Otaño. Archivo, IPCE, Madrid.*

*Ficha asociada al Carnet de Agente del Servicio de Recuperación Artística de Alejandro Ferrant Vázquez, enero de 1941. Archivo, IPCE, Madrid.*



sin ninguna significación política e integrado por militares, que debía asumir todos los poderes del Estado. Así, se creó la Junta de Defensa Nacional, por decreto de 24 de julio de 1936, presidida por el general de división Miguel Cabanellas. Pronto la Junta de Defensa se mostró ineficaz para hacer frente a las situaciones que creaba la guerra, lo que llevó a la concentración de todo el poder en manos del general Franco, en ese momento el militar con mayor carisma. De acuerdo con esto, un decreto de 29 de septiembre le designaba «Jefe del Gobierno del Estado Español». Dos días después se promulgaba la ley por la que se llevaba a cabo la organización del nuevo Estado, dentro de los principios ideológicos inspiradores del golpe militar, constituyéndose una Junta Técnica del Estado integrada por un presidente y una serie de áreas a modo de incipientes departamentos ministeriales. Una de éstas era la Comisión de Cultura y Enseñanza, presidida por el escritor gaditano José María Pemán e integrada por varios consejeros encargados de las distintas secciones. Al frente de la de Bellas Artes estaba Tomás García-Diego de la Huerga, profesor de Arquitectura e Historia del Arte de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid.

La primera disposición de la Junta Técnica del Estado relativa a la protección del patrimonio fue el decreto de 6 de diciembre de 1936 por el que se regulaba la compra-venta de objetos de valor artístico o histórico. Es curioso constatar que lo que se recogía aquí ya estaba contemplado en el artículo 48 de la Constitución de 1931. Días después, el 23 de diciembre, se dictó una orden por la que se creaba una Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico con el encargo de velar por el cumplimiento de lo dispuesto en el anterior decreto, así como de recoger datos e informes para redactar un inventario de los «edificios monumentales, objetos de arte, archivos de arte, archivos históricos y administrativos y bibliotecas» dañados o desaparecidos desde el 14 de abril de 1931. Entre finales de diciembre de 1936 y principios de febrero de 1937 se constituyeron las Juntas en las provincias de la zona en poder de los nacionales presididas por los gobernadores civiles.

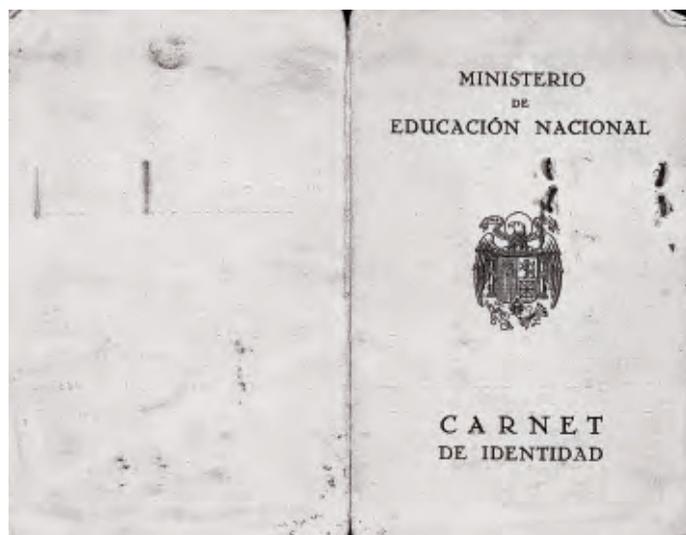
Pero si bien era importante la labor encomendada a las Juntas, mayor trascendencia revestía la tarea de defensa y recuperación del patrimonio artístico e histórico en las zonas situadas en los frentes de lucha. Este objetivo estuvo en la base de la orden de 14 de enero de 1937 por la que se creaba un Servicio Artístico de Vanguardia, «para llevar a cabo la labor de salvamento

de edificios y custodia de obras de valor histórico o artístico en las zonas de reciente liberación». Según Tomás García-Diego, a la altura del mes de junio el Servicio contaba con cuarenta y cuatro agentes, profesionales destacados por sus conocimientos artísticos, arqueológicos, históricos...; de ese número veintidós agentes se hallaban preparados para actuar en el momento de la toma de Madrid, los restantes estaban distribuidos en los frentes de Toledo, Vizcaya, Ávila, Zaragoza, Córdoba y Granada. Aquí trabajaban de la siguiente manera: se situaban lo más cerca que les permitían los mandos militares del pueblo o ciudad que iba a ser tomado. Con el fin de actuar de manera rápida y eficaz, iban provistos de datos e informaciones sobre los edificios artísticos, monumentos, obras de arte... de la localidad que les proporcionaba la sección de Bellas Artes, quien a su vez los obtenía de libros requisados, las propias Juntas, otros organismos particulares o bien de evadidos. Una vez conquistado el pueblo, los agentes procedían a verificar el estado en que se encontraba el patrimonio del mismo, que exponían en los partes periódicos remitidos a la Sección de Bellas Artes. Estos partes servían para elaborar la memoria final que reflejaba la tarea realizada por los agentes en la zona en cuestión. De forma paralela recogían las obras de arte dispersas llevándolas a lugar seguro y tomaban las primeras medidas para el salvamento de edificios en peligro.

Esta actividad de los agentes no tenía retribución económica, pero lo más grave era que no contaban con ningún coche, teniendo que estar a expensas de la buena fe de los mandos militares. A lo largo del año García-Diego intentó, sin éxito, que se asignara algún vehículo al Servicio, tampoco consiguió la militarización honoraria de los agentes dentro del Servicio de Recuperación de Material de Guerra en su Sección de Artillería, tal y como proponía, al ser en sí mismo un servicio de recuperación y disfrutar por ello de facilidades para la adquisición de material y vehículos de transporte, así como de personal. Pero el Servicio de Recuperación de Artillería no aceptó al considerar que los agentes no iban a poder cumplir sus deberes como oficiales por carecer de un título técnico asimilable (ingeniero o arquitecto).

En un informe de 5 de octubre de 1937 dirigido al vicepresidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza, Enrique Suñer, Tomás García-Diego hacía balance de lo realizado hasta

*Carnet de Identidad del Servicio de Defensa de Patrimonio Artístico Nacional de Manuel Chamoso Lamas, 2 de julio de 1938. Archivo, IPCE, Madrid.*



entonces y adelantaba una reorganización de la Sección y de los servicios que de ella dependían, sobre la base, en parte, de las conclusiones elevadas a la Junta Técnica por la Asamblea Nacional de Academias de Bellas Artes celebrada en Zaragoza, en abril de 1937. Con respecto al Servicio Artístico de Vanguardia incidía en la falta de medios materiales y económicos que obstaculizaban la labor de los agentes. En cuanto a las Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, dada su escasa actividad y «absoluta ineficacia», proponía, siguiendo el modelo italiano, la creación de unas Delegaciones de Antigüedad y Bellas Artes que, entre sus cometidos, recogerían las atribuciones de la Juntas. Una cuestión ya señalada en las conclusiones de las Academias y que se destacaba en el informe, era la del turismo de la posguerra, «fuente de emociones para el español de mañana y de divisas extranjeras para el Tesoro», aspecto éste que se pondría en marcha en 1938 desde el Ministerio del Interior, con un claro fin propagandístico. Pero la mayor parte de su informe lo destinaba García-Diego a las cuestiones de personal y de medios económicos. Esto último le preocupaba en gran medida ya que entorpecía, cuando no imposibilitaba, las tareas de defensa y conservación del patrimonio, máxime teniendo en cuenta que el continuo avance de los militares sublevados multiplicaba las necesidades presupuestarias.

Aunque en líneas generales los resultados obtenidos por las Juntas fueron muy parcos, algunas de ellas sí que desarrollaron una labor destacable en orden a la localización y defensa del patrimonio de su provincia, en especial las de Andalucía que tenían un régimen diferente a las restantes. Un caso particular fue la de Granada constituida el 29 de marzo de 1937 y de la que formaban parte, entre otros, Antonio Gallego Burín, director del Seminario de Arte de la Universidad de Granada y jefe del Servicio Artístico de Vanguardia y los agentes Jesús Bermúdez, Emilio Orozco, Francisco Prieto y Manuel Torres. Los detallados informes documentales y gráficos que elaboraron, a instancias de la Junta y del Gobierno Militar, se publicaron en 1937, en un libro con el título de *Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el Tesoro Artístico de Granada de 1931 a 1936 e indicación de las obras salvadas de la destrucción marxista*, que se completó con otro Informe más extenso, publicado en 1938, que recogía lo destruido desde el inicio de la guerra hasta finales de 1937, según los datos aportados por las Comisiones Provinciales de Monumentos. Por otra parte, tampoco el Servicio Artístico de Vanguardia ofrecía a finales de 1937 unos resultados satisfactorios. Sólo en algún caso como el de Asturias había funcionado acorde a los objetivos con los que se creó. De ello daban fe tanto las afirmaciones en ese sentido de García-Diego en el Informe mencionado, como la correspondencia de los agentes con aquél y los partes que elaboraban. En este sentido, el primer parte del jefe del Servicio Artístico de Vanguardia en Asturias, José Filgueiro Valverde, llevaba fecha de 16 de agosto de 1937 y acompañaba a una carta que éste dirigía a García-Diego fechada en Navia el 1 de septiembre, en la que se mostraba «muy pesimista» sobre la situación del patrimonio artístico e histórico asturiano. El Servicio funcionó en esta zona porque el general [Antonio] Aranda incorporó a los agentes a su cuartel militar y les proporcionó medios de transporte y material fotográfico.

Los partes de los agentes presentaban un carácter eminentemente técnico, dejando de lado, salvo en determinados casos, las consideraciones ideológicas. Era un reflejo de lo que se encontraban al entrar en un pueblo o ciudad. En el caso que comento de Asturias, llama



*Don Pedro Muguruza y Otaño, comisario General de Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid. [cat. n.º 218, detalle]*

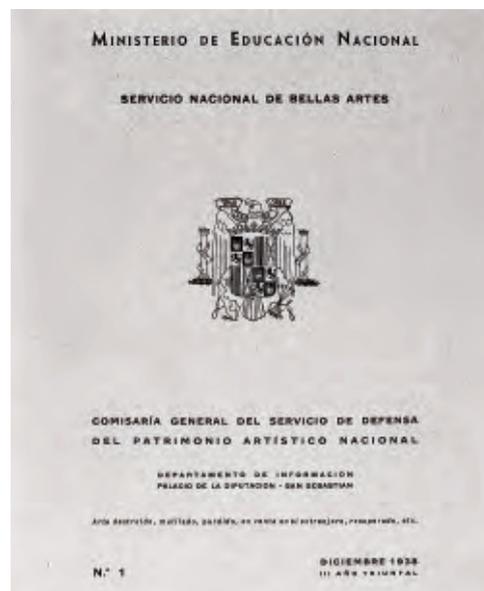
la atención (aunque esto ocurrió también en otras zonas con similar intensidad) la cantidad de iglesias que fueron destruidas, incendiadas y expoliadas de sus bienes. El agente José María Serrano lo constataba en una Nota-resumen de 9 de noviembre de 1937. Es evidente que no todas las iglesias eran monumentos de interés artístico ni contenían objetos de tal carácter, sin embargo, su arquitectura, mobiliario e imagerie eran exponentes de la historia del país, de su tradición, rechazada por una parte del pueblo español que consideraba que la iglesia como institución siempre había estado al lado del poder político y de las clases sociales pudientes. La proclamación de la República significó para algunos el momento de liberarse de esa opresión secular destruyendo sus símbolos externos. Esto no justifica la quema de iglesias y conventos que se sucedieron en España desde 1931, pero puede contribuir a explicar en parte el sentido de ese absurdo irracional que llevó a la Guerra Civil y que, como vemos, tanto daño causó a un patrimonio cultural que no era ni de unos ni de otros, sino de todos.

Ya he señalado la falta de operatividad de las Juntas y del Servicio Artístico de Vanguardia. A ello contribuía también el hecho de que había otros organismos que realizaban por su cuenta los cometidos asignados a aquéllos como eran los Servicios de Arte de Falange, las Comisiones Provinciales de Monumentos, que seguían actuando paralelamente a las Juntas, o el decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Con el fin de centralizar toda la labor de defensa y recuperación en las Juntas y el Servicio, se promulgó la orden de 27 de noviembre de 1937 por la que se disponía que las obras de arte salvadas por esos y otros organismos se pusieran a disposición de las Juntas de cada provincia, además todas las organizaciones de recogida de obras de arte existentes hasta ese momento funcionarían en adelante como auxiliares del Servicio Artístico de Vanguardia.

En el informe de 5 de octubre ya mencionado, García-Diego proponía a la Comisión de Cultura y Enseñanza que se nombrara a Pedro Muguruza y Otaño y a Teodoro Ríos Balaguer «consejeros de consulta» de esa Comisión. Pedro Muguruza, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, había salido de esa ciudad en el mes de agosto, pasando a la zona nacional. En esos momentos era ya un arquitecto de sólido prestigio. A partir de ahora se iba a convertir en una figura clave en lo relativo a la protección y recuperación del patrimonio. Por su parte, Teodoro Ríos Balaguer también era un eminente arquitecto que había dirigido las obras de consolidación de la Basílica del Pilar en Zaragoza. Esa propuesta fue aceptada por la Comisión que, con fecha de 9 de noviembre, procedía a los nombramientos como asesores técnicos de la misma. En calidad de tal, en diciembre de 1937 y enero de 1938 Pedro Muguruza y Teodoro Ríos llevaron a la Comisión varios informes en los que hacían una serie de consideraciones tendentes a mejorar el funcionamiento de la Sección de Bellas Artes de la Comisión, ya que, a juicio de ambos, el balance de lo realizado a lo largo del año era claramente desfavorable si se tenían en cuenta los resultados obtenidos en relación con los propósitos contemplados en las distintas disposiciones legislativas.

La organización del nuevo Estado en una Junta Técnica se concibió desde el primer momento como provisional y «al servicio de la guerra». La evolución de la misma hizo que se considerara necesario la formación de un auténtico gobierno. De esta manera, la ley de

*Boletín del Ministerio de Educación Nacional, n.º 1, diciembre de 1938.*  
 Archivo, IPCE, Madrid.



30 de enero de 1938 estructuraba la administración central del Estado en departamentos ministeriales, subordinados a una presidencia. Cada uno comprendía una subsecretaría y una serie de servicios nacionales. En lo que nos compete, el artículo 13 de la ley detallaba los servicios del denominado desde ahora Ministerio de Educación Nacional que integraba las siguientes Jefaturas Nacionales: Enseñanza Superior y Media, Primera Enseñanza, Enseñanza Profesional y Técnica, Bellas Artes y Archivos, Bibliotecas y Registro General de la Propiedad Intelectual. La cartera ministerial la ocupó Pedro Sainz Rodríguez y las Jefaturas de Bellas Artes y de Archivos y Bibliotecas, Eugenio d'Ors y Javier Lasso de la Vega, respectivamente.

La Jefatura Nacional de Bellas Artes asumió todo lo que había dependido de la Sección del mismo nombre de la Comisión de Cultura y Enseñanza, pero era evidente que la nueva organización ministerial y la evolución de la guerra, obligaban a trazar las bases de un sistema de defensa y protección del patrimonio eficaz, acorde a las necesidades que se estaban planteando conforme avanzaban los frentes de lucha. En este proceso resultó fundamental el papel desempeñado por Pedro Muguruza. Él diseñó la política que luego se plasmó en una serie de disposiciones legislativas y en su correspondencia con el ministro de Educación, los comisarios de zona o en los informes que elevaba a las autoridades, puso en evidencia no sólo su profundo conocimiento de la situación del patrimonio artístico e histórico, sino también su preocupación por la ineficacia y lentitud con la que se actuaba para su protección en la zona nacional. Su amplitud de miras le llevó a valorar en su justo término la labor que se estaba llevando a cabo en la zona republicana en defensa del patrimonio, a la vez que insistía en la necesidad de cuidar la propaganda ante la opinión pública internacional, aspecto este en el que los republicanos les llevaban una notable ventaja.

Un ejemplo de esto es el informe que, en la temprana fecha de 13 de febrero de 1938, hacía llegar al ministro en el que le resumía la visita de inspección que había llevado a cabo por distintos lugares de Asturias, Aragón y Castilla para ver el estado en el que se encon-

traban sus monumentos, y proponer las labores necesarias de protección y recuperación de los mismos. El resultado de su viaje no podía ser más desalentador, tal y como exponía de forma crítica. En las zonas examinadas la atención a los monumentos «había sido nula», con excepción de la catedral de Sigüenza y de algunos monumentos de Toledo. También «era nula» la protección de los «monumentos nacionales» contra los «bombardeos rojos» y contra la destrucción causada por los elementos naturales y los ataques de las personas. Pero si la protección en general brillaba por su ausencia, las escasas iniciativas tomadas por particulares u organismos oficiales al respecto constituían, en la mayoría de los casos, auténticas «barbaridades estéticas, realizadas con la mejor fe del mundo, en la creencia de que así colaboraban al auge de la Nueva España, pero destructoras en lo que nos dejaron los rojos, denigrantes para nuestro prestigio internacional». Incidiendo en lo que ya señalara García-Diego en su informe de octubre de 1937, Muguruza subrayaba el hecho de que todavía en febrero de 1938, «apenas se ha hecho nada en la defensa de nuestra riqueza nacional[...] los monumentos están hoy abandonados a su propia suerte: a la acción del tiempo, a la codicia de los del pueblo, a la incultura del cura o del alcalde. No existe un conocimiento de lo que se ha perdido[...] [y] las Comisiones y las Juntas, a base de entidades, son un fracaso», a excepción de la de Granada con Antonio Gallego Burín o de la de Vizcaya con Juan Irigoyen. Con el fin de hacer frente a esta situación y a «la propaganda roja sobre la labor que dicen hacer en defensa de las artes populares nacionales», Muguruza hacía en la parte final del informe una estimación económica de 930.000 pesetas para atenciones urgentes, así como una serie de propuestas para recaudar dinero de particulares a través de diferentes iniciativas tomadas desde las instituciones públicas.

De forma paralela a esta comprobación sobre el terreno de la situación en la que encontraba el patrimonio artístico, Muguruza elaboraba el proyecto de lo que sería el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), aprobado por decreto de 22 de abril de 1938. De acuerdo con lo contenido en su articulado, el SDPAN asumía todas las funciones relativas a la «recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional». El Servicio dependía de la Jefatura Nacional de Bellas Artes y comprendía órganos ejecutivos y consultivos. Formaban los primeros una Comisaría Central y nueve comisarías de zona, los mandos militares designados de manera circunstancial para el SDPAN y los agentes de vanguardia de recuperación del Tesoro Artístico. La función de estos últimos era proceder al salvamento de todo objeto de valor artístico e histórico, siguiendo las indicaciones de los mandos militares de los que dependían en las zonas de avance. En una etapa posterior la actuación de los agentes se centraba en las zonas ya conquistadas, donde se guardaban gran número de obras de arte en los depósitos que se fueron habilitando por los organismos republicanos competentes para su custodia y defensa. También al SDPAN le competía, en relación con otros organismos como la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, tratar de impedir la salida clandestina de obras de arte al extranjero y la recuperación de las que se encontraban fuera de sus fronteras.

Con posterioridad se publicaron un conjunto de disposiciones que hacían efectivo y desarrollaban lo dispuesto en este primer decreto. Así, una orden de 20 de mayo extendía las funciones encomendadas al SDPAN sobre la defensa del patrimonio artístico, al tesoro

bibliográfico, histórico y arqueológico dependiendo el SDPAN en este caso de la Jefatura Nacional de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual. Una circular de 2 de julio designaba las personas que iban a estar al frente de la Oficina Central y de las comisarías de zona, delimitando las provincias que abarcaba cada una de éstas. De acuerdo con esta circular, Pedro Muguruza era nombrado comisario general y Juan Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, subcomisario. Por otra parte, sendas órdenes de 9 y 12 de agosto reglamentaban la actuación de los agentes y el funcionamiento de las comisarías de zona. Por último, tres disposiciones: la de 1 de septiembre, que aclaraba y modificaba la circular de 2 de julio sobre la organización de las comisarías de zona; la del 12 de ese mismo mes, que ampliaba lo contenido en el decreto de abril sobre la defensa del Patrimonio Artístico al material científico y pedagógico y a las colecciones de objetos referidas a las Ciencias Naturales; y la del 19 de noviembre que creaba el cargo de comisario de zona suplente en cada comisaría.

Mientras se completaba lo dispuesto en el decreto de abril, Pedro Muguruza y el marqués de Lozoya elaboraban el proyecto de lo que debía ser la ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Para su redacción partieron de lo contenido en el decreto-ley de agosto de 1926 y en la ley de mayo de 1933<sup>4</sup> mencionados al inicio de este estudio. Componían este proyecto de ley un preámbulo, treinta y cinco artículos y uno adicional. En el primero se consideraba que la ley no pretendía «ser una innovación, sino solamente recoger y dar forma a un anhelo expresado en la legislación precedente». A pesar de su denominación el proyecto de ley sólo se refería a los monumentos histórico-artísticos. Su promulgación se justificaba por la necesidad de empezar a «atender de un modo normal la riqueza monumental y artística». Pedro Muguruza dirigió el proyecto de ley al ministro de Educación a través del jefe nacional de Bellas Artes, acompañado de una nota con fecha de 20 de diciembre de 1938. En la misma le decía: «Tiene D'Ors un proyecto de ley de Protección General del Patrimonio Artístico Nacional, en el mismo está consignado el plan a seguir en las ciudades declaradas monumentos nacionales. Convendría mucho que esta ley (preparada hace tres meses por Lozoya y yo) fuera estudiada, revisada y ya lanzada. Hoy se vive en la incertidumbre si es o no vigente la ley del Tesoro Artístico Nacional de la República. Convendría que, entre tanto se publica esa ley o decreto, se comunique por el Ministerio del Interior a los alcaldes y gobernadores que se atengan al decreto de 22 de abril, creando nuestro Servicio, pues están armando una confusión constante haciendo intervenir a comisiones de monumentos con cuestiones que han de resolverse por las comisarías de zona».

Recibido el proyecto de ley, a principios de enero de 1939, el comisario general convocaba a una reunión a los comisarios de zona para estudiar y ver posibles modificaciones al mismo, así como para hacer un balance de las tareas realizadas por cada comisaría de zona desde su creación hasta el 31 de diciembre<sup>5</sup>. Sin embargo, eran unos momentos difíciles para terminar de dar forma al proyecto de ley y sacarlo adelante. Derrumbado ya el frente catalán tras la entrada de las tropas nacionales en Barcelona el 26 de enero de 1939, el marqués de Lozoya escribía a Gallego Burín el 9 de febrero: «Muchas gracias por tu larga e interesantísima carta [de 3 de febrero]. Ten en cuenta que el proyecto de ley o decreto que te envíe es sólo una parte —la referente a monumentos— de un conjunto legislativo que com-

<sup>4</sup> Sobre la gestación, contenido y vigencia de esta ley véase: *50 años de protección del patrimonio histórico artístico, 1933-1983*, catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Museos, Madrid, 98 pp.

<sup>5</sup> Balance que se recogió en los informes remitidos por cada comisario de zona a la Comisaría General del SDPAN. La lectura de estos informes es ilustrativa de los estrechos márgenes de medios materiales y económicos en los que se movían los comisarios de zona y agentes a ellos adscritos, aspectos éstos que siempre gravitaron en las tareas de defensa y recuperación del patrimonio. En algunas comisarías de zona, las aportaciones económicas de particulares y de organismos locales paliaron esas carencias. Es especialmente ilustrador al respecto el caso de la comisaría de zona de Andalucía Oriental con centro en Granada.

*Depósito del Tesoro Artístico  
en el Palacio de Exposiciones  
de Ginebra, preparativos del primer  
regreso de obras a Madrid,  
mayo de 1939. Archivo, IPCE, Madrid.*



prenderá todos los demás aspectos de la cuestión [...] Los acontecimientos pasados y los que se avecinan tienen a nuestro Servicio sumido en un caos. En Barcelona están los Muguruza [Pedro y su hermano José María, nombrado comisario de la zona catalana], Lasso, Balles-teros, Lagarde y casi todos los agentes que teníamos dispersos por toda España y no se dan abasto. Excuso decirte lo que sucederá cuando se verifique el próximo derrumbamiento del frente de Madrid y Valencia».

En este entramado legislativo en torno al SDPAN, los dos elementos fundamentales fueron los agentes de vanguardia y las comisarías de zona, estas últimas tenían su centro de operaciones en un lugar determinado abarcando su radio de acción a una serie de provincias. Dado que las comisarías de zona eran los ejes en torno a los que se organizaban las tareas de defensa y recuperación, la Comisaría General trató de agilizar los trámites burocráticos pertinentes para posibilitar su puesta en marcha. Con el fin de sufragar los gastos de instalación y de proceder en primera instancia a redactar un inventario de los monumentos contenidos en su área de demarcación, se libraron cinco mil pesetas para cada comisaría de zona. El comisario era la autoridad máxima frente a otras entidades relacionadas con la protección del patrimonio artístico e histórico. Su superior jerárquico era el comisario general del SDPAN. Los comisarios estaban obligados a enviar relaciones periódicas de las actividades que se llevaban a cabo en su zona, además estaba la correspondencia que mantenían con la Comisaría General relativa sobre todo a la manera como se acometían las tareas de defensa y recuperación, y a los problemas que surgían por interferencias con otros organismos o carencias de medios económicos.

A las comisarías convergía la actividad de los agentes cuya actuación se debía ajustar a las instrucciones de tipo técnico emanadas de la comisaría de zona respectiva y a las de tipo militar (una vez conseguida su militarización a principios del mes de junio). Los agentes se

*Obras de arte recuperadas en Castellón por el Servicio de Recuperación Artística, 1940. Archivo, IPCE, Madrid.*



organizaban en equipos encuadrados en las Planas Mayores de las Columnas de Orden y Policía de Ocupación<sup>6</sup>. La dirección central de éstas estaba a cargo del comandante Eduardo Lagarde, arquitecto y, en esos momentos, retirado del servicio militar activo. Los agentes llevaban un carnet que les acreditaba como tales y un distintivo amarillo con un paño negro en el que iba escrito con letras rojas: «Recuperación-Patrimonio-Artístico Español». Eran personas con una cualificación profesional, en su mayoría arquitectos, restauradores, archiveros, bibliotecarios[...] y no cobraban ninguna cantidad económica por su labor. En función de esa cualificación profesional eran militarizados en los grados de capitán, teniente, alférez o sargento. Entre el 22 de julio de 1938 y el 4 de mayo de 1939 el número de agentes militarizados ascendió a ciento quince.

En su actividad diaria los agentes se encontraron con un sinfín de problemas derivados de la falta de medios económicos y materiales, y muchas veces de la incomprensión y obstáculos de militares y civiles. Porque las rapiñas, acciones vandálicas y los destrozos debidos a incontrolados; los hubo en ambas zonas, como se recoge a título confidencial en la correspondencia. Sobre este particular, y también en ambas zonas, se propusieron diferentes acciones para fomentar en los soldados el sentido de la responsabilidad con respecto a la necesaria protección del tesoro artístico e histórico. En la zona nacional el Servicio de Recuperación de Obras de Arte en Vanguardia editó un folleto, *¡Combatiente español!*, para su distribución entre los soldados, en el que les instaba a colaborar con los agentes de vanguardia. Otro problema que no puedo abordar ampliamente, pero sí quiero mencionar es la incidencia en el patrimonio artístico de la presencia de extranjeros combatientes en los dos ejércitos. Un ejemplo al respecto es lo que Pedro Muguruza escribía al general Eugenio Espinosa de los Monteros el 26 de abril de 1939: «Las confidencias recibidas en este Servicio me obligan a comunicar a V.E. que el paso de las tropas italianas por el Palacio Real de

<sup>6</sup> Las Columnas tenían como principal misión tomar las medidas necesarias para poder restablecer la normalidad y el funcionamiento de los servicios públicos y de investigación y vigilancia en las localidades que se ocupaban. Dependían de la Jefatura de Servicios Especiales del Ministerio de Orden Público y las mandaba un coronel auxiliado en las funciones de mando y en la unificación de servicio y administración por una Plana Mayor.

Aranjuez ha coincidido con la desaparición de una considerable cantidad de porcelanas y piezas de cerámicas que lo exornaban».

Los dos problemas fundamentales que impidieron un normal funcionamiento del SDPAN fueron la falta de vehículos para el transporte de los agentes<sup>7</sup> y del material recuperado y la escasez de dinero. En una extensa carta de 2 de julio dirigida al ministro de Educación, Pedro Muguruza le resumía, en lo referido a la defensa y protección del patrimonio, la situación anterior al decreto de 22 de abril, cuyo preámbulo contenía «unos razonamientos que eran tumba piadosa para lo pasado y firme esperanza para lo porvenir», a la vez que le subrayaba el hecho de que en esos momentos la situación era «idéntica o peor de la que se quiso corregir», debido sobre todo a las trabas burocráticas, pues «la ley de contabilidad no ha previsto situaciones ni consecuencias como las que padecemos por la guerra en nuestro Tesoro Artístico Nacional». En febrero de 1938 Muguruza estimaba el montante global del presupuesto para hacer frente a las necesidades más urgentes de protección en cerca de un millón de pesetas, como ya vimos. En agosto de 1938 el Ministerio de Hacienda libraba a favor del SDPAN la cantidad de 300.000 pesetas «para atenciones apremiantes en monumentos amenazados de ruina como consecuencia de la guerra», en las diferentes provincias de cada comisaría de zona. A la altura del mes de noviembre, cuando se terminaba el plazo para la inversión de esa cantidad, Muguruza estimaba que el importe para las actuaciones más urgentes ascendía a cuatro millones de pesetas, tal y como señalaba al ministro de Educación en carta de 22 de noviembre: «Con el convencimiento no puede lograrse que los monumentos y las obras de arte aguanten las inclemencias y el desgaste, hasta que se organice, en un departamento ministerial, un plan de atenciones nacionales en que se les dé promesa de inclusión. Y podrá suceder que las nueve décimas partes de lo más importante de nuestro Tesoro Artístico se desmoronen o presenten aspecto lamentable y prueba inconfundible de nuestro abandono, mientras organizamos rutas de guerra para vernos obligados a atribuir a los rojos todos los destrozos».

Esas rutas de guerra a las que aludía Muguruza, constituían una de las piedras de toque en las conflictivas relaciones entre el Ministerio de Educación Nacional y el Ministerio del Interior por las interferencias mutuas en el ámbito de la propaganda, recuperación y reconstrucción de bienes inmuebles. Las Rutas Nacionales de Guerra habían sido organizadas por el Servicio Nacional de Turismo dependientes del Ministerio del Interior. El jefe del Servicio era Luis A. Bolín, nombrado por decreto de 16 de febrero de 1938, quien había conseguido una cantidad cercana al millón de pesetas para poner en marcha su idea. Con un carácter esencialmente propagandístico y con objeto de atender a los turistas extranjeros que querían visitar la zona nacional, se organizaron unos itinerarios y se importaron veinte autocares de la marca Dodge, que fueron desembarcados en el puerto de Bilbao el 28 de junio. El 1 de julio se iniciaban las excursiones. Además de esto el Servicio Nacional de Turismo dispuso de medios económicos para la edición de folletos que distribuía entre los turistas<sup>8</sup>.

También del Ministerio del Interior dependía la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos creada mediante decreto de 26 de abril de 1938, con la finalidad de «recuperar, clasificar y custodiar todos los documentos que existiesen en la zona liberada

<sup>7</sup> El problema del desplazamiento de los agentes fue constante desde la creación del Servicio Artístico de Vanguardia en enero de 1937. Tampoco se solucionó con la creación del SDPAN. Los agentes llegaban a las zonas que se iban conquistando como podían, normalmente en vehículos que les cedían los mandos militares o bien acompañando a los soldados que entraban en los pueblos y ciudades. Muchas veces no tenían esta suerte y cuando lograban llegar a la ciudad en cuestión ya llevaba varios días ocupada.

<sup>8</sup> Por ejemplo: *Visita a las rutas de la guerra en España*, Servicio Nacional de Turismo [1938], 1 h. pleg.

procedentes de archivos, oficinas y despachos de entidades y personas desafectas al Movimiento, y los que fueran apareciendo en la otra zona al compás de la liberación y que fuesen susceptibles de proporcionar al Estado información referida a la situación de sus “enemigos”. Es evidente que aunque perseguían una finalidad diferente, existían semejanzas entre esta Delegación y el Servicio de Recuperación de Documentos del SDPAN; de ahí las fricciones que se producían en la actuación de los agentes de uno u otro Servicio en las zonas que se iban conquistando.

Lo mismo ocurría entre el SDPAN y el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones del Ministerio del Interior. Presidido por Joaquín Benjumea Burín, el Servicio se organizaba en siete comisarías de zona encargadas, entre otras atribuciones, de la formación de los expedientes oportunos para la reconstrucción del patrimonio inmobiliario, clasificado en cuatro grupos: *a)* monumentos artísticos y nacionales, *b)* edificios de la iglesia, *c)* edificios o servicios provinciales o municipales y *d)* edificios particulares y de empresas. De acuerdo con esto, lo relativo al patrimonio artístico inmobiliario se englobaba en un plan de reconstrucción amplio, entrando en colisión directa con la actividad que llevaba a cabo el SDPAN. Puede servir como ejemplo lo siguiente: Muguruza había logrado, con el apoyo del ministro de Educación, que la Academia de Bellas Artes de San Fernando lanzara la idea de una «suscripción especial», para allegar fondos destinados a reparar por parte del SDPAN aquellos monumentos cuya reconstrucción era urgente, sobre todo de cara al invierno 1938-39. A esto se opuso el Ministerio del Interior por lo que la iniciativa no prosperó. Sobre este particular escribía Muguruza a Leopoldo de Torres Balbás (encargado de las obras de reconstrucción de la Catedral de Sigüenza), en carta de 10 de noviembre de 1938: «... un placer sería obteneros todo el dinero preciso, estaba obtenido ya como resultado de una labor que vengo haciendo desde hace un año, cristalizada en la cesión de un millón y medio de pesetas como anticipo para obras urgentes en los monumentos nacionales, pero precisaba recurrir a la fórmula de iniciar una suscripción y quien tiene las riendas de tales tiros nos dedicó un serretazo, con lo que el impulso quedó parado y los monumentos nacionales invitados a esperar mejor ocasión para ser atendidos».

En su correspondencia con el ministro de Educación y los comisarios de zona, Pedro Muguruza insistía en hacer una propaganda positiva ante la opinión pública internacional, que contrarrestara la que hacían los republicanos basada en hechos concretos y verificables. En este sentido escribía al ministro de Educación el 27 de septiembre: «Al reintegrarme a España pasando de la zona roja a la zona nacional pude ver cómo en el extranjero, en los centros culturales, de Arte y de Historia, estamos conceptuados a un nivel muy inferior del otorgado a los rojos. Me dediqué a hacer defensa encarnizada de nuestra labor, apoyado tan sólo en promesas y ... en *camelos*. Pude también comprobar que, en el orden artístico, nuestras propagandas, sólo apoyadas en labor negativa de los rojos (o atribuidas a los rojos) son contraproducentes: en cambio son útiles las apoyadas en hechos positivos, ciertos, reconstructores; esto es lo que están haciendo los rojos». De otro lado, Muguruza era consciente de la parte de responsabilidad que competía a los nacionales en la pérdida o destrucción del patrimonio artístico e histórico en su zona. Ya he mencionado esto con anterioridad, otra cuestión que quiero destacar en este sentido es



*Depósito del Tesoro Artístico  
en el Palacio de Exposiciones de Ginebra  
preparativos del primer regreso  
de obras a Madrid, mayo de 1939.  
Archivo, IPCE, Madrid.*

la referida a la utilización de monumentos nacionales como depósitos bélicos, alojamiento de tropas y cárceles para prisioneros de guerra. En el plano de la propaganda éste era uno de los aspectos en el que los nacionales incidían en sus acusaciones a los republicanos, sin embargo, como señalaba una vez más Muguruza al ministro en una carta de 15 de julio: «Parece elemental medida sugerir a V.E. la necesidad de indicar a las superiores autoridades que tal vez sería prudente hacer desaparecer análogos motivos de ataque recíproco en nuestra zona, por existir, según noticias que a esta Comisaría llegan, algunos depósitos de guerra en determinados monumentos nacionales».

El carácter de Guerra Civil y la implicación internacional en la misma, en el marco de una Europa cuya situación en esos años treinta no se puede obviar, pues está como trasfondo de la guerra en España; hicieron que la propaganda se convirtiese en un elemento tan fundamental para legitimar y ganar la guerra como el propio enfrentamiento bélico. En lo que respecta al patrimonio artístico e histórico había que justificar ante la opinión pública internacional algo en sí mismo injustificable, como era la destrucción de monumentos y objetos que reflejaban la historia y las tradiciones de un país. El Gobierno de la República mostró desde el principio una mayor preocupación y cuidado por una propaganda basada en lo que se estaba haciendo para defender el patrimonio de los «incontrolados», que constituyeron un grave problema sobre todo en los primeros momentos, y de los bombardeos aéreos de las fuerzas nacionales. La propaganda desarrollada por el Gobierno nacional presentó en sus líneas generales un carácter negativo (lo que criticaba Muguruza), con una fuerte carga retórica. La decisión tomada por el Gobierno de la República de evacuar los objetos de arte a otras zonas geográficas del país más seguras o bien al extranjero para ponerlos bajo la custodia de países amigos, las destrucciones de monumentos y objetos de arte religiosos o las incautaciones de colecciones privadas, sobre todo en los primeros momentos; constituyeron

los elementos fundamentales en torno a los que los nacionales elaboraron una propaganda que se apoyaba más en suposiciones que en hechos comprobados.

Una de las publicaciones que siguió muy de cerca todo lo relativo a la protección del patrimonio artístico español fue la revista *Mouseion*, portavoz de la Oficina Internacional de Museos con sede en París y vinculada a la Sociedad de Naciones. A la redacción de la revista fue enviando Muguruza informaciones sobre las medidas legislativas que se estaban tomando en la zona nacional para la protección del patrimonio, primero en su calidad de asesor de la Junta Técnica del Estado y después como comisario general del SDPAN. En febrero de 1938 la revista francesa *L'Illustration* publicaba un monográfico sobre «El martirio de las obras de arte»<sup>9</sup> en el que, en cuarenta páginas de fotografías, se mostraban los destrozos realizados por los «rojos» en zonas que habían pasado al poder de los nacionales. Los documentos procedían de los servicios fotográficos de la Delegación de Prensa y Propaganda de Salamanca y fueron enseguida replicados desde diferentes instancias, entre ellas la del Comité Ibero-Americano para la Defensa de la República Española que, en un número extraordinario del Boletín<sup>10</sup> que publicaba en París, criticó el que *L'Illustration* mostrara unas piezas que habían dejado de existir años antes de la sublevación militar y otras que no eran propiamente piezas artísticas. También incidía en el hecho de que una misma pieza apareciera en dos o tres posiciones para dar mayor impresión de volumen, o el que algunas de las piezas recogidas se encontrasen en zonas cuya conquista fue precedida por intensos bombardeos.

En la zona nacional tampoco cayó muy bien la publicación del monográfico, sobre todo entre quienes se encargaban de la protección del patrimonio artístico. Muguruza escribía al ministro de Educación (27 de febrero): «En el viaje realizado para ello [se refiere a la visita de inspección a la que aludí páginas atrás] he podido observar la presencia de extranjeros civiles; no es imposible la existencia de una máquina fotográfica en manos de alguno de ellos; y un simpatizante rojo camuflado detrás de ella; de igual modo que han salido las fotos de destrucción de Prensa y Propaganda de Salamanca para forjar el artículo de *L'Illustration*, cuya consecuencia es de descrédito general para el espíritu español ante el vulgo extranjero, para quienes somos los mismos, “des espagnols”, los rojos y los blancos; del mismo modo pueden salir unas cuantas fotos que hagan ver el abandono en que se hallan infinidad de monumentos, en la retaguardia nacional». A renglón seguido señalaba Muguruza: «El folleto rojo está ya recorriendo el mundo: nosotros tardaremos por lo menos dos meses en preparar uno que lo neutralice, nos llevan una ventaja en la propaganda positiva».

El folleto al que aludía Muguruza era el escrito que presentó Josep Renau, director general de Bellas Artes del Gobierno de la República, en la reunión de expertos de la Oficina Internacional de Museos que tuvo lugar en París, en la sede de la Sociedad de Naciones, el 23 y 24 de octubre de 1937. El mismo fue publicado por la revista *Mouseion* en una tirada aparte con el título: «L'organisation de la defense del patrimoine artistique espagnol pendant la guerre civile»<sup>11</sup>. En el mismo se manejaban los dos argumentos principales que siempre estuvieron presentes en la propaganda republicana. Por una parte, la participación del pueblo en la salvaguardia de un tesoro cuyo disfrute siempre le estuvo vedado, y por la otra, lo novedoso de las medidas de protección del patrimonio tomadas, en especial contra los bombardeos aéreos.

<sup>9</sup> «Le martyre des oeuvres d'art. Guerre Civile en Espagne», *Documents rassembles par les services photographiques de Salamanca dans les zones actuellement au pouvoir des armées nationalistes*, París, *L'Illustration*, 1938, 40 h.

<sup>10</sup> *Nuestra España. La protección del tesoro artístico de España durante la guerra*, número extraordinario con un suplemento ilustrado y dos dibujos de Pablo Picasso, París, abril de 1938.

<sup>11</sup> París, vols. 39-40, 1937, 66 pp. Aunque como ya señalé en la nota 2 no cito la fuente concreta de cada documento al que hago alusión, las cartas que Pedro Muguruza escribía al ministro de Educación se conservan en el archivo de Pedro Sainz Rodríguez. Por otra parte en el archivo del SDPAN, Leg. 32, n.º 1 (3), se encuentra un informe mecanografiado (4 hojas), sin fecha [noviembre-diciembre 1937] y sin firma, aunque con toda probabilidad lo escribió Muguruza, en el que se hacen unas apreciaciones en relación con el folleto que nos parecen interesantes destacar: «Es un folleto de hábil redacción, sabiamente concebido y cuajado de documentos y fotografías donde prueban con realidades que el gobierno de Madrid-Valencia-Barcelona es un verdadero paladín del Arte Nacional y de la cultura del pueblo... Podría hacerse un folleto de destrucciones de los rojos; pero su efecto sería nulo contra la prueba documental de como éstos protegen las obras de arte. La destrucción de una iglesia o de un palacio puede ser provocada igualmente por bombardeo de ambos lados... Hay que hacer un folleto donde se pruebe documentalmente cómo protegemos lo que nos queda de nuestro Tesoro Artístico Nacional; cómo evitamos la ruina total de lo que nos estropearon los rojos; que conservaremos como reliquias los restos de lo que destruyeron».

La labor de propaganda de cara a la opinión pública internacional se canalizaba en las dos zonas a través de las «visitas de inspección» y de informaciones y artículos de opinión en la prensa diaria, o de ensayos más técnicos recogidos en publicaciones especializadas de España y el extranjero. En este sentido, como ya indiqué, llevaban ventaja los republicanos frente a la parquedad de lo realizado en la zona nacional. Las publicaciones propagandísticas auspiciadas por la Jefatura Nacional de Bellas Artes se redujeron al folleto: *La destrucción de obras de arte en España*<sup>12</sup>; y a dos números del Boletín editado por el Departamento de Información de SDPAN<sup>13</sup>. El folleto sobre *La destrucción de obras de arte en España* recogía el Mensaje de la Real Academia de San Fernando a las Academias Extranjeras dirigido desde San Sebastián el 28 de febrero de 1938. Junto al mismo se reproducían algunas de las respuestas recibidas por las Academias Extranjeras, todo ello ilustrado con fotos de destrucciones provocadas por los «rojos» en el patrimonio artístico-religioso. En cuanto a los Boletines, el primero reproducía el decreto de 22 de abril de 1938 organizando el SDPAN y la circular complementaria de 2 de julio, así como informes de tres visitas de inspección realizadas por agentes del Servicio de Vanguardia a la ciudad de Lérida, y un informe del delegado provincial de Bellas Artes de Badajoz, Adelardo Corvasi, sobre los daños ocasionados en el patrimonio artístico de la provincia de Badajoz desde abril de 1931. Este informe se completaba en el número 2 del Boletín, que incluía además informes sobre Tarragona, Cantabria, Asturias, Valle de Arán, Toledo y un inventario de los objetos de arte procedentes de la colección Monzón, de Vergara.

Con respecto a las «visitas de inspección» que solicitaban hacer técnicos, artistas o críticos de arte extranjeros a zonas afectadas por la guerra para comprobar sobre el terreno el estado de determinados monumentos; también se dio un claro contraste entre la postura abierta del Gobierno de la República y el recelo de los dirigentes nacionales. La mayoría de los visitantes fueron ingleses que venían por iniciativa individual o en representación de algún organismo. Dado que los nacionales contaban en este país con claras simpatías entre la clase aristocrática y conservadora, el Gobierno de la República prestó a los técnicos procedentes de Inglaterra especial atención. Gran trascendencia tuvo en este sentido la visita de Frederic Kenyon, antiguo director del Museo Británico, y James G. Mann, director de la Colección Wallace de Londres, a la España republicana en agosto de 1937. En sendos artículos aparecidos en *The Times* y *The Listener*<sup>14</sup> uno y otro comentaron el resultado de su visita, destacando los esfuerzos realizados por el Gobierno de la República para proteger el patrimonio artístico e histórico, en especial el que encerraba el Museo del Prado, de los bombardeos nacionalistas. También ponían de manifiesto la destrucción de iglesias y objetos de arte religiosos debido al «furor revolucionario» de los primeros momentos de la guerra, algo que, por otra parte, nunca negaron los dirigentes republicanos, a la vez que destacaban como la gran mayoría del pueblo colaboraba con el gobierno en las tareas de salvamento del patrimonio. La única respuesta por parte nacionalista fue una carta que Pedro Muguruza envió a *The Daily Telegraph* en donde contradecía cortésmente algunas de las afirmaciones de Kenyon, entre ellas la de que el Museo del Prado hubiera sido bombardeado entre noviembre de 1936 y julio de 1937, época en la que Muguruza estuvo refugiado con su esposa en la embajada inglesa: «Pude ver entonces todos los bombardeos aéreos y ninguno de ellos afectó al Museo; señalo en un croquis adjunto lo que fue bom-

<sup>12</sup> Instituto de España, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *La destrucción de obras de arte en España. Adhesión de las Academias extranjeras*, Vitoria, Jefatura Nacional de Bellas Artes [Impreso en Venecia, Officina Grafiche Carlo Ferrari], octubre de 1938, 26 pp.

<sup>13</sup> *Arte destruido, mutilado, perdido, en venta en el extranjero, recuperado, etc.* informes de las Comisarías y agentes del Servicio de Vanguardia de Recuperación Artística. San Sebastián, Departamento de Información de la Comisaría General del SDPAN, número 1, diciembre de 1938, 30 páginas y número 2, marzo de 1939, 31 páginas.

<sup>14</sup> F. Kenyon: «Treasures of Spain», *The Times*, 3-4 de septiembre de 1937, y J. G. Mann: «Spain's Art treasures. Lost or saved?», *The Listener*, 27 de octubre de 1937.

*Visita de don Juan de Borbón y doña María de las Mercedes a la exposición de Ginebra, verano de 1939. Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*



bardeado y los objetivos militares contenidos en los mismos: señalo también la proximidad excesivamente peligrosa que tuvo para el Museo una sección de ametralladoras y cañones antiaéreos, constituyendo una posible provocación bélica».

La actitud del Gobierno de la República hacia los visitantes extranjeros y en especial la trascendencia que tuvo la presencia de Kenyon y Mann, hizo que los dirigentes nacionales no pudieran dar una negativa a la solicitud que hizo Michael W. Stewart, conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, de inspeccionar la zona que aquéllos controlaban. Su petición la hizo en julio de 1938, a través del Museo y con el apoyo oficial del Foreign Office, pero se logró aplazarla al mes de noviembre. La visita fue organizada y dirigida por Pedro Muguruza con la colaboración de los comisarios de zona. Se trazó un itinerario supeditado a aquellos lugares que produjesen una impresión favorable, y se dieron instrucciones para evitar que estuviera solo o intentase actuar por su cuenta. Stewart llegó a Irún el 7 de noviembre. El itinerario recorrido comprendió las ciudades de Burgos, Oviedo, León, Valladolid, Segovia, Ávila, Toledo (desde donde hubo que ir a Sigüenza, «por especial empeño del visitante»), Zaragoza, Caspe, Lérida, Belchite, Teruel, Pamplona y Vitoria. El 23 de enero de 1939, Stewart publicaba un artículo en *The Times* en el que comentaba, en términos favorables, su visita; lo que evidentemente fue considerado como un claro éxito propagandístico<sup>15</sup>.

La rapidez con la que se iban a producir los acontecimientos en los meses finales de la guerra, obligaron al SDPAN a tomar una serie de medidas urgentes con objeto de poder atender, siquiera mínimamente, el cúmulo de problemas que surgían por doquier. Ante el inicio de la ofensiva del ejército nacionalista en el frente catalán, en diciembre de 1938, la Comisaría General del SDPAN tomó la decisión de agrupar en Zaragoza a la mayoría de

<sup>15</sup> Sobre la visita de Stewart escribió Muguruza al ministro de Educación: «Creo haber logrado que el Sr. Stewart lleve de nuestro cuidado por las Artes y del estado de nuestro patrimonio artístico nacional, una impresión infinitamente más favorable de la que tienen en centros culturales extranjeros, donde por encima de la información completísima que tienen de nuestra zona, a través de medios que desconozco, prende y se mantiene la duda de que Alemania e Italia posean ya, por medios adquisitivos de cualquier índole, lo más valioso de nuestro Tesoro Artístico». En carta-informe de 27 de noviembre de 1938.

los agentes que estaban dispersos por otras zonas. En esta ciudad se encontraban el comisario general Pedro Muguruza y su hermano José María, comisario de la zona de Levante. Entre los agentes desplazados a Zaragoza estaba Luis Monreal quien, desde junio de 1938, se hallaba en el frente de Castellón como agente de vanguardia asimilado al grado de alférez<sup>16</sup>. En Zaragoza, Pedro Muguruza le nombró ayudante del comandante Enrique Lagarde, ambos debían permanecer en esa ciudad hasta el momento de poder ir a Barcelona. En este compás de espera —recuerda Luis Monreal— «vi con envidia cómo otros compañeros, sobre todo los agentes catalanes, partían para seguir muy de cerca de la vanguardia en su rápido avance»<sup>17</sup>. De otro lado, Pedro Muguruza decidió por su cuenta y riesgo que el SDPAN comprara cinco coches de segunda mano a particulares, lo que evidentemente facilitó la actuación de los agentes en la recuperación de obras del patrimonio artístico e histórico dispersas por todo el territorio catalán.

Ya señalé como en los primeros momentos de la guerra se habían llevado a cabo, en la zona bajo control del Gobierno de la República, quema de iglesias y destrucciones de objetos religiosos por elementos incontrolados. Por otra parte, los distintos grupos políticos y organizaciones obreras procedieron a la incautación para su propio uso de numerosos edificios pertenecientes a particulares, y que en muchos casos albergaban importantes colecciones de obras de arte y bibliotecas. Con el fin de poner un freno a las destrucciones y a esas incautaciones desorganizadas, el Gobierno republicano creó, por decreto de 23 de julio de 1936, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Un decreto de 1 de agosto establecía que la Junta se denominara de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Por el mismo se fijaron sus facultades, se amplió el número de sus miembros y se le concedió una asignación económica. La Junta tuvo su sede en un primer momento en el convento de las Descalzas Reales. Después pasó al convento de la Encarnación, para instalarse de manera definitiva en el Museo Arqueológico Nacional.

Con el traslado del Gobierno republicano a Valencia, el 7 de noviembre de 1936, se reorganizó la Junta que pasó a denominarse, en Madrid, Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Tras la orden ministerial de 5 de abril de 1937 por la que se constituía la Junta Central del Tesoro Artístico, tanto la Junta Delegada de Madrid como las otras Juntas Delegadas Provinciales y las Subjuntas locales, pasaron a depender de esta Junta Central presidida por el pintor Timoteo Pérez Rubio. La Junta Central tenía como objetivo «la incautación y conservación en nombre del Estado» de los bienes muebles e inmuebles «de interés artístico, histórico y bibliográfico» pertenecientes al Estado, a las provincias, a los municipios y a particulares; que «en razón de las anormales circunstancias» pudieran presentar peligro de «ruina, pérdida o deterioro». La Junta se organizaba en comisiones que actuaban por medio de equipos. Los objetos incautados eran llevados a la sede de la misma donde se fichaban y catalogaban, de aquí se trasladaban a un depósito donde debían permanecer durante la guerra. El acondicionamiento de los depósitos fue diferente según los lugares, aunque se trataron de poner todos los medios disponibles para la protección de los bienes que se custodiaban<sup>18</sup>.

Una de las funciones de los agentes de vanguardia del Servicio de Recuperación Artística del SDPAN, era la de ir localizando estos depósitos constituidos por la Junta del Tesoro

<sup>16</sup> *Op. cit.* en nota 3, p. 71 y ss.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

<sup>18</sup> Para todo lo referido a la actuación de la Junta Central y de sus Juntas Delegadas remito al estudio de José Álvarez Lopera que se recoge en este mismo catálogo y a su libro *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, 2 tomos. Aquí sólo menciono unos aspectos que me parecen necesarios para comprender mejor como se produjo al final de la guerra el traspaso de todos los fondos de la Junta al SDPAN.

Artístico, a medida que se avanzaba en la conquista de territorio en poder del Gobierno republicano. Pero, sin duda, los grandes depósitos de la Junta se encontraban en las tres ciudades capitales de la República durante la guerra: Madrid, Valencia<sup>19</sup> y Barcelona. A ellos habría que unir el depósito que se encontró, una vez finalizada la guerra, en un arsenal de la Armada, «La Algameca», cerca de Cartagena<sup>20</sup> que dependía del Ministerio de Hacienda por ordenes directas de la Presidencia del Gobierno; así como los depósitos que constituyeron la Caja General de Reparaciones y las distintas organizaciones políticas y sindicales. En la labor de localización de todos estos depósitos, fue esencial la colaboración de los agentes de vanguardia con el Servicio de Información y Policía Militar (SIPM).

El derrumbe del frente catalán se produjo en algo más de un mes. El 23 de diciembre se había iniciado la ofensiva nacionalista y el 9 de febrero de 1939 tropas navarras llegaban a la frontera francesa. A lo largo de ese tiempo los agentes de vanguardia fueron acompañando al ejército, tratando de llegar lo antes posible a los pueblos y ciudades que se tomaban. Paralelamente descubrían los diferentes depósitos diseminados por el territorio catalán. Si dejamos aparte la ciudad de Barcelona, los principales depósitos habilitados por el Gobierno de la Generalitat y por el Gobierno de la República cuando se instaló en Barcelona, se localizaron en poblaciones alejadas de los frentes de guerra y cercanas a la frontera con Francia. Los bienes del patrimonio artístico catalán se custodiaron en los depósitos de la iglesia Sant Steve de Olot, Mas Can Pol de Bescano, Mas Can Descalç de Darnius y Mas Can Perxés de Argullana. Los bienes que acompañaron al Gobierno de la República se llevaron al Monasterio de Pedralbes y a sendas casas en Saint Hilari Salcalm y Viladrau. A finales de abril de 1938 eran trasladados al castillo de Peralada, al de Figueras y a una mina de talco en la Vajol<sup>21</sup>.

Nada más entrar en Barcelona las tropas mandadas por los generales Yagüe y Solchaga el 26 de enero de 1939, el comandante jefe del SIPM procedió a la intervención de archivos, bibliotecas, museos y colecciones particulares y oficiales, precintando los locales donde estaban instalados. Por otra parte, miembros del SIPM se dispusieron a recoger cualquier objeto de valor artístico, histórico o bibliográfico que se encontrase abandonado para su custodia y con objeto de evitar su posible extravío o sustracción. Esta doble actividad la llevaban a cabo en colaboración con los agentes de vanguardia que entraron en la ciudad junto con los soldados. Muy pronto el Servicio de Recuperación Artística del SDPAN empezó a actuar. En un primer momento instaló su sede en el local de la joyería Valentí, en el número 16 del Paseo de Gracia. Después trasladó sus oficinas a la Universidad.

Pasados unos días de la toma de Barcelona, llegó Pedro Muguruza acompañado de varios agentes que procedían de distintas zonas. Venía no sólo en calidad de comisario general del SDPAN sino también como delegado del jefe nacional de Bellas Artes. En un informe que poco después dirigió a éste sobre las gestiones realizadas en su nombre, le indicaba que lo primero que hizo al llegar a Barcelona fue tomar posesión del local donde había estado instalada la antigua Dirección General de Bellas Artes, en el quinto piso del edificio del Ministerio de Instrucción Pública en la plaza de la Bonanova. Observaba Muguruza que el mobiliario se encontraba en buen estado, pero que «la documentación, ficheros, archivadores y material estaba amontonado en el suelo de uno de los despachos dando idea de la precipitación de la fuga». Del personal de la antigua Dirección sólo quedaban tres per-

<sup>19</sup> En esta ciudad se habilitaron depósitos en el Museo de San Carlos, las Torres de Serranos, el Colegio del Patriarca y el Archivo Municipal para custodiar objetos incautados por la Junta, así como obras de arte que acompañaron al gobierno de la República en su traslado a Valencia.

<sup>20</sup> Luis Monreal estuvo en Valencia coordinando las tareas de recuperación y defensa del patrimonio desde el 29 de marzo hasta finales de 1939. En los primeros días de su estancia en la ciudad, fue a visitar el arsenal de «La Algameca» del que había tenido noticias por unos miembros de la antigua Junta del Tesoro Artístico. Consciente de la importancia de este depósito lo comunicó a la Comisaría General del SDPAN para que se hiciera cargo del mismo. En sus Memorias evoca este hecho y reflexiona sobre el porqué de la existencia de este depósito que no llegó a controlar la Junta. Véase op. cit. pp. 129-136.

<sup>21</sup> José Álvarez Lopera: *op. cit.*, tomo II, pp. 30-35, y Manuel Chamoso Lamas: «El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología, Historia*, Madrid, 1943, pp. 174-295 (en especial: «Labor de recuperación artística en la región catalana», pp. 274-282). Manuel Chamoso Lamas fue agente de vanguardia del SDPAN, militarizado con el grado de alférez.

*El señor Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, y el marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, en la estación del Norte, recibiendo las obras procedentes de Ginebra, septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*



sonas que se encargaron de la reorganización de los servicios de la ahora Jefatura Nacional. En relación con el Servicio de Recuperación Artística y según impresión del comisario de la zona de Levante José María Muguruza, escribía Pedro Muguruza: «El Servicio se encuentra ante un volumen de cosas insospechado, con enorme labor a realizar, tanto en el sentido de recuperación como en el de investigación».

Entre las propuestas de actuación inmediata que debía llevar a cabo la Jefatura de Bellas Artes, a juicio de Muguruza estaba la de crear una comisaría de zona que abarcase el territorio de Cataluña y en la que prestasen colaboración, junto a los agentes y otras personas con las que se contaba en ese momento, «elementos locales cuya significación no dé lugar a dudas y previos los avales e informes necesarios, ya que al conocer la ciudad, el emplazamiento de los monumentos e instituciones... facilitarían la labor del Servicio, haciendo posible (cosa que hoy no lo es) el que el Servicio siguiese a las tropas y actuase inmediatamente en plazas como Gerona o Figueras, donde convendría investigar sobre la documentación y tal vez las obras del Tesoro Artístico Nacional». Esta sugerencia de Pedro Muguruza de crear una nueva comisaría de zona fue atendida de forma inmediata. Al frente de la misma se puso a su hermano José María, también arquitecto. En cuanto a Luis Monreal, fue nombrado coordinador de todas las actividades que los equipos de agentes llevaban a cabo en cada uno de los distritos en los que se había dividido la ciudad.

Los equipos de agentes estaban en contacto, como indiqué, con los miembros del SIPM quienes les daban noticias de los archivos, bibliotecas, museos, colecciones, obras de arte... que por su parte localizaban. Junto a esto estaban los depósitos constituidos por el Gobierno de la Generalitat y de los que se había hecho cargo el SDPAN. Uno de estos depósitos era el del Palacio Nacional de Montjuic donde se guardaban objetos procedentes de la incautación a iglesias y a particulares. Faltaban en cambio los fondos del Museo instalado allí,

que se habían enviado a los depósitos cercanos a la frontera francesa ya mencionados y a París. Otro gran depósito se encontraba en el edificio que la Caja de Pensiones construyó en Montjuic para la Exposición de 1929. A éstos y otros depósitos más pequeños se llevó lo que los agentes encontraron disperso<sup>22</sup>.

El día 28 de marzo las tropas nacionalistas entraban en Madrid y el 1 de abril se daba el último parte oficial en el que se comunicaba el final de la guerra. A partir de este momento y durante los meses siguientes, el SDPAN centró su actividad en tres ámbitos. Primero iba a continuar la labor de localización de depósitos y recuperación de objetos de arte, ahora muy especialmente en Madrid<sup>23</sup>. En segundo lugar, debía proceder a la complicada tarea de ordenación, inventariado y catalogación de lo que se encontraba con objeto de poderlo devolver en su día a sus dueños legítimos, lo que iba a resultar en extremo complicado. Por último, participaría, junto con otros organismos oficiales, en la recuperación de objetos del patrimonio artístico evacuados al extranjero por el Gobierno de la República y el Gobierno de la Generalitat durante la guerra. Esta recuperación era tanto más urgente por el hecho de que ya se respiraba en Europa la proximidad de una conflagración bélica. En esta última parte del trabajo voy a hablar de esos aspectos, centrándome en el caso de la recuperación de objetos evacuados al extranjero, en el patrimonio artístico que se trasladó a Ginebra en los momentos finales de la guerra.

En varios informes que Muguruza elaboró en los primeros días de abril para conocimiento de sus superiores, comentaba la labor que había desarrollado el SDPAN tras la ocupación de Madrid. Con objeto de poder adquirir lo indispensable para poner en marcha el Servicio, Muguruza y el marqués de Lozoya adelantaron la cantidad de 300.000 pesetas que les había ofrecido el Ministerio de Hacienda. «Esto unido al recurso de diversos arbitrios circunstanciales, nos permitió ir llegando a Madrid a las seis horas de iniciada la ocupación por la tropa, llegando todo el cúmulo de agentes dentro de las veinticuatro horas siguientes.» La sede del SDPAN se estableció en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la del Servicio de Recuperación Artística en los pisos segundo y principal izquierda de la casa del dirigente republicano Amós Salvador Carreras<sup>24</sup>, en el número 23 de la calle Tetuán, incautada por disposición de la Junta de Requisa.

Muy pronto, la Comisaría General estableció contacto con los miembros de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. Esta relación de miembros de la Junta, como indica Muguruza en uno de esos informes, con agentes del Servicio de Recuperación Artística «existía ya desde hace cerca de un año, a través del Servicio de Policía de Vanguardia; siendo nuestro nexos personal el teniente coronel Bonell», con quien Muguruza había establecido un primer contacto en noviembre de 1938. En otros informes insiste sobre la importancia de la labor realizada por la Junta republicana, pues gracias a ella «España ha encontrado por su Servicio de Recuperación una labor ya terminada de recogida de obras de arte, de bibliotecas y de colecciones de toda índole». En este sentido, con fecha de 26 de junio Muguruza elevaba al juez del Tribunal Militar de Funcionarios un informe sobre la actuación de la Junta Delegada de Madrid durante los años de la guerra y en especial la de su presidente Ángel Ferrant Vázquez, en respuesta al oficio que aquél le había enviado tres días antes. En el mismo reiteraba lo que ya había señalado con anterioridad. Con respecto al per-

<sup>22</sup> Luis Monreal: *op. cit.*, pp. 87-91

<sup>23</sup> En los últimos días de la guerra se sacaron de Madrid objetos de arte que se intentaron trasladar en camiones a Valencia y Alicante. La mayoría de estos camiones y los objetos que transportaban, fueron abandonados por el camino, siendo recuperados poco tiempo después por los agentes del Servicio de Recuperación Artística y trasladados a Madrid para su identificación y custodia.

<sup>24</sup> Amós Salvador Carreras, militante de Izquierda Republicana, fue nombrado ministro de la Gobernación en el gobierno que, presidido por Manuel Azaña, se constituyó el 19 de febrero de 1936, continuando en ese cargo en el que se formó el 7 de abril. Viejo amigo de Azaña, había financiado la publicación de la revista literaria *La Pluma* que éste había dirigido en los años veinte.



*El señor Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, junto al marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, entre otros, en la estación del Norte el 9 de septiembre de 1939, recibiendo las obras procedentes de Ginebra. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

<sup>25</sup> Manuel Chamoso Lamas: *op. cit.* p. 283.

<sup>26</sup> M.<sup>a</sup> Teresa Fernández Talaya: *La Caja General de Reparaciones como fuente para el estudio de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 2000, 40 pp. En un telegrama de 10 de abril de 1939 el jefe de los Servicios de Orden Público de Madrid informa al jefe del Servicio de Recuperación Artística de la existencia «de una llamada Caja General de Reparaciones, instalada por los rojos en el edificio del Casino de Madrid y donde los rojos guardaban bien catalogados, por haber dado a su incautación apariencias de legalidad, multitud de objetos pertenecientes a personas afectas a nuestro Alzamiento Nacional». Pero no sólo fue en este edificio donde se almacenaron objetos, sino que se tuvo que recurrir a otros dado el volumen de objetos incautados. La Caja de Reparaciones fue liquidada por decreto de 9 de marzo de 1940.

<sup>27</sup> Manuel Chamoso Lamas: *op. cit.*, p. 284.

sonal de la antigua Junta Delegada, se había reunido con ellos nada más entrar en Madrid. Éstos le hicieron entrega de los depósitos de obras de arte constituidos por la Junta, y por su parte Muguruza les invitó a colaborar con el SDPAN. «Esta situación fue aceptada por todos los elementos que integraban la Junta: entre ellos se hallaba Don Ángel Ferrant, cuya actuación ha sido pura y simplemente la de cumplir las indicaciones de orden técnico que le han sido dadas desde el Servicio Militar de Recuperación Artística; lo que ha cumplido con exacta corrección en todo momento.» A renglón seguido reiteraba su valoración positiva de la actuación de la Junta [que] «ha sido [la] de poner a salvo un fabuloso caudal de obras de arte siendo por lo tanto su funcionamiento de indudable beneficio para el Estado español».

Así pues, lo primero que hicieron los miembros de la Junta Delegada del Tesoro Artístico y que iba a dar lugar a ese elogio positivo por parte del SDPAN fue hacerle entrega a este último de los depósitos que había constituido en Madrid. El más voluminoso era el de Museo Arqueológico Nacional donde se guardaron todo tipo de objetos artísticos procedentes de iglesias e instituciones religiosas, centros oficiales y colecciones particulares. En los ficheros se recogieron actas de 32.640 piezas artísticas. Otro importante depósito fue el del Museo del Prado con cerca de

24.000 cuadros catalogados, según un informe que dirigió Pedro Muguruza a sus superiores el 5 de abril de 1939. En el mismo señalaba que del Museo se sacaron 427 cuadros, quedando 1.701 de los fondos que lo constituían. En las iglesias de San Fermín de los Navarros y de Santa Bárbara la Junta guardó principalmente muebles con valor artístico que había incautado<sup>25</sup>.

Otros depósitos importantes eran los que constituyó la Caja General de Reparaciones, organismo creado por el Gobierno de la República por decreto de 23 de septiembre de 1936 vinculado al Ministerio de Hacienda y Economía<sup>26</sup>. En los depósitos de la Caja se almacenaban todos aquellos bienes procedentes de incautaciones a organismos y particulares que habían apoyado la sublevación militar. Los bienes requisados que presentaban un valor artístico e histórico fueron entregados en su momento por la Caja a la Junta. También en la Caja se recogieron valores y títulos públicos y mercantiles. Los objetos custodiados en los depósitos de la Caja se hallaban en su mayor parte fichados y etiquetados. Esto evidentemente iba a ayudar en la tarea de devolución de bienes a sus antiguos propietarios. Pero no ocurrió lo mismo con las 13.200 piezas de arte, sin indicación de procedencia, que se depositaron por los agentes del Servicio de Recuperación Artística en el Palacio de Hielo<sup>27</sup>. Estos objetos habían sido recogidos por miembros del SIPM en colaboración con los agentes en edificios ocupados por entidades políticas o sindicales y en domicilios particulares de personas de significación política republicana, que ahora eran precintados y sus bienes requisados.

Desde los primeros momentos en que se tuvieron noticias del descubrimiento de los depósitos donde se almacenaban objetos de arte y otras piezas procedentes de incautaciones, empezaron a ir a las oficinas del SDPAN particulares que pedían visitar esos depósitos



*Salida de la estación del Norte de las obras procedentes de Ginebra para su traslado al Museo del Prado, septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

*Estación del Norte. Llegada de las obras procedentes de Ginebra en el momento de retirar las lonas que protegían la carga, septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*



para ver si en ellos se encontraban algunos de los objetos de su propiedad que les fueron incautados durante la guerra. Estas «impaciencias de particulares que consideran fundamental verse atendidas en sus deseos de invadir todos los depósitos e intervenir todos los ficheros logrados por este servicio, tras no pocos esfuerzos», según escribía Muguruza al delegado del jefe del Primer Cuerpo del Ejército en oficio de 8 de abril, obstaculizaba la labor del Servicio de Recuperación Artística; por ello le pedía que por la autoridad oportuna se prohibiera el acceso a tales depósitos. Pero esta solicitud no debió ser muy efectiva porque unos días después, Muguruza dirigía otro oficio directamente al general jefe del Primer Cuerpo de Ejército en el que le planteaba de nuevo el problema que suponía dedicar parte del personal del Servicio a acompañar a los particulares que visitaban los depósitos y el estado de indefensión en que quedaban éstos al ser desprovistos del precinto.

Esa situación que se complicaba conforme se descubrían nuevos depósitos, hizo que con fecha de 31 de mayo se promulgase una orden «sobre devolución a entidades y a particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional». De acuerdo con ella, los comisarios de zona debían fijar los lugares donde se almacenarían los objetos que recuperaban los agentes del Servicio. Aquí se inventariaban y se investigaba la propiedad de los mismos. Cuando ésta resultaba clara, se avisaba a la persona o entidad propietaria y se le hacía entrega del objeto en cuestión. En los casos en los que no se lograba la identificación, los objetos se consideraban como de propiedad desconocida. Entonces se exponían para que sus presuntos propietarios los pudieran reclamar por la vía que se establecía. Cuando eran varios los reclamantes o insuficientes las pruebas que se presentaban, el objeto quedaba depositado un mes en el Servicio durante el cual los reclamantes podían litigar entre sí o hacer acopio de nuevas pruebas para

demostrar su propiedad sobre el objeto. Todas las devoluciones se hacían en calidad de depósito y transcurrido un año el Servicio se desentendía de posibles reclamaciones.

Con objeto de facilitar la identificación de gran cantidad de piezas que se encontraban en los locales del Servicio de Recuperación cuya procedencia se desconocía, así como de dar a conocer la riqueza del patrimonio artístico e histórico recuperado, los comisarios de zona organizaron una serie de «Exposiciones de Arte Recuperado» en diferentes ciudades a lo largo de 1939<sup>28</sup>. No obstante esto y otras medidas que se tomaron para posibilitar la identificación de las piezas, a principios de enero de 1940 continuaban en los depósitos del Servicio muchos objetos que no habían sido reclamados. Esta situación no podía prolongarse de manera indefinida ya que, terminada la guerra, era necesario poner fin a la actividad del Servicio de Recuperación Artística, que resultaba excesivamente gravoso para el Estado, reintegrando el SDPAN a las funciones que le eran propias. Ello está en la base de la orden de 11 de enero de 1940 por la que se fijaban normas para la liquidación, «en un plazo no lejano» del Servicio de Recuperación Artística. En esta orden se establecían las medidas para la pronta conclusión de los expedientes de devolución. En cuanto a los objetos que no hubieran sido reclamados, se dividían en una serie de lotes que serían entregados al Ministerio de Hacienda, a la iglesia y a museos o centros oficiales. La definitiva liquidación del Servicio de Recuperación Artística se produjo mediante una orden de 29 de abril de 1943, en la que se disponía que los objetos que todavía se encontrasen depositados en los locales del Servicio pasaran a disposición del Juzgado Gubernativo.

En cuanto al SDPAN, una orden de 8 de marzo de 1940 dividía el territorio en siete zonas a los efectos del Servicio del Tesoro Artístico al frente de cada una de las cuales estaría un arquitecto-conservador de monumentos. Por otra parte, se anulaban todos los documentos acreditativos de agentes de recuperación de vanguardia. El sentido de esta disposición obedecía, tal y como se indicaba en su preámbulo, al deseo de «unificar el esfuerzo realizado [hasta entonces por la Comisaría del SDPAN] prestando debida atención a otros aspectos de la conservación y reparación de los Monumentos Histórico-Artísticos».

Durante estos primeros meses de la posguerra, Pedro Muguruza continuó teniendo un papel relevante al frente de la Comisaría. Con fecha de 2 de abril había dirigido al ministro de Educación un oficio por el que ponía a su disposición los cargos que había desempeñado hasta ese momento. El ministro le confirmó en el cargo de comisario en el que continuó hasta mediados de octubre en que fue nombrado director general de Arquitectura. Su sucesor al frente de la Comisaría fue el también arquitecto Francisco Íñiguez Almech<sup>29</sup>, nombrado por decreto de 24 de noviembre. Permaneció en ese cargo hasta marzo de 1964. En cuanto al marqués de Lozoya, continuó como subcomisario con Muguruza, ocupando después la Dirección General de Bellas Artes, tras la formación de un nuevo Gobierno el 9 de agosto de 1939 en el que pasó a ocupar la cartera de Educación José Ibáñez Martín.

Ya se ha visto cómo, a consecuencia de la guerra, una parte del patrimonio artístico e histórico sufrió deterioros o fue destruido. Además hay que tener en cuenta las enajenaciones y expolios que dieron lugar a un comercio ilegal de muchos de estos objetos, sobre todo de aquellos procedentes de incautaciones a particulares. Tanto por parte del Gobierno de la República como por la Junta Técnica del Estado primero y el Gobierno de Burgos después,

<sup>28</sup> Manuel Chamoso Lamas: *op. cit.*, pp. 291-294, y Laura Rodríguez Peinado: «La política de incautación de bienes culturales del gobierno republicano en Colmenar Viejo durante la Guerra Civil», *Cuadernos de Estudios. Revista de Investigación*, n.º 16, marzo 2002, pp. 177-196.

<sup>29</sup> De Francisco Íñiguez puede verse su artículo «El arte en España durante la guerra. Su destrucción, dispersión y rescate», *Revista Nacional de Educación*, n.º 5, mayo de 1941, pp. 29-40.



*Camiones con las obras procedentes de Ginebra a su paso por Gran Vía en dirección al Museo del Prado, septiembre de 1939. Colección Cristina Álvarez de Sotomayor, Madrid.*

se trataron de arbitrar diferentes medidas para cortar este tráfico, pero la propia situación bélica y las posibles connivencias de personas implicadas en ese tráfico con los aduaneros en los pasos de frontera e incluso con la policía hacía muy difícil su control.

Francia fue el país donde tuvieron lugar la mayoría de las conexiones y donde recalaron una gran parte de las obras de arte que se sacaron clandestinamente de España para su venta. Pero también en este tráfico estuvieron implicados otros países como Italia, Inglaterra y Alemania. En este sentido, según «noticias confidenciales» llegadas al Ministerio de Asuntos Exteriores, se observaba a finales de 1938 en Alemania una abundancia insólita de antigüedades de origen español que se suponía eran producto de incautaciones llevadas a cabo en ambas zonas.

A esta pérdida de objetos de valor o del patrimonio artístico, hay que unir los bienes que el Gobierno republicano puso en el extranjero, sobre todo en los últimos tiempos de la guerra, con la finalidad de atender las necesidades de un número creciente de refugiados, y las evacuaciones oficiales de obras del patrimonio artístico e histórico para ponerlas a salvo de los bombardeos aéreos. De estas evacuaciones oficiales vamos a hacer referencia a la que llevó una parte del patrimonio a Ginebra.

*Transporte de las obras del Museo del Prado tras su llegada a Madrid desde Ginebra. Paso del convoy por el paseo del Prado, septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*



A principios de febrero de 1939 los nacionales se encontraban ya muy cerca de la frontera con Francia. Por otra parte, el Gobierno de la República instalado en Figueras había perdido el control de la situación y no podía garantizar la seguridad de los depósitos cercanos a aquélla, frente a los bombardeos aéreos. Tampoco estaba en condiciones de organizar la evacuación de las obras que se custodiaban en esos depósitos. Esto es lo que le llevó a entablar negociaciones con la Secretaría General de la Sociedad de Naciones a través del Comité Internacional para la Conservación de los Tesoros de Arte en España. Este Comité se había constituido a instancias del pintor José María Sert, de acuerdo con una iniciativa del Museo del Louvre, con la finalidad de proteger el tesoro artístico español y conseguir su traslado a Ginebra. Una vez aquí, se guardaría en depósito bajo la tutela del secretario general de la Sociedad de Naciones hasta el momento de entregarlo a las nuevas autoridades. No vamos a hablar de todo el proceso de traslado y llegada a Ginebra el 14 de febrero de las cajas que transportaban piezas muy importantes de ese tesoro, que fueron depositadas en las salas de la biblioteca de la Sociedad de Naciones<sup>30</sup>. Sólo vamos a destacar los aspectos relativos a las gestiones llevadas a cabo por las autoridades del Gobierno de Burgos para recuperar ese tesoro y a su traslado a España.

Desde el primer momento, el Gobierno de Franco estuvo al tanto de todo lo referido al traslado de esas piezas artísticas a Ginebra. Por ello envió a esta ciudad al jefe nacional de Bellas Artes y a José María Sert con la finalidad de reivindicar, de acuerdo con la representación de España en Suiza al frente de la cual estaba Domingo de las Bárcenas, «todo el Tesoro Artístico español allí depositado, cualquiera que fuera su procedencia, ya del Estado, de la Iglesia o de particulares, y con la intención por parte del Estado, de en su día entregar a sus legítimos dueños lo que en derecho les correspondiera». A lo largo de todo el mes de marzo Eugenio d'Ors permaneció en Ginebra negociando la repatriación de las obras de arte. Además, participó, junto con Sert y en representación del gobierno nacional, en la

<sup>30</sup> Ese tema es abordado por Arturo Colorado Castellary en un trabajo recogido en este catálogo y cuya base es su libro: *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*, 1991, 345 pp.

confección del inventario de los tesoros allí depositados; en virtud del acuerdo firmado en Figueras, el 3 de febrero de 1939, entre el representante del gobierno de la República y el delegado del Comité Internacional.

A finales de marzo las obras de arte depositadas en Ginebra pasaron a la tutela del Gobierno suizo. Entonces fue cuando, el 30 de marzo, coincidiendo con la llegada a Ginebra de una delegación del SDPAN presidida por Pedro Muguruza; el secretario general de la Sociedad de Naciones entregó al nuevo representante del Gobierno de Burgos en Berna, marqués de Aycinena, los tesoros de arte español recibidos en depósito. La idea de las autoridades nacionales era que este tesoro retornase a España lo antes posible, pero tanto la Sociedad de Naciones como el Comité querían que se celebrase en Ginebra una exposición con una selección de las obras que allí se encontraban, con la finalidad básicamente económica de sufragar los gastos de su transporte y almacenamiento.

Aceptada la idea de celebrar la exposición por parte de las autoridades nacionales, se separaron para exponer en la misma 174 obras maestras del Museo del Prado y 21 tapices de los siglos XV y XVI procedentes del Palacio Real de Madrid. El resto se trajo a España en sendas expediciones que salieron de Ginebra, vía ferrocarril, el 10 de mayo y el 14 de junio<sup>31</sup>.

La exposición se inauguró el 1 de junio en el Museo de Arte e Historia. Ante el éxito que tuvo de visitantes, se pensó en prolongarla. En un principio el Gobierno de Franco se mostró de acuerdo, pero la enrarecida situación internacional hizo ver la necesidad del rápido retorno de las obras de arte a España. El 31 de agosto a las diez de la noche se clausuraba la exposición y, como escribió Manuel Arpe, «tan pronto salió del local el último visitante» se empezaron a preparar los cuadros para su traslado. El embalaje de los mismos había sido contratado a una empresa suiza, y para supervisarlos se habían desplazado días antes de Madrid a Ginebra Juan Macarrón y su sobrino Ángel. Este último recordaba cómo habían desaparecido un montón de cajas para el embalaje y hasta la mujer de Muguruza estuvo ayudando a llevar cuadros a los vagones del tren que debía transportarlos a España<sup>32</sup>.

El 3 de septiembre ya estaba dispuesto el tren para partir, pero la declaración de guerra que se había producido el día 1, dificultó y retrasó el viaje, que se produjo el día 5. Acompañando tan precioso cargamento iban el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, y su hija Pilar, Pedro Muguruza y su esposa, el representante de España en la Sociedad de Naciones, Félix Vejarano, el diplomático Leopoldo Palacios, Manuel Arpe y su familia y Juan y Ángel Macarrón. En algo más de una hora llegaron a la frontera francesa de Bellagarde donde las fuerzas de custodia suiza fueron relevadas por las francesas. A primera hora de la mañana del 7 de septiembre el tren llegaba a Irún. Aquí se cambió toda la carga a un tren español que continuó viaje a Madrid. Al cuidado de los cuadros iban Manuel Arpe, Juan Macarrón y su sobrino Ángel, mientras el resto de la delegación se trasladó en coche hasta Madrid. A mediodía del 9 de septiembre el tren entraba en la estación del Norte donde se encontraba el nuevo director general de Bellas Artes, marqués de Lozoya, el director del Museo del Prado y otras personas destacadas del SDPAN. Los cuadros se descargaron en una estación para trenes de carga, llamada familiarmente estación de «Las Pulgas», y de aquí se llevaron a los depósitos del Museo del Prado. Juan y Ángel Macarrón colaboraron en el embalaje de los cuadros constatando que habían llegado sin ningún problema.

<sup>31</sup> Manuel Arpe Retamino: *Notas sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico Nacional durante nuestra guerra, dentro de España y después en el extranjero, desde el año 1936 al 1939*, diario manuscrito, 1 de agosto de 1939. Desde que se constituyó la Junta del Tesoro Artístico en julio de 1936, Arpe prestó sus servicios en ella como restaurador-conservador del Museo del Prado. Iba en el grupo de personas de la Junta Central que se desplazaron a Ginebra en febrero de 1939. Allí se pudo a disposición de las autoridades nacionales.

<sup>32</sup> Entrevista realizada por Alicia Alted a Ángel Macarrón, Madrid, 7 de agosto de 2002, grabada en soporte audio. La Casa Macarrón fue fundada por su abuela en Madrid a principios del siglo XX. Surtía de materiales al Museo del Prado y restauraban sus cuadros. Trabajaron con la Monarquía, la República y el régimen de Franco. Ángel Macarrón, que había nacido en 1920, fue movilizado en 1938 y pasó a Servicios Auxiliares. En abril de 1939 entró a trabajar en el Servicio de Recuperación Artística, siendo destinado al depósito de San Fermín de los Navarros como operario. En agosto de 1939 fue a Ginebra con su tío Juan Macarrón para supervisar, en calidad de técnicos, todo lo relativo al embalaje de los cuadros de la exposición que debían volver a Madrid.



*Cripta de San Francisco el Grande como depósito de obras de arte, septiembre de 1937. Archivo Moreno, IPCE, Madrid. [cat. n.º 85]*

## EL FICHERO FOTOGRÁFICO DE LA JUNTA DELEGADA DEL TESORO ARTÍSTICO DE MADRID Y SUS AUTORES

ISABEL ARGERICH FERNÁNDEZ

A principios de la década de 1930 comenzaban a incorporarse a la actividad de la Administración española los avances que ofrecían las técnicas fotográficas, ya al alcance de selectos círculos profesionales radicados en las grandes ciudades, aunque son todavía escasos o incipientes los archivos de imágenes fotográficas formados desde las instituciones públicas.

Iniciada la Guerra, en la situación vivida en Madrid, habría sido comprensible que la compleja labor a realizar por la Junta Delegada de Protección, Incautación y Salvamento del Tesoro Artístico de esta ciudad<sup>1</sup> se hubiera limitado a proteger los ingentes bienes culturales bajo su custodia; sin embargo, incluyó entre sus prioridades la catalogación de dichos bienes: «Se organizó pues... no sólo la salvación de las Obras de Arte, libros, etc. sino también su complemento indispensable: la catalogación y el Fichero fotográfico, a la vez que se ordenaban los depósitos sistemáticamente, lo que presentaba obtener no sólo un inventario de la riqueza artística, sino la posibilidad de una evacuación metódica en caso preciso»<sup>2</sup>.

La amplitud de miras con que la Junta de Madrid enfocaba su trabajo propició la formación del *Fichero fotográfico*<sup>3</sup> objeto de la presente exposición, realizado para guardar la memoria visual de esas obras cuidadosamente catalogadas y de los medios empleados en el desarrollo de la labor encomendada. Gracias a ello, disponemos actualmente del testimonio que este fondo conserva: imágenes que muestran los efectos de la guerra sobre los bienes patrimoniales, cómo fueron realizadas las tareas de protección, y una amplia selección de reproducciones de obras protegidas e incautadas por esta Junta Delegada.

### Antecedentes del Fichero: la fotografía de arte antes de la guerra

El interés prestado por la Junta a la fotografía de temática patrimonial, que motivó la creación del *Fichero fotográfico*, tiene sus antecedentes en los comienzos del siglo XX. A estas décadas iniciales corresponden los primeros y ampliamente ilustrados Catálogos Monumentales, la creación del archivo fotográfico de la Junta de Iconografía Nacional, el registro sistemático de excavaciones, etc. Las fotografías sobre nuestro patrimonio comenzaban a ser realizadas, en ocasiones, por los propios investigadores; pero lo habitual en el trabajo de las instituciones, seguía siendo comprar o encargar las imágenes deseadas a fotógrafos profesionales.

Para la adquisición de fotografía patrimonial en esta época, además de la *Antigua Casa Laurent*, Madrid contaba con diferentes establecimientos fotográficos de arte. Entre ellos, los que más adelante realizarán fotografías para la Junta durante la guerra: la firma *Hauser*

<sup>1</sup> Ver artículo de José Álvarez Lopera en este mismo catálogo.

<sup>2</sup> Archivo IPCE, *Memoria Trabajos Realizados*, Junta Delegada de Madrid, marzo-enero de 1938.

<sup>3</sup> El *Fichero fotográfico* de la Junta de Madrid se conserva en la Fototeca de Información Artística del Instituto del Patrimonio Cultural de España (MECD), Madrid.



«Ángel con martillo, tenazas y clavos», Mateo Gallardo. Convento de las Magdalenas (Alcalá de Henares, Madrid). Localización actual desconocida. Fotografía de Vicente Moreno realizada en 1937-38. Fototeca de Información Artística, IPCE Madrid.

«Teatro al aire libre [Los cómicos ambulantes]», Goya. Fotografía de Vicente Moreno realizada en 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.

<sup>4</sup> Eduardo Segovia y Teresa Zaragoza: «Mariano Moreno Fotógrafo de Arte», *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el MIP*, Madrid, IPHE, 2002.

<sup>5</sup> Amalia López Yarto y Juan Carlos Hernández Núñez: «El Fichero de Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos (CSIC)», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año VI, n.º 22, marzo de 1998, pp. 110-117.

<sup>6</sup> Archivo Palacio Real, Madrid. Sección Administrativa n.º 2966, exp. 29.



y Menet —fotógrafos y editores gráficos suizos que habían fundado su establecimiento en 1890—, y el *Archivo de Arte Español*, creado por Mariano Moreno<sup>4</sup> a finales de siglo, y continuado por su hijo Vicente desde 1923.

Proclamada la II República, el impulso que recibe la protección de los bienes culturales facilitó la creación del *Fichero de Arte Antiguo* del Centro de Estudios Históricos<sup>5</sup>, que nace con el objetivo de formar un inventario fotográfico de dichos bienes, muebles e inmuebles; al frente de su sección de Arqueología se encontraba Manuel Gómez Moreno, quien, durante la guerra, sería asesor de la Junta para la catalogación de obras de arte. Se incorpora también el componente fotográfico a la documentación de inventario de los bienes conservados en museos e instituciones de titularidad pública, siendo un ejemplo de esta aportación las fotografías de los custodiados en el Palacio Real: en noviembre de 1931 está fechada la *Relación de Inventarios Fotográficos pertenecientes a los Palacios de Patrimonio*, y en 1933 tiene lugar el *Concurso de presupuestos para la confección de fotografías de los Museos del Palacio de Madrid y Patrimonio de la República*, adjudicado a los fotógrafos Ángel Castellanos y Aurelio Pérez Rioja<sup>6</sup>.

En el Museo del Prado se mantiene la fórmula de concesión de permisos para toma y venta de fotografías, pero ya no en exclusiva. Ruiz Vernacci, último propietario de la Casa Laurent, sigue vendiendo sus imágenes en el Servicio Fotográfico del Museo, compartiendo



«Las Tres Gracias», Rubens. Fotografía de Hauser y Menet hecha en marzo de 1937 antes de la salida del cuadro para Valencia. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

«Mesa de los Pecados Capitales», El Bosco. Fotografía de Hauser y Menet realizada durante la fase inicial de restauración. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.



este privilegio con varios establecimientos, entre los que figura Hauser y Menet<sup>7</sup>. Otros museos de entidad, como el Arqueológico Nacional, se dotan en estos años de laboratorio fotográfico y plaza en plantilla para fotógrafo, ganada en este caso por Aurelio Pérez Rioja el año 1932<sup>8</sup>.

Los miembros de la Junta, participantes antes de la guerra en diversas iniciativas de las hasta ahora mencionadas y familiarizados con el uso de la fotografía, debieron considerar imprescindible la creación del *Fichero fotográfico* como instrumento de apoyo a su trabajo. El desarrollo de esta iniciativa se llevó a cabo de forma eficaz en un contexto adverso, resultando notorio que prevaleciera la conciencia de su necesidad, ante las numerosas dificultades a superar para su realización.

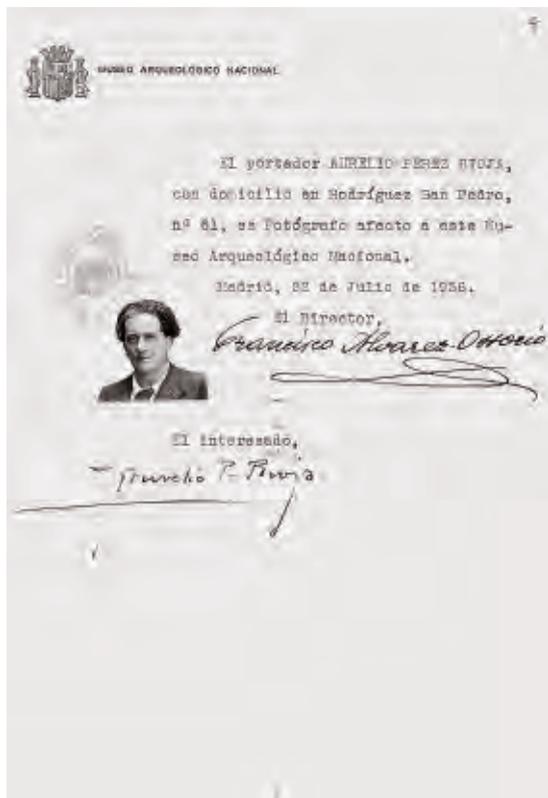
### Creación del Fichero fotográfico y medios disponibles

Pasados los primeros meses de guerra, la Junta de Madrid se plantea la creación de un fondo fotográfico: «de los trabajos más importantes realizados en las primeras semanas de la guerra, no se hizo información fotográfica. En el apresuramiento absorbente de cada día nadie

<sup>7</sup> Archivo Museo Nacional del Prado, expedientes administrativos. Ruiz Vernacci factura en junio de 1936 361 pesetas por venta de 99 postales y 118 fotografías. Hauser y Menet, en abril del mismo año, vende 2.625 postales y 2 fotografías por 2.793 pesetas con un beneficio para el museo de 1.105 pesetas.

<sup>8</sup> Archivo Museo Arqueológico Nacional, expediente personal Aurelio Pérez Rioja.

<sup>9</sup> *Propaganda Cultural*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937.



*Certificado de Aurelio Pérez Rioja como fotógrafo del Museo Arqueológico Nacional, 22 de julio de 1936. Colección José Antonio Pérez-Rioja, Madrid.*

pensó en la fotografía que hubiera podido conservar el recuerdo de tales escenas»<sup>9</sup>. En todo caso, sí han llegado a nuestra custodia fotografías de Vaamonde sobre la suerte del patrimonio antes de que se iniciase formalmente la creación del Fichero: un minucioso recorrido fotográfico por calles del centro de Madrid, que capta los efectos de los bombardeos —de noviembre de 1936— sobre sus edificios; y el reportaje de los daños sufridos en el Museo del Prado por la misma causa, que incluye la conocida imagen de una de las bombas incendiarias caída en sus cubiertas<sup>10</sup>.

Fue poco después del traslado del Gobierno a Valencia, y la reestructuración de la Junta de Protección en una Central radicada en dicha ciudad y diferentes Delegadas, cuando el equipo de Madrid se plantea la formación de un archivo gráfico. La iniciativa de su creación surge en la reunión de la Junta Delegada del 17 de enero de 1937 «A propuesta del presidente y del Sr. Ferrant se acuerda destinar la cantidad de dos mil pesetas para la formación de un archivo fotográfico de los cuadros y obras de arte más importantes recogidas por la Junta»<sup>11</sup>. Las personas mencionadas son el arquitecto y pintor Roberto Fernández Balbuena, presidente de la Junta Delegada hasta diciembre de 1937, y el escultor Ángel Ferrant, nombrado auxiliar técnico en la misma sesión, y al que en diferentes documentos se atribuye la constitución del Archivo Fotográfico.

Al objetivo inicial de crear un fichero de imágenes de obras de arte —en sintonía con el *Fichero de Arte Antiguo*— pronto se añade el de registrar fotográficamente los efectos de la guerra sobre nuestros bienes y las actividades llevadas a cabo. Esta nueva variante de la fotografía patrimonial, que deja constancia de situaciones e intervenciones en relación al mismo, enlaza la fotografía de esta temática con el género de reportaje fotográfico y el empleo de la imagen como testimonio, aportando otra dimensión a la hasta entonces pretendidamente atemporal *Fotografía de Arte*. El Fichero conserva, así mismo, las primeras fotografías tomadas en nuestro país de lo que hoy denominamos procesos de intervención sobre los bienes patrimoniales: fases de restauración, detalles sobre estados de conservación, traslado de obras de arte, desmontaje de retablos, etc. Innovaciones importantes, entonces, en el desarrollo de la fotografía como auxiliar científico para la conservación, que actualmente resultan instrumento habitual en la intervención preventiva sobre estos bienes.

El *Fichero fotográfico* llegó a contar con cerca de 3.000 imágenes, realizadas o recopiladas entre enero de 1937 y diciembre de 1938: prácticamente todo el período de intervención de la Junta Delegada sobre el patrimonio conservado en Madrid y en la Región Centro, si exceptuamos los tres meses anteriores a la finalización de la guerra, en los que la situación carencial ya era límite. En líneas generales, el contenido iconográfico y organización de sus imágenes responde a dos grupos temáticos: reproducción de *Bienes Muebles*, que incluye fotografías de obras especialmente notorias incautadas por la Junta —pertenecientes tanto al Estado como a particulares y centros eclesiásticos—, y las imágenes que registran las diversas actividades de dicha Junta de Madrid, como protección

<sup>10</sup> Donación J. Vaamonde Horcada, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

<sup>11</sup> Archivo IPCE, *Libro de Actas*, Junta Delegada de Madrid, acta n.º 6.

de inmuebles, depósitos, traslados, etc., que fueron agrupadas en la sección *Arquitectura y Varios-Archivo Chico*.

Se encomendó a Manuel Gómez Moreno y a Diego Angulo Íñiguez —encargados respectivamente de la catalogación de esculturas y de pinturas incautadas por la Junta— la selección de obras a fotografiar entre aquellas que presentaban mayor interés. Del archivo de las imágenes de Bienes Muebles fue responsable la joven profesora de dibujo Natividad Gómez Moreno: «Fichero fotográfico, excepción del *Archivo-Chico*»<sup>12</sup>, quien estableció un sistema eficaz de descripción e identificación, y de relación de estas fotografías con los diversos instrumentos de control de los bienes incautados: actas, ficheros y libros de inventario. La sección *Arquitectura y Varios* tuvo al frente a Ángel Ferrant, responsable del «archivo fotográfico de la labor de la Junta», según recoge la relación de personal de la misma en 1937, y aquél en su Memoria de trabajos realizados; y a Fernando Gallego, arquitecto y auxiliar técnico de la Junta, encargado de organizar y realizar el *Archivo Chico* de esta sección.

Las fotografías del Fichero se realizaron con medios propios de la Junta, y con la colaboración de los estudios fotográficos de arte que se mantenían en actividad durante la guerra.

Entre los recursos propios, la Junta de Madrid contó, en primer lugar, con los servicios del fotógrafo y con el laboratorio del Museo Arqueológico Nacional, tal como queda reflejado en Memoria de la Junta: «Aurelio Pérez Rioja, fotógrafo (La Junta se sirve del laboratorio fotográfico del Museo Arqueológico y todos los trabajos que en él se realizan corren a cargo del Sr. Rioja, quien figura por tanto como elemento adscrito a la Junta)». Rioja fue asignado a la Junta debido a que ésta había establecido una de sus sedes neurálgicas en el mencionado Museo Arqueológico —emplazado en el *Palacio de Bibliotecas y Museos*, sede de la Biblioteca Nacional, Archivo Histórico Nacional y Museo de Arte Moderno—, y contar con la dotación de dicho Museo facilitaba solventar las necesidades fotográficas más inmediatas de la Junta. Contribuyó, además, a esa asignación, la reconocida sensibilidad y conocimientos fotográficos que Aurelio Pérez Rioja aportaba, ya evidentes durante su trabajo previo para el museo. Para la realización de sus fotografías debió utilizar la «Máquina Retina con su correspondiente trípode de ramas tubulares» relacionada en inventarios de la Junta, y el material fotográfico fungible del laboratorio del museo, que fue cedido junto a una relación detallada de existencias<sup>13</sup>.

Con Rioja, queda constancia documental de la participación oficial de otros fotógrafos profesionales: Tomás Prats, presentado por Renau a la Junta de Madrid como director de Servicios Fotográficos en marzo de 1937, y Manuel Urech, cuya colaboración solicita la Junta al Ministerio de Defensa en noviembre del mismo año, para realizar «unos trabajos fotográficos de índole delicadísima por su perfección artística»<sup>14</sup>. Quizá el delicado encargo a Urech fuera de fotografía en color, incipiente entonces, ya que en el Libro de cuentas de la Junta consta un pago a «Manuel Urech por trabajos cuatromía» efectuado en junio de 1938.

En poco tiempo se comprobó que un solo fotógrafo en plantilla no era suficiente para realizar todas las imágenes que la Junta necesitaba. Ángel Ferrant, en reunión del 25 de abril de 1937, propone que cada día se tomen notas para redactar las correspondientes memorias: «...a dichas notas puede acompañar fotografías, convenientes en muchos casos como prueba gráfica. Propone la adquisición por la Junta de cámaras fotográficas». La

<sup>12</sup> Archivo IPCE, *Memoria de la Junta Delegada de Madrid*, julio-septiembre de 1938.

<sup>13</sup> Archivo IPCE, solicitud del material fotográfico por la Junta, efectuada el 12 de noviembre de 1937. Respuesta del director accidental y miembro de la Junta, Cayetano Mergelina y Luna, aclarando que el Museo reservará «para sus necesidades la cantidad de dicho material que en la misma se anota». Archivo MAN, *Inventario de material fungible* que se entregará a la Junta: películas 13 x 18 Isocron y Pancromática, se incluyen 3 cajas de Agfa color, primeras películas para fotografía en color, comercializadas por Agfa, Kodak y otros en la década de 1930.

<sup>14</sup> Archivo IPCE, correspondencia Junta Delegada-Junta de Compras del Ministerio de Defensa.



*Escalera principal del Convento de las Descalzas Reales. En el techo a la izq. se observa el hueco abierto por un proyectil de cañón. La fotografía fue obtenida una hora después de haber caído la bala. Madrid 30 de enero de 1938. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

*Cineastas ingleses toman vistas de los camiones de la Junta. Madrid, 8 marzo 1938. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



solución adoptada en la práctica consistió en facilitar que aquellos miembros de la Junta que disponían de cámara fotográfica particular pudieran utilizarla, previa obtención de los permisos que se asignaban a máquinas y usuarios<sup>15</sup>, expedidos por la Delegación de Propaganda y Prensa.

La primera licencia se tramita el 1 de julio de 1937, para la cámara de la Junta: «Esta Junta necesita, como auxiliar indispensable en su trabajo obtener fotografías de todas aquellas obras que considere dignas de su correspondiente ficha fotográfica. Para ello utiliza una cámara Kodak Retina n.º 450509». El día 22 del mismo mes, se autoriza a Fernando Gallego el uso de su Leica n.º 85.175; el 28, a Ángel Ferrant para usar su Kodak Retina n.º 705000; finalmente, el 12 de noviembre se permite que Alejandro Ferrant Vázquez utilice la Contax que había comprado al también arquitecto y vocal de la Junta José M.<sup>a</sup> Rodríguez Cano. Estas cámaras portátiles habían extendido la afición a la fotografía instantánea entre la burguesía culta de nuestra sociedad. Comercializadas a partir de 1930, las nuevas máquinas eran ligeras, con película de paso universal y objetivos de calidad; con ellas, la Junta introdujo el «reportaje fotográfico» en su fichero.

En aquellos momentos de escasez, tanto máquinas como material fotográfico eran especialmente preciados, como refleja la carta enviada el 24 de noviembre de 1937 por Teresa Andrés Zamora a la vocal de la Junta Matilde López Serrano, agradeciendo el envío a Valencia de alguna de sus pertenencias: «No tienes ni idea de las vueltas que he dado buscando la máquina de fotos y el abrigo, sobre todo la máquina, que me hacía mucha falta y que ahora no se encuentran...»<sup>16</sup>. Quizá por ello, Cayetano Mergelina tuvo que aclarar por escrito que la utilizada por la Junta para tomar fotografías en San Francisco el Grande era propiedad de la Universidad de Valladolid y había sido puesta a su disposición el año anterior para fotografiar las excavaciones en Verdolay (Murcia)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Archivo IPCE, correspondencia presidente JDIA-secretario Delegación Propaganda y Prensa.

<sup>16</sup> Biblioteca Palacio Real, Madrid, Manuscritos de Matilde López Serrano. Teresa Andrés Zamora, bibliotecaria del Palacio Real fue trasladada a Valencia, y nombrada secretaria de la Subsección de Extensión Bibliotecaria del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Museos en febrero de 1937.

<sup>17</sup> Archivo IPCE, certificado fecha 23 de junio de 1937 de Cayetano Mergelina y Luna, catedrático de Arqueología en la Universidad de Valladolid y presidente accidental del Museo Arqueológico Nacional.



*Bote y película «Kodak», 35 mm. soporte de nitrato. Película impresionada en 1937. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.*

*Cámara fotográfica «Leica». Archivo Fotográfico, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.*



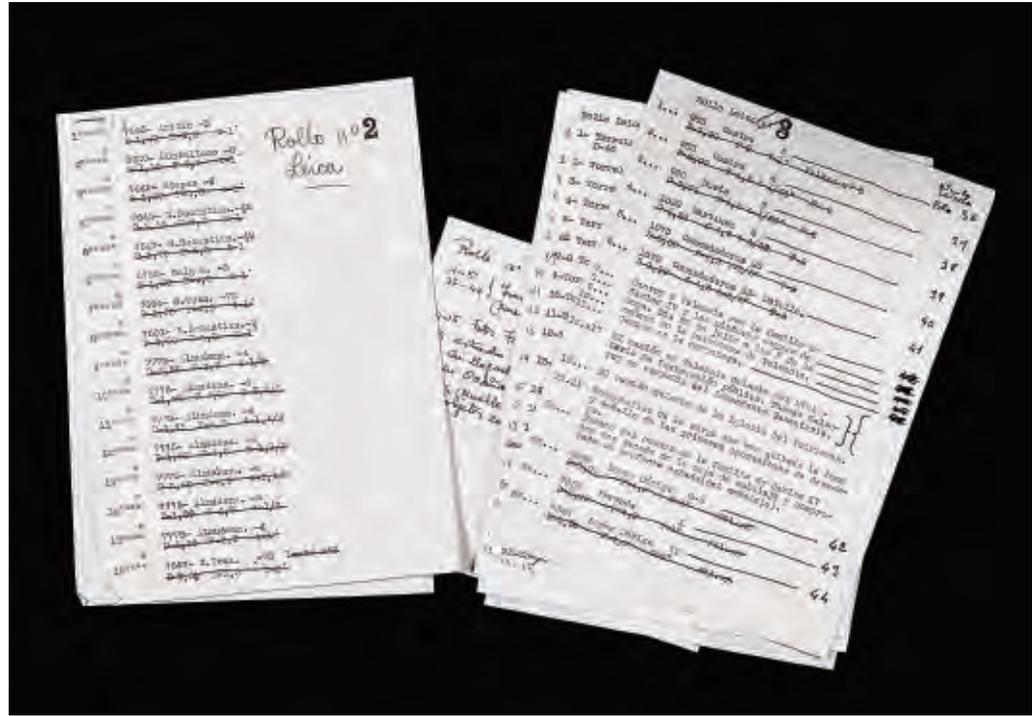
Incluso la misma Dirección de Bellas Artes tuvo que solicitar a Madrid una máquina, perteneciente al Museo Nacional de Arte Moderno, de la que Timoteo Pérez Rubio tenía conocimiento por haber sido subdirector de dicho Museo: «Necesitando esta D. G. para hacer trabajos en relación con el Tesoro Artístico, una máquina de fotografías y estando la de este Museo en la actualidad sin ser utilizada, Ruego a Vd. la entregue al presidente de la Junta Delegada de Madrid con todos los útiles para su traslado a esta Junta Central. Bien entendido que será solamente mientras duran las actuales circunstancias». Se trataba de una cámara fotográfica para placas de 18 x 24 cm de la Casa Braulio López, con paño negro para enfocar y trípode de madera<sup>18</sup>. Desde los comienzos de la fotografía se empleaban cámaras de gran formato similares a la mencionada. Con ellas se creó el espléndido estilo clásico de fotografía patrimonial; pero, obviamente, éstas no ofrecían las posibilidades de inmediatez y portabilidad de las nuevas máquinas, con las que seguramente la DGBBAA preferiría haber contado. Aunque sí consta que la Junta Central dispuso, al menos, de la cámara Contax propiedad del arquitecto José Lino Vaamonde, con la que éste fotografió la ejecución de su proyecto de acondicionamiento de la Iglesia del Colegio del Patriarca como depósito de obras de arte.

Respecto a los medios externos a disposición de la Junta de Madrid, todas las fotografías adquiridas y encargos de trabajo a estudios fotográficos de arte recayeron en las firmas Moreno y Hauser y Menet, con la excepción de una solicitud a la casa Ruiz Vernacci de reproducciones de los tapices de Pastrana<sup>19</sup>, realizada por la Junta Delegada a instancias de la Junta Central. La relación de la Junta de Madrid con estos profesionales y sus antecedentes se refiere en una nota dirigida al Ministerio de Instrucción Pública, de

<sup>18</sup> Archivo IPCE, copia solicitud DGBBAA al secretario MNAM, 29 de junio de 1937, nota de envío de 14 de julio de 1937.

<sup>19</sup> Archivo IPCE, libro de Correspondencia Junta Delegada, en septiembre de 1937 remiten a la Junta Central en Valencia la factura presentada por Ruiz Vernacci.

Listado de las primeras fotografías realizadas por Fernando Gallego con la cámara «Leica». Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.



marzo de 1938: «El Sr. Moreno es fotógrafo que venía trabajando por una parte para el Fichero Artístico del Centro de Estudios Históricos; [...] en cuanto a la casa Hauser, que realiza los trabajos fotográficos del Museo del Prado, nos ha servido prueba de todos aquellos clichés hechos por ella con cargo al mencionado museo de las obras relacionadas por la Junta, quedándose igualmente dicha casa con el cliché»<sup>20</sup>. Pese a la incidencia de la guerra, la relación fotógrafo-cliente se mantuvo sin variaciones, ya que, con frecuencia, eran las mismas instituciones, personas y entidades, las que ahora se veían concernidas directamente en la protección activa del Tesoro Artístico. También se mantiene, por parte de los fotógrafos, el habitual sistema de entrega de los positivos encargados y de archivo de los clichés.

### Contenido del Fichero: fotografías de Bienes Muebles.

#### Vicente Moreno y la casa Hauser y Menet

El *Fichero fotográfico* de la Junta de Madrid llegó a incluir cerca de 1.600 fotografías sobre Bienes Muebles, ordenadas en secciones de *Pintura*, *Objetos*, *Muebles*, *Documentos y Libros*, y *Carpetas Especiales*<sup>21</sup>. Son numerosas las fotografías de obras procedentes de conventos e iglesias de Madrid y Región Centro, así como de colecciones particulares incautadas, caso de Lázaro Galdiano, Adanero, duques de Hernani, de Medinaceli o duquesa de Santa Marca, como ejemplos destacados. El acertado criterio de selección de obras a fotografiar —las más relevantes y desconocidas, que no habían podido ser estudiadas o reproducidas con anterioridad—, y el hecho de que algunas de estas obras se den actual-

<sup>20</sup> Archivo IPCE, nota de Ángel Ferrant al secretario del MIP Manuel Rodríguez Orgaz.

<sup>21</sup> Archivo IPCE, *Memoria de la Junta Delegada de Madrid*, julio-septiembre de 1938.



*Montaje de época de las copias positivas del Archivo Chico. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

mente por desaparecidas, acentúa el interés de este conjunto de imágenes. Una de estas secciones referidas a Bienes Muebles agrupa tomas fotográficas de obras que requirieron intervenciones o estudios detallados de su estado de conservación: son las fotografías archivadas en las *Carpetas Especiales*, que «...guardan pruebas de obras que ofrecen alguna particularidad. Por ejemplo, un cuadro antes y después de su restauración...», según recoge la citada Memoria.

Vicente Moreno y la firma Hauser y Menet realizaron la mayor parte de las reproducciones fotográficas de obras incautadas, con una participación menor de los segundos, en cuanto a número de imágenes y tipo de encargos. La vinculación formal de estos establecimientos con la Junta fue similar: la nota de solicitud de material fotográfico remitida a la Delegación de Propaganda y Prensa considerando «...imprescindible a esta Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico la obtención de un gran número de fotografías de los objetos, cuadros etc. que obran en nuestros depósitos, es urgente y necesario se facilite al dador de la presente, Vicente Moreno, fotógrafo a quien se le tiene encomendada esta labor, el material fotográfico que a continuación se detalla», seguida de otra petición, exactamente en los mismos términos, con referencia a Hauser y Menet<sup>22</sup>, lo atestiguan.

Los resultados formales del trabajo de ambas firmas manifiestan una correcta ejecución técnica, aunque el papel para positivar que Hauser y Menet utilizaba —brillante de bajo o medio contraste— produce una copia final más apagada en comparación con las obtenidas por Moreno. Éste prefería el brillo satinado del papel Agfa, de amplia gama tonal y profundidad en las sombras, que ofrece positivos de gran belleza.

La casa Hauser y Menet trabajó para la Junta a través de encargos del Museo del Prado, en línea con la colaboración que mantenía con este centro. Sin embargo, tras el cierre del Museo a finales de agosto de 1936, pierden primacía los trabajos de edición y venta de tarjetas postales, y toman prioridad los fotográficos —excepto los preparativos de la edición del segundo tomo de *Dibujos de Goya*—<sup>23</sup>, dirigidos a registrar las obras

<sup>22</sup> Archivo IPCE, 15 de abril de 1937, material para Moreno: 50 docenas de películas 18 x 24 pancromáticas *Isopan*, 1.000 hojas de papel brillante, y para 13 x 18 las mismas cantidades; 8 de mayo de 1937, material para Hauser y Menet, placas o películas pancromáticas 18 x 24.

<sup>23</sup> Archivo Museo Nacional del Prado, 11 de noviembre de 1936, factura de Casa Hauser y Menet al Museo «A cuenta de la obra en ejecución segundo tomo de *Dibujos de Goya*. Son 2.000 ptas. Recibi F. Pérez».

*Transparencias proyectadas por Roberto Fernández Balbuena en su conferencia «Los Tesoros Artísticos de España durante la Guerra Civil», impartida en 1938 en Malmo, Suecia. IPCE, Madrid. Donación G. Fernández Gascón.*



depositadas y/o restauradas en el Museo. Dado el elevado número de éstas, también Moreno participó en los trabajos.

Con cerca de 500 reproducciones fotográficas de bienes muebles en el Fichero (principalmente cuadros), la firma Hauser y Menet aportó una significativa contribución al mismo. Podemos destacar algunas colecciones particulares incautadas, de las que realizó todas las fotografías que constan en el Fichero: duque de Lerma, de Floridablanca, de Medinaceli, marqués de Vega Inclán, de Torre Arias, de Almenara... En otros casos, como en las imágenes de las extensas colecciones del duque del Infantado, Lázaro Galdiano, Adanero, López de Ceballos, etc., fueron autores de parte sustancial de ellas. Otras obras fotografiadas por la casa Hauser, también depositadas en el Prado, procedían de diferentes museos y palacios nacionales, como, por ejemplo, las trasladadas desde El Escorial.

Mención aparte merecen las fotografías de Hauser y Menet incluidas en las *Carpetas Especiales* del Fichero. Estas imágenes captan diferentes fases de las restauraciones de pinturas procedentes de algunas poblaciones de Toledo, especialmente sobre la intervención en los diversos *Greco*s de Illescas tras su salida del depósito en el Banco de España. El resultado final de la restauración efectuada sobre estas obras de El Greco también quedó fotografiado, en esta ocasión a iniciativa de Ángel Ferrant, quien las encargó, según expone en carta a Timoteo Pérez Rubio, porque «...las anteriores me parecían inactuales...»<sup>24</sup>. El notable inte-

<sup>24</sup> Archivo IPCE, 2 de enero de 1938, carta de Ángel Ferrant a Pérez Rubio, notificando envío de fotografías de los Greco de Illescas restaurados. Nota de entrega de Hauser y Menet: 5 clichés 18 x 24 Greco restaurados de Illescas, 7 ampliaciones 30 x 40 con fecha 31 de diciembre de 1937.



*El arquitecto Fernando Gallego fotografía un espejo incautado para su inventario. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

rés de estas imágenes radica en que muy probablemente sean las primeras fotografías de diferentes fases de un proceso de restauración tomadas en nuestro país.

La detallada documentación fotográfica sobre el deterioro y restauración de estos Grecos incluye también las placas de archivo del establecimiento Moreno sobre estas obras en su emplazamiento original —Hospital de la Caridad de Illescas (Toledo)—, así como las tomas que éste realizó de los cuadros al sacarlos del Banco de España. Con éstas y otras fotografías de varios Grecos también incautados, la Junta de Madrid ilustró el folleto *Nuevos descubrimientos del Greco*<sup>25</sup>, que destaca el deterioro producido en las obras por su almacenamiento en condiciones ambientales adversas, así como el magnífico resultado de las restauraciones efectuadas, que permitió apreciar la calidad de factura y brillantez cromática de estos lienzos.

En la presente exposición, pueden verse otras fotografías de la casa Hauser que no forman parte del Fichero: seis imágenes sobre las medidas de protección adoptadas en el Museo del Prado tras los bombardeos sobre la zona en noviembre de 1936<sup>26</sup>, encargadas para adjuntar al informe que dirigió Sánchez Cantón a la Oficina Internacional de Museos en octubre de 1937. Debido a la adecuada elección de encuadres e iluminación, estas fotografías consiguen dar sensación de serenidad dentro de la desolación que transmitían las diferentes estancias del Museo durante la guerra.

La intervención de Vicente Moreno en los trabajos del *Fichero fotográfico* de la Junta es más extensa: A la sección de *Bienes Muebles* aportó los trabajos que aquélla le solicita, así como numerosas copias de clichés procedentes de su archivo familiar, y así mismo realizó tomas fotográficas de actividades diversas de la Junta para la sección *Arquitectura y Varios*. El elevado número de encargos recibidos y su diversidad muestran que la casa *Fotografía de Arte Moreno* mantuvo, tras el fallecimiento del fundador, la estrecha colaboración iniciada por éste con el Centro de Estudios Históricos. De hecho, Elías Tormo relata que en las dos sesiones fotográficas que Mariano Moreno realizó en el Monasterio de las Descalzas «su hijo Vicente le llevaba los bártulos»<sup>27</sup>.

El trabajo de Moreno sobre los bienes muebles catalogados por la Junta se centró en la reproducción fotográfica de obras custodiadas en todos los edificios habilitados como depósito por aquélla, incluido el Museo del Prado: Descalzas, San Francisco el Grande, Encarnación, Museo Arqueológico, etc., realizando cerca de novecientas imágenes de esta sección. Como hiciera la casa Hauser y Menet, Moreno fotografió numerosos bienes procedentes de colecciones particulares; reprodujo la mayoría de las obras incautadas pertenecientes al duque de Hernani, Roda, Adanero, Benavites, Villagonzalo, Lázaro Galdiano, Santa Marca, M.<sup>a</sup> Cristina de Borbón, marqués de Valera y muchos otros. Así mismo, corresponden a Moreno casi en exclusiva las fotografías de bienes procedentes de instituciones eclesiásticas en el fichero: diecinueve centros religiosos de la ciudad de Madrid, entre los que destacan por el número de imágenes el palacio Episcopal, Descalzas

<sup>25</sup> *Nuevo descubrimiento del Greco*, Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico, 1938.

<sup>26</sup> Ver artículo de Judith Ara en este mismo catálogo.

<sup>27</sup> Elías Tormo: *Las Iglesias del Antiguo-Madrid* (1927), reed., Valencia, Instituto de España, 1985.



Fotografía tamaño carnet de Fernando Gallego Fernández, 1937. Colección Familia Gómez Moreno, Madrid.

y San Jerónimo; y nueve iglesias en Alcalá de Henares, como las Juanas, San Felipe de Neri o Carmelitas de Afuera. La Junta encargó a Moreno la toma de otras imágenes de Bienes Muebles que no estaban destinadas a ser incluidas en el fichero; entre ellas, a solicitud de Bernardino de Pantorba<sup>28</sup>, fotografía un lienzo de Rosales, tras las gestiones de la Junta con su propietaria, ya que dicho cuadro no había sido incautado

Los fondos propios del establecimiento Moreno —un extenso archivo de negativos— constituyeron un recurso apreciable para la Junta. Contenía placas, realizadas con anterioridad, de obras que en esos momentos resultaban difíciles de fotografiar debido a su ubicación en los depósitos; también de patrimonio de significado religioso destruido o dañado durante la guerra<sup>29</sup> —del que en lamentables ocasiones no quedaba otro testimonio que su reproducción fotográfica—, y de obras que precisaran restauración. Destacamos, como ejemplo del interés de este fondo, la solicitud por la Junta Central a la Delegada, el 14 de mayo de 1938, de copias y ampliaciones de los clichés de *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos de la Moncloa*, para la restauración de estas obras tras el accidente sufrido en Benicarló. Se pidieron ampliaciones «a mayor tamaño posible», especificando más adelante que en las ampliaciones «cada obra se divida en cuatro secciones para obtener más detalles». La carencia de papel y una enfermedad de Moreno retrasaron el envío de estas imágenes hasta finales de agosto, circunstancia que generó algunas tensiones entre aquellas Juntas, como puede apreciarse en la documentación generada al respecto<sup>30</sup>.

Las placas del archivo Moreno también permitieron a la Junta de Madrid facilitar, en la medida de sus posibilidades, que pudieran prosperar investigaciones y proyectos culturales en curso, pese a la situación que se vivía en la ciudad. Fue el caso, entre otros, de las gestiones efectuadas para que el autor y editor Christian Zervos obtuviera las numerosas fotografías de obras de El Greco con que contaba Moreno, para su publicación *Les oeuvres du Greco en Espagne*<sup>31</sup>. Las gestiones, en las que se vieron involucradas diversas personalidades, se inician con sendas cartas de Zervos: en la primera, manuscrita y sin fecha, dirigida al delegado de Bellas Artes, Roberto Fernández Balbuena, realiza el encargo y comunica que enviará a María Teresa León, en la Alianza de Intelectuales, el material fotográfico para que Moreno pueda efectuar su trabajo. La segunda, fechada en febrero de 1938, se envía desde París al secretario general de Propaganda, José Lino Vaamonde, al que comenta los pormenores para recibir las imágenes que necesita «Monsieur Barcia que j'ai rencontré hier chez Picasso s'est offert à nous aider pour le transport des 101 clichés Greco qu'il me reste à recevoir. Il vous fera savoir le moyen de me les faire parvenir par les camions du matériel de guerre. Je compte ainsi pouvoir faire le livre rapidement»<sup>32</sup>. Ángel Ferrant recoge el material fotográfico y lo entrega a Moreno el 16 de marzo de 1938. Finalmente, gracias al interés mostrado por todos ellos, Zervos consigue publicar su obra en 1939 e incluir en ella 91 reproducciones de obras de El Greco.

Las secciones del Fichero referidas a Bienes Muebles conservan, así mismo, contadas fotografías de Aurelio Pérez Rioja, entre las que encontramos pinturas reproducidas con luz tangencial. Finalmente, y como obra singular, destaca el *Acta de entrega del Tesoro del Delfín*. Ésta se configura en un desplegable que incluye fotografías de cada objeto —obtenidas por Laurent en la década de 1860 y reproducidas a menor escala— al que acompaña una

<sup>28</sup> Archivo IPCE. Se trata del retrato de la esposa del pintor; el permiso se solicita a la Sra. Vda. de Santonja con fecha 1 de enero de 1937.

<sup>29</sup> El Archivo Moreno, IPCE, Madrid, conserva numerosas imágenes de obras desaparecidas, especialmente piezas pertenecientes a iglesias incendiadas de Madrid y Alcalá de Henares.

<sup>30</sup> Archivo IPCE, caja de correspondencia. Fechas del 14 de mayo al 7 de noviembre de 1938, se explicitan los formatos máximos con que trabajaba Moreno: «pueden hacerse ampliaciones *Fusilamientos* y *Mamelucos* de Goya hasta un metro pero no hay papel. Únicamente dispone de formato 24 x 30».

<sup>31</sup> Christian Zervos: *Les oeuvres du Greco en Espagne*, París, Cahiers D'Art, 1939.

<sup>32</sup> Correspondencia conservada en Donación J. Vaamonde Horcada IPCE y Archivo IPCE.



*Casalgordo (Toledo), miembros de la Junta con el Alcalde a la puerta de la iglesia, 1938. Fotografía de Fernando Gallego. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

relación pormenorizada del estado de cada pieza; fue diseñada por Ángel Ferrant, quien, en nombre de la Junta, recibió tan valioso Tesoro de manos de Sánchez Cantón y supervisó las condiciones de su traslado a Valencia.

#### **Contenido del Fichero: la sección de *Arquitectura y Varios*. Rioja, Moreno y fotógrafos aficionados**

El segundo gran apartado temático del *Fichero fotográfico* lo integran las imágenes comprendidas en la sección *Arquitectura y Varios*, cuyo contenido se describe en la citada Memoria de Trabajos: «...La sección *Arquitectura y Varios* contiene las fotografías referentes a las más diversas actividades de la Junta. En ella se encontrarán las iglesias derruidas o protegidas, las referentes a las tareas de embalajes, empleo de vehículos, etc.». La sección comprende cerca de mil tomas de un enorme valor documental, reflejo de situaciones y hechos relevantes en la dramática historia de nuestro patrimonio durante aquellos años, que resultaría difícil concebir sin la ayuda de este testimonio fotográfico.

Las imágenes de la sección *Arquitectura y Varios*, compartiendo similar temática, se organizaron en dos series debido a diferencias formales, tanto de autor como de formato de los positivos:

La serie *Arquitectura y Varios* —que da nombre a toda la sección— se compone de trescientas imágenes de formatos de copia 18 x 24 y 13 x 18, los más habituales en la época, obra de Rioja y, en menor medida, de Vicente Moreno.

La serie *Archivo Chico*, cuenta con 800 positivos 6 x 6 y 6 x 9, «de pequeño tamaño por falta de papel», que dieron nombre a este conjunto. Esta serie se compone, en su mayoría, de fotografías anónimas obtenidas por miembros de la Junta, obras fotográficas de aficionado, todavía incipientes en España.

Como ya anticipamos, los trabajos de Moreno para el Fichero de la Junta se extienden a la serie de *Arquitectura y Varios* que ahora nos ocupa. En ella se conserva un reducido número de fotografías de bienes inmuebles y monumentos realizadas por aquél, que reflejan el estado de algunas iglesias incendiadas en los primeros días de la guerra (como la Capilla de San Isidro de la Iglesia de San Andrés) y de otras que fueron bombardeadas (caso de la Iglesia de San Esteban y Capilla de Actores); incluye imágenes de varias fuentes de la ciudad cuya protección no llegó a realizarse (los Tritones, la Alcachofa, la Fuentecilla...) y de actividades de las que la Junta quería dejar constancia, como el reportaje del parque de vehículos a disposición de la misma, o el estado de los depósitos de San Francisco el Grande, antes de proceder a evacuar las obras allí guardadas, por acuerdo con la Junta de Defensa de Madrid.

Moreno también documenta algunos de los proyectos de ejecución y fases de las obras de protección de monumentos madrileños llevados a cabo por el Comité de Reforma Reconstrucción y Saneamiento, en el que la Junta estaba representada. Deducimos que realiza estas fotografías por encargo de aquel organismo, ya que estas imágenes apenas fueron incluidas en el Fichero, y actualmente se conocen gracias a que los clichés se han conservado en el Archivo Moreno. Probablemente debido a las dificultades de movilidad en un Madrid en guerra, sólo pudo realizar una documentación gráfica detallada —proyecto y obras— en la protección de la portada barroca del palacio del marqués de la Torrecilla, del que consta el permiso expreso obtenido por la Junta, fecha 5 de mayo de 1937, para que Moreno pudiera tomar fotografías en la calle Alcalá n.º 9, donde se ubicaba el edificio<sup>33</sup>. El Archivo Moreno contiene, además, placas sobre otras intervenciones de protección monumental<sup>34</sup>, nuevas propuestas de planificación urbana y labores de la Sección de Desescombros de dicho Comité en el barrio de Argüelles.

Sin menoscabo del interés que presentan las fotografías de Moreno en la serie *Arquitectura y Varios*, su número es reducido en comparación con la obra que constituye la mayor parte de esta serie, realizada por el ya citado fotógrafo del Museo Arqueológico Nacional, adscrito a la Junta, Aurelio Pérez Rioja<sup>35</sup>. Autor hasta ahora prácticamente ignorado, cuyas imágenes son un grato descubrimiento por la manifiesta calidad que muestran.

La actividad fotográfica de Aurelio Pérez Rioja es la de un artista que se expresa con la cámara, instrumento que maneja de forma creativa ante el objeto a fotografiar. Él mismo describe el sentido estético que guiaba su trabajo en la introducción a un libro de poemas

<sup>33</sup> Archivo IPCE, los bombardeos sobre Madrid afectaron a todo el palacio con excepción de la fachada; su portada, obra barroca del maestro Ribera, fue salvada del derribo que por seguridad hubo de acometerse en muchos edificios de la zona, gracias a la intervención de la JDPTA.

<sup>34</sup> En el Archivo Moreno, IPCE, se conservan clichés de los siguientes proyectos de protección: portada del palacio del marqués de Torrecilla, 1937, Rodríguez Cano y José Blanco. Portada Instituto de San Isidro, 1938, José de Aspiroz. Escalera del Monasterio de las Descalzas Reales, marzo 1938, sin firma. Monumento a Felipe IV, Manuel Muñoz Monasterio. Monumento a Felipe III y portada del Palacio Miraflores, sin fecha ni autor.

<sup>35</sup> Semblanza biográfica de Aurelio Pérez Rioja elaborada por su hijo José Antonio. Datos personales facilitados, así mismo, por Pía Senent, Archivo Histórico Provincial de Soria.

que publica poco antes de su fallecimiento: «La vida es puro accidente y para los espíritus inquietos suele ser más accidentada aún. A mí, que me atraía dibujar, pintar con colores, con palabras o con el difícil lenguaje de la luz me llevó un día la vida por el arte de la fotografía. Poco me costó acomodarme a mi noble y bella “profesión oficial”, divertida como pocas, gran escuela de psicología en magníficas superficies, donde flotan la forma y esencia de los seres y las cosas con el grafismo de las luces y los contrastes»<sup>36</sup>. Lamentablemente no disponemos de sus negativos —hasta el momento no localizados— permaneciendo únicamente las copias de época en esta serie del Fichero. Estas copias positivas revelan la calidad de las tomas fotográficas de Rioja, y el cuidadoso positivado —de amplia gama tonal— y procesado con que fueron realizadas, que ha posibilitado el perfecto estado de conservación que actualmente éstas mantienen.

El contenido icónico de las cerca de 280 imágenes que Rioja realizó para la serie de *Arquitectura y Varios* es francamente diverso: registró con maestría el efecto de los bombardeos sobre la Biblioteca Nacional y monasterio de las Descalzas Reales; en visitas de reconocimiento efectuadas por la Junta en Madrid y otras poblaciones, fotografió el estado de conservación del convento de la Encarnación, catedral de San Isidro, capilla de la Orden Tercera, iglesia parroquial de Vallecas; Magistral, Santa María la Mayor, Bernardas, Magdalenas y Carmelitas en Alcalá de Henares<sup>37</sup>; pinturas murales en la antigua casa del duque de Alba en Aranjuez, retablos de Balconete, Sonseca, Belmonte, y sillería de la catedral de Cuenca. Otras imágenes suyas reflejan los depósitos habilitados en San Francisco el Grande, las cámaras del Banco de España y sus accesos, con los gráficos que muestran inviable su uso como depósito para las obras maestras custodiadas por la Junta; depósitos y protección *in situ* de las colecciones conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, y la extensa y magnífica serie de las piezas de la Real Armería tras su traslado al Museo del Prado.

Rioja también fotografió con acierto edificios incautados por organizaciones populares y protegidos por la Junta como el Palacio de Fernán Núñez; traslados realizados dentro de Madrid, documentos oficiales y planos, y registra diversas visitas que recibió la Junta Delegada: entre ellas, la de los escritores Klaus y Erica Mann, la del cineasta inglés Thorold Dickinson a quien fotografía, imprimiendo a sus imágenes un cierto dinamismo, durante el rodaje de su reconocido documental *Spanish ABC*<sup>38</sup>, o la visita del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento a la sede de la Junta de Madrid.

Por último, entre las escasas pero notables fotografías con luz rasante que Rioja tomó de obras reclamadas con destino a Valencia, se incluyeron en la serie de *Arquitectura y Varios* —y no en las *Carpetas Especiales* como era habitual— las magníficas fotografías obtenidas por Rioja de la superficie de *La familia de Carlos IV* de Goya, que resaltan las extensas craqueladuras y dos abultamientos que presentaba el lienzo antes de su traslado a Valencia.

Al interés documental de las imágenes de Rioja, se añade su indudable valor artístico. En ellas reconocemos la mirada de un fotógrafo sensible, que domina la luz y los encuadres; la calidad de sus obras supera los imprecisos límites establecidos entre fotografía considerada como arte o documento (de hecho, Rioja, al igual que cualquier otro creador, firmaba su obra). Citamos al respecto una anécdota que relata su hijo: «Su vocación artística

<sup>36</sup> Aurelio Rioja Soria: *Soria Canta* [s.n.], (Imp. y Papelería Comercial), 1948. Rioja fallece el 15 de enero de 1949, J. A. Pérez Rioja, semblanza citada.

<sup>37</sup> Archivo IPCE, informe del 24 de enero de 1938 dirigido por Alejandro Ferrant al presidente de la Sección del Tesoro Artístico del CCABTA sobre el estado de varias iglesias de Alcalá de Henares; se adjuntan tres fotografías de Rioja para evidenciar lo alarmante de la situación.

<sup>38</sup> Información sobre este documental facilitada por Julio Pérez Perucha. V. Alfonso del Amo y M.<sup>a</sup> Luisa Ibáñez: *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1996.



*Fuentelaencina (Guadalajara). Aspecto de la pintoresca plaza del pueblo, 3 agosto 1938. Fotografía de Fernando Gallego. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

le llevó, en un momento de peligro, a captar con su cámara un bellissimo contraluz en un convento de Madrid (acaso el de las Bernardas). Ocurría en pleno bombardeo, por cuanto don Manuel Gómez Moreno, al pasar por allí, le dijo —Pérez Rioja no se juegue la piel— a lo que mi padre contestó: Gracias, don Manuel, ahora mismo voy, pero es que este contraluz no se podía perder»<sup>39</sup>. El sentido estético de la obra de Rioja fue claramente apreciado por la Junta: ésta publica, a toda página en uno de sus folletos diseñado por Ángel Ferrant, un contraluz del austero interior de la celda de un convento con el siguiente pie de foto: «Convento de la Encarnación. La Junta ha procurado conservar ese algo imponderable que es ambiente, evocación y belleza»<sup>40</sup>.

Terminada la guerra, la excelente obra fotográfica que Rioja realizó para la Junta de Madrid quedó silenciada, como sucedió con la valiosa labor llevada a cabo por los miembros de la misma. Sus imágenes, empleadas profusamente para ilustrar los folletos de las Juntas, no han vuelto a reproducirse hasta ahora, casi 70 años después de su realización. Tras el fin de la contienda, Rioja continúa ejerciendo como fotógrafo del Museo hasta

<sup>39</sup> José Antonio Pérez Rioja: *Semblanza biográfica de Aurelio Pérez Rioja*.

<sup>40</sup> *Defensa del Tesoro Artístico Nacional*, Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico, 1938.

noviembre de 1942, fecha en que su expediente de depuración concluye con la sanción de separación definitiva del servicio. Depuesto de su plaza, y habiendo perdido su laboratorio y archivo particular en 1938<sup>41</sup>, Rioja regresa a sus orígenes, su Soria natal, donde volvió a realizar retratos fotográficos los escasos años que le restaban de vida.

Completa la sección *Arquitectura y Varios* la serie denominada *Archivo Chico*, caracterizada por el pequeño formato de sus positivos fotográficos, realizados entre julio de 1937 y diciembre de 1938. Para éstos se empleó inicialmente papel *AgfaBrovira*, brillante y contrastado, con el que se lograron copias que suplían el reducido tamaño de la imagen con su nitidez y equilibrio tonal. Más adelante, siendo ya muy escaso el material disponible, se utilizó un papel fotográfico mate, color crema, con emulsión de bajo contraste, que resta definición a estas imágenes. Pese a las limitaciones señaladas, estas fotografías contribuyeron a documentar gráficamente numerosas actividades llevadas a cabo por la Junta y las circunstancias materiales en que se desarrollaron: traslado y embalaje de obras de El Greco, Durero, Patinir, Sarto..., efecto de los bombardeos, nevadas en enero de 1938, levantamiento de actas notariales del contenido de los embalajes, visitas a la Junta de Renau, M. Elliot Paul y ex combatientes franceses; carrozaje de los camiones al servicio de la Junta, giras de reconocimiento a poblaciones de Madrid, Guadalajara y Toledo, y, finalmente, la protección de varios monumentos e iglesias de la ciudad de Madrid.

A su interés documental acompaña un rasgo diferenciador del resto del *Fichero fotográfico*: las imágenes del Archivo Chico fueron realizadas, casi en su totalidad, por técnicos de la Junta aficionados a la fotografía, y no por los fotógrafos profesionales que colaboraban con ésta. Entre los vocales o auxiliares técnicos que contaban con cámara y permiso de uso de la misma, las referencias documentales sólo atribuyen expresamente al arquitecto Fernando Gallego Fernández la realización de esta segunda serie, tanto de las tomas como de su procesado y archivo. La Junta, dados los problemas de suministro, debió limitar su intención inicial de asignar varios técnicos a las tareas fotográficas, y facilitó que Gallego, con experiencia previa como aficionado a este medio, pudiera realizar las imágenes que resultaban imprescindibles.

Aunque en los documentos de la Junta que informan sobre la realización del *Archivo Chico* sólo se menciona a Gallego, no podemos atribuirle todas las imágenes de esta serie del *Fichero*. De hecho, Gallego puso su equipo fotográfico a disposición de la Junta en abril de 1938<sup>42</sup>, y ya desde antes Rioja debió utilizar al menos la cámara, en aquellas ocasiones en que se estimó oportuno. Entre las imágenes de esta serie, existen semejanzas estilísticas con la obra de Rioja en las 53 tomas del traslado de la Real Armería al Museo del Prado, y en las imágenes con luz rasante de tablas de Durero que conserva este archivo, si bien sólo se identifican —por su autógrafo— las realizadas en visita de inspección a Alcalá de Henares en marzo de 1938.

Salvo estas tomas, la mayor parte de las imágenes que forman el *Archivo Chico* podrían atribuirse a Fernando Gallego, quien compaginaba sus servicios en la Junta como arquitecto con el desarrollo continuado de trabajos fotográficos para la misma, según consta en la referida Memoria: «...Auxiliar técnico, arquitecto, miembro del Comité de Reforma Reconstrucción y Saneamiento. Reportaje fotográfico con cámara Leica (revelado y posi-

<sup>41</sup> Tras obtener la plaza de fotógrafo del MAN en 1932, Rioja dejó su estudio y trasladó su domicilio, así como su laboratorio y archivo fotográfico a Rodríguez de San Pedro n.º 61, finca afectada por los bombardeos sobre la zona de Argüelles.

<sup>42</sup> Archivo IPCE, certificado del depósito efectuado por Fernando Gallego en la Junta de equipo fotográfico «...para su utilización en trabajos fotográficos de la misma», entre ellos su Leica n.º 85175, objetivos, lentes, ampliadora Leitz, cubetas y otros accesorios.

*Estudio para ilustración de tira de propaganda, 1938. Fotografía de Ángel Ferrant. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



tivado), archivo Chico del Fichero fotográfico, recogida e información sobre objetos, viajes con transporte de la Junta a Valencia y Barcelona...». En las fotografías de Gallego queda manifiesta la cultura visual de este arquitecto y fotógrafo aficionado, miembro de una de las profesiones que más ha empleado la fotografía para la divulgación de sus obras y concepciones estilísticas, de las que buena prueba son las tempranas revistas ilustradas *Arquitectura* o, en línea más avanzada, *A.C.* En sus imágenes se reconoce una relación formal con el lenguaje de las Vanguardias, manifiesta en los puntos de vista y encuadres elegidos por su autor. Por otra parte, se aprecia también la relación con el género fotográfico del reportaje, ya que con frecuencia sus

imágenes son tomas secuenciales de claro carácter narrativo. Estos recursos expresivos son patentes en las fotografías de los viajes de traslado de obras y en las visitas de reconocimiento, que ofrecen un vívido resumen gráfico de su transcurso: formación de los convoys durante los viajes, paradas, descarga de los camiones en su destino, suministro de víveres, vecinos y consejos municipales de las pequeñas poblaciones visitadas, etc.

Su profesión le llevó, así mismo, a fotografiar durante las visitas de reconocimiento para la Junta, detalles de nuestro patrimonio arquitectónico popular que llamaban su atención, y que, si bien hasta el momento no se consideraban relevantes por carecer de carácter monumental, de hecho se situaban en el centro de los debates teóricos sobre la renovación y modernización de la arquitectura.

### **Evolución del Fichero fotográfico de la Junta**

Para concluir este estudio sobre el *Fichero fotográfico* de la Junta Delegada y sus autores, resumiremos cómo evolucionó durante los dos años de su formación: respecto al número de imágenes que lo forman, disponibilidad de material, y a las diversas necesidades sobre fotografías manifestadas por la Junta Delegada.

En marzo de 1937, pasado un trimestre desde la creación del Fichero, éste contaba con más de mil quinientas imágenes<sup>43</sup>, principalmente fotografías de obras de arte incautadas por la Junta; cantidad considerable si tenemos en cuenta que el conjunto final no alcanza

<sup>43</sup> Archivo IPCE, *Memoria de Trabajos Realizados por la JDIA*, noviembre de 1936-marzo de 1937.

las tres mil fotografías. A partir de esta fecha, el número de obras de arte reproducidas va reduciéndose paulatinamente. La Junta necesita adquirir material fotográfico para documentar sus numerosas actividades; éste escasea y por el que consiguen, pagan «...precios estratosféricos...»<sup>44</sup>, lo que obligó a reducir los encargos de fotografía de obra de arte al mínimo imprescindible y a concentrar los recursos disponibles en la realización de las series *Arquitectura y Varios* y *Archivo Chico*.

La carencia y carestía de material fotográfico fue agravándose con el paso de los meses; la Junta de Madrid movilizó todos sus recursos para obtenerlo, solicitándolo a la Junta Central, a los Servicios del Estado Mayor del Ejército de Centro, a la Delegación de Prensa y Propaganda, y aceptando cualquier contribución de este tipo que los visitantes pudieran aportar. Con este y otro material, la Junta realiza, a lo largo de 1937, casi toda la serie fotográfica de *Arquitectura y Varios*, y logra dejar constancia en el *Archivo Chico* de las visitas de reconocimiento a poblaciones de la Región Centro, intensificadas en 1938.

El número de imágenes que la Junta refiere en sus informes se mantiene constante hasta la Memoria de septiembre de 1938, en ésta se expresa que el Fichero contaba entonces con 1.547 imágenes de pintura, 324 de otros tipos de bienes muebles y 1.013 en la sección de *Arquitectura y Varios*. Número que, según manifiestan, no pudo ser mayor por la precariedad de la situación; agravada incluso por la falta de fluido eléctrico, que llevó en ocasiones a paralizar el laboratorio fotográfico.

Pese a estas carencias, definidas por la propia Junta como «... falta desesperante de lo más indispensable...»<sup>45</sup>, la evidencia del interés y beneficio que el Fichero reportaba llevó a dar prioridad, en su justa medida, a la realización de los trabajos fotográficos necesarios; ya fuera para la protección de obras y reportajes de la Junta, como para atender demandas recibidas de otros organismos, e investigadores. Entre ellas, destacamos el envío de imágenes sobre el traslado de la Armería y Biblioteca de Palacio al Museo del Prado por Matilde López Serrano, presidenta accidental de la Junta Delegada, al Sr. Gómez Egido, consejero delegado de Bienes de la República; fotografías que éste agradece, ya que Patrimonio no pudo hacerlas por falta de material; también se remiten álbumes ilustrados a autoridades del Ejército de Centro, Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Inglesa, etc.

Mención especial merece la continua demanda de fotografías que la Junta de Madrid recibió por parte de la Junta Central, casi desde el momento en que ésta fue constituida. La principal finalidad de estas solicitudes era contar con fotografías para aumentar la eficacia de la labor de propaganda, que el Gobierno de la República estaba desarrollando sobre la protección de los bienes culturales, llevada a cabo para contrarrestar la imagen de barbarie propagada por los nacionales. Con ese fin el Gobierno, con la ayuda de la Junta Central, divulgó los aspectos relativos a la labor de protección del tesoro artístico por medio de conferencias, de una sala en el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937 —en cuyo montaje el soporte gráfico tuvo gran relevancia—, y la edición de folletos en castellano, francés e inglés sobre las actividades desarrolladas<sup>46</sup>. La Junta Central editó doce folletos, la mayoría profusamente ilustrados con imágenes procedentes del Fichero de la Junta de Madrid; en 1937 salieron de imprenta diez de ellos, y sólo dos en 1938 cuando ya la Junta Central tenía su sede en Barcelona y el curso de la guerra se escoraba claramente hacia la derrota.

<sup>44</sup> Archivo IPCE, carta de Ángel Ferrant a Timoteo Pérez Rubio, 30 de agosto de 1937.

<sup>45</sup> Archivo IPCE, oficio de fecha 23 de noviembre de 1938 del gobernador civil y presidente de Junta de Madrid al presidente de la Junta Central en Barcelona.

<sup>46</sup> Se encuentra pendiente de reconocimiento el importante papel que desempeñó José Lino Vaamonde Valencia, Arquitecto de la Junta Central, comisario del Pabellón de España en París y secretario general de Propaganda del Ministerio de Estado, en la protección del tesoro artístico y la excelente labor de propaganda cultural llevada a cabo por el Gobierno de la República.

A principios de 1938, la Junta Delegada decide aceptar la propuesta de Fernández Balbuena de editar una extensa memoria sobre su actuación<sup>47</sup>, que explicara con detalle los trabajos llevados a cabo, y dejara constancia de las destacadas aportaciones con que la Junta de Madrid contribuyó a las tareas de protección, que honraban al Gobierno de la República. Gracias al envío de papel por parte de la Junta Central, y ampliamente ilustrados con fotografías de Rioja, Moreno, y de Hauser y Menet, la Junta de Madrid edita tres folletos sobre su labor impresos respectivamente en febrero, marzo y abril de dicho año. Para entonces, la Junta Central pide a la Delegada la remisión de todos los clichés del *Fichero fotográfico* en poder de la Junta y, meses después, los fotograbados de los folletos<sup>48</sup>. Al finalizar la guerra el *Fichero fotográfico* deja de utilizarse. De Barcelona regresan, ahora a la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en Madrid, los 42 rollos Leica del Archivo Chico que habían sido enviados a la Junta Central, junto al resto de la documentación. Permanecieron en ésta hasta la disolución del Servicio<sup>49</sup>, cuando una disposición del 30 de abril de 1943 ordena que «se entregue el archivo fotográfico del Servicio al Consejo Superior de Investigaciones Científicas». Suponemos que entre este material, enviado poco después sin relación pormenorizada, se incluían los negativos del *Fichero fotográfico*, cuyo paradero desconocemos.

Del *Fichero fotográfico* de la Junta conservamos actualmente gran parte de las copias positivas que lo componían, pero no su totalidad. Comparando su contenido actual con el que recogen los informes de la época, la sección de Bienes Muebles ha perdido cerca de 500 imágenes, y *Arquitectura y Varios* más de 200. La localización de estas fotografías perdidas o dispersas, iniciada con los preparativos de esta exposición, ya ha dado algunos frutos. Mientras tanto, gracias al extenso y valioso conjunto de imágenes que afortunadamente ha llegado a nuestros días, podemos formarnos una clara idea del ejemplar trabajo de protección llevado a cabo por las Juntas del Tesoro Artístico durante la guerra, y recuperar la memoria visual de unos hechos desconocidos por la mayoría de los ciudadanos hasta el momento.

<sup>47</sup> Archivo IPCE, *Libro de Actas*, reunión de 15 de enero de 1938, el presidente, Ángel Ferrant, «...da cuenta de la idea del delegado de Bellas Artes, Roberto Fernández Balbuena, de que la Junta deba editar una gran memoria de su actuación, trabajos especializados, etc. [...] no podría emprenderse de momento trabajo de tal extensión y profundidad. Pero cree puede ir pensándose en ella...».

<sup>48</sup> Archivo IPCE, oficio de Timoteo Pérez Rubio a Ángel Ferrant, fecha 24 de octubre de 1938. Solicita los clichés de fotograbados correspondientes a las publicaciones editadas por la Junta Delegada «...para ampliar tirada con el fin de hacer una buena propaganda en la Exposición Internacional de Nueva York...» prevista para 1939.

<sup>49</sup> Archivo IPCE, orden del director general de Bellas Artes de 29 de abril de 1943.



*Rotonda de la Planta Principal.* [Estructura de madera y sacos terreros levantada para proteger la escultura de *Carlos V y el Furor* de Leone Leoni. Museo del Prado, octubre de 1936]. Fotografía de Hauser y Menet, Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid. [cat. n.º 131]

## EL MUSEO DEL PRADO EN TIEMPOS DE GUERRA

JUDITH ARA LÁZARO

La rápida actuación del Gobierno de la República en defensa del Tesoro Artístico de la nación, tras los sucesos violentos e incontrolados de los primeros días, y su preocupación constante a lo largo de los años de guerra, se convirtieron en el más firme estandarte de la propaganda de su legitimidad ante la mirada extranjera. Mediante la adopción de una serie de medidas encaminadas a la protección de los centros oficiales y la sanción legislativa a la creación de la primera Junta de Conservación y Protección del Patrimonio Artístico<sup>1</sup>, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ofreció custodia oficial a todos los bienes muebles e inmuebles integrantes del patrimonio histórico y artístico de la nación expuestos a cualquier tipo de peligro, fuera su propiedad pública o privada. Sin embargo, la falta de coordinación entre los organismos creados para la defensa del Patrimonio, la multiplicidad de organizaciones políticas y sindicales que intervinieron en esta tarea, obstaculizándola en la mayoría de los casos<sup>2</sup>, y sobre todo, la dura lucha de competencias mantenida con el Ministerio de Hacienda, saldada a favor de éste con el definitivo cambio de adscripción de las Junta Central y Delegadas, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes al Ministerio de Hacienda<sup>3</sup>, tal y como demuestra J. Álvarez Lopera en otras páginas de este mismo catálogo, pusieron de manifiesto la multiplicidad de intereses que se cruzaron a la hora de proteger el Tesoro Artístico de la nación y la debilidad de un proyecto de excelentes intenciones.

El Museo del Prado vivió como el resto de instituciones culturales del país el desarrollo del conflicto y sus vaivenes, atravesando momentos difíciles, de escasez y confusión. Como organismo dependiente entonces de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, depositario de uno de los mayores conjuntos artísticos de España, protagonizó varias de las fases de la política cultural republicana, viéndose afectado por las disposiciones emanadas de dicho Ministerio referentes a directrices culturales, presupuestos, obras y traslado de personal, agravados por las circunstancias de la guerra.

Como depositario de obras de arte de otras procedencias, colaboró de forma muy estrecha con la Junta Delegada de Madrid, en el cuidado, conservación y vigilancia de estos bienes, misión que se prolongaría una vez finalizada la guerra el 1 de abril de 1939, a través del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional<sup>4</sup>, cuya oficina contó desde un primer momento con un servicio de personal en las dependencias del Museo, con el fin de agilizar la devolución de las obras de arte allí depositadas a sus propietarios.

Bajo dirección de la Junta Central vivió la evacuación de sus obras más importantes a los lugares sucesivos de residencia del Gobierno republicano, primero Valencia, después Barcelona y Gerona, hasta su entrega definitiva, ya en Ginebra, en la sede de la Sociedad de Naciones, al nuevo Gobierno de Burgos<sup>5</sup>. La incertidumbre de este último destino finalizaría con el regreso de las obras y con su definitiva reinstalación en las salas del Museo en septiembre de 1939<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Véase artículo de J. Álvarez Lopera en este mismo catálogo.

<sup>2</sup> Será la más firme reivindicación de la Junta Delegada de Madrid a lo largo de su existencia. Libro de Actas de la Junta Delegada de Madrid. Archivo IPCE.

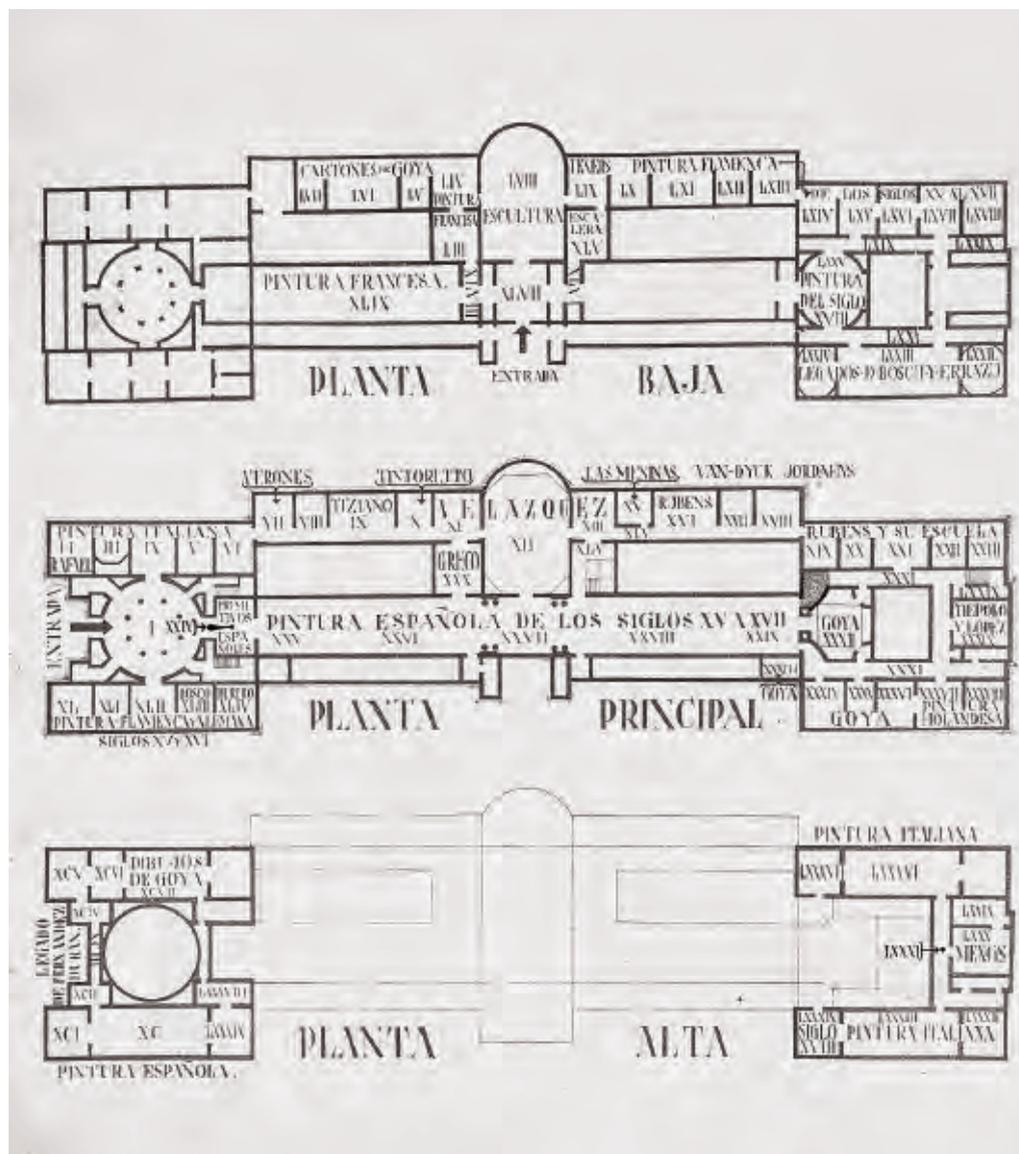
<sup>3</sup> La Junta Central y las Juntas Delegadas dependieron del Ministerio de Instrucción Pública desde su creación hasta el Decreto reservado de 9 de abril de 1938, por el que quedaron afectas al Ministerio de Hacienda. Por Decreto de 16 de marzo de 1939 pasarían a depender de nuevo de la Consejería de Instrucción Pública y Sanidad. La Caja General de Reparaciones estaba adscrita al Ministerio de Hacienda por Decreto de 23 de septiembre de 1936.

<sup>4</sup> Véanse los artículos de Alicia Alted Vigil y Socorro Prous en este mismo catálogo. La Comisaría General de Defensa del Tesoro Artístico Nacional tuvo su sede en la calle de Medinaceli, 4. Archivo MNP. Caja 1342.

<sup>5</sup> Véase el artículo de A. Colorado Castellary en este mismo catálogo.

<sup>6</sup> Las obras que no participaron en la exposición de Ginebra comenzaron a enviarse el 10 de mayo de 1939, ingresando en el Museo el 14 de mayo y 3 de junio de 1939. Las que se encontraban en los depósitos de Cartagena, regresaron el 30 de mayo de 1939. *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. Madrid, 1939, p. IV. *Diario de Manuel de Arpe y Retamino*, pp. 182 y ss. Archivo MNP.

*Plano del Museo del Prado anterior a su cierre en agosto de 1936. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.*



<sup>7</sup> Luis Moya fue el arquitecto responsable de las medidas de protección del edificio que albergaba entre otros centros la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Moderno y el Museo Arqueológico Nacional. También lo fue del Museo de Artes Decorativas. Se conservan los proyectos de protección llevados a cabo en los dos últimos museos citados, en el Archivo del IPCE. Pedro Muguruza y José Lino Vaamonde fueron responsables de la protección en el Museo del Prado; Enrique López Izquierdo y Luis Martínez Feduchi, en el Palacio Real, y Julio Navarro y Fernando Chueca, del Museo Cerralbo. Carta del director del Museo Cerralbo al presidente de la Junta Delegada, 26 de febrero de 1937. Archivo IPCE. Museo Cerralbo, leg. 2.

<sup>8</sup> Organismo creado en 1926 en el seno de las Naciones Unidas para la cooperación internacional de los Museos. Véase el artículo de Rocío Bruquetas en este mismo catálogo.

<sup>9</sup> Renau, J.: *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, *Museion*, X, 1937, n. 39-40 (III-IV), pp. 7-68. Vaamonde, J.L.: *Salvamento y protección del tesoro artístico español*, Caracas: s.i, 1973.

### La protección del edificio y medidas de defensa

Las primeras medidas de protección puestas en práctica por los arquitectos conservadores de los edificios públicos<sup>7</sup>, se dictaron de acuerdo con los principios técnicos establecidos por el *Office International des Musées*<sup>8</sup> para casos análogos y, a pesar de su escaso coste, se revelaron muy eficaces. Consistieron básicamente en el traslado de las obras a los sótanos de museos y edificios públicos; en la protección de objetos de grandes dimensiones y de los elementos frágiles de edificios y monumentos mediante sacos terreros apilados y puntales, así como en el refuerzo de los servicios de vigilancia y contraincendios<sup>9</sup>.

En el Museo del Prado, las primeras actuaciones estuvieron encaminadas a proteger el edificio de los posibles efectos producidos por bombas caídas en los alrededores, ya que la situación aislada y el respeto que inspiraba el carácter casi sagrado de su contenido, hacían

*Museo del Prado, planta baja, sala de esculturas, n.º sala LVIII. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



improbable un ataque directo sobre el mismo. Dirigidos por Pedro Muguruza, arquitecto conservador del Museo del Prado desde 1922<sup>10</sup>, estos trabajos tuvieron una doble vertiente: por un lado, la adecuación de los locales destinados a almacenar las obras, y por otro, la protección de las zonas más débiles y descubiertas del edificio. Entre los primeros, en la rotunda baja, considerada el lugar más seguro del Museo por encontrarse bajo la protección del pavimento de losas de granito de la rotunda superior y de la cúpula, se aplicaron planchas de fibro-cemento y sacos de arena para cubrir los huecos de comunicación de la rotunda con crujías con ventanas; en la rotunda superior, se construyó un falso pavimento de tablones y sacos de arena sobre el que se asentó la escultura de *El emperador Carlos V y el Furor* cubierta a su vez por un armazón de madera y sacos de arena; sobre la cubierta, un tejadillo de madera sobre el que se colocaron sacos de arena, cerraba el óculo de la cúpula. Los vanos del almacén de bastidores metálicos recién construido<sup>11</sup>, y de las salas de escuela Flamenca, también abovedadas y en semi-foso, se protegieron mediante encofrados de madera rellenos de tierra lavada o de sacos de arena. El mismo sistema se utilizó en las ventanas de las salas del Legado Bosch (salas LXXII a LXXIV) y en el portal de Murillo.

Las partes más débiles del edificio se reforzaron con estructuras de madera que pudieran soportar el peso de los sacos terreros y, en las salas de la tercera planta próximas al sur, se extendió una capa de arena de un espesor aproximado de 150 a 200 mm para neutralizar la acción de bombas incendiarias y proteger las dos plantas inferiores. Metros de mangueras y montones de tierra se distribuyeron a lo largo de la galería central y en otros puntos estratégicos para impedir la propagación de incendios, mientras se creaban cortafuegos metálicos

<sup>10</sup> Sánchez Cantón, F. J.: *Pedro Muguruza y la Academia de la Historia*, Madrid, 1952, p. 9.

<sup>11</sup> Se encontraba situado en la actual sala L1c, junto a restauración. AGA, Educación. Caja 4949.

*Vista de los peines nuevos en los almacenes del Museo del Prado, 1936. Fotografía de Hauser y Menet. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.*



<sup>12</sup> Se mantuvo en el Museo hasta 1975.

<sup>13</sup> Sánchez Cantón, FJ.: *Al Comité de Dirección del Office International des Musées*. Memoria mecanografiada. Archivo MNP. Caja 1423. Leg. II.283, exp. 3.; publicada como *Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne*, *Museion*, X, 1937, n. 39-40 (III-IV), pp. 67-73.

*Normas para el funcionamiento del personal de la casa en las actuales circunstancias*. 22 al 30 de octubre de 1936. Archivo MNP. Caja 357. Leg. 44.

Nombramientos de Enrique Vicioso, albañil, y José Díez, fontanero, a cargo de José Lino Vaamonde. Archivo General de la Administración (AGA), Gerencia. Caja 998. Recogido en Pedro Moleón Gavilanes, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid, 1996, p. 286.

<sup>14</sup> Libro de salida de correspondencia. Archivo MNP. Caja 452. Carta de 23 de julio de 1936, del director del Museo al director general de Bellas Artes. El peligro se hace extensivo a la Biblioteca y cedulaario de la Academia Española. Archivo MNP. Caja 357. Leg. 44.

<sup>15</sup> Dejó la dirección del Museo el 4 de septiembre de 1936. El 19 del mismo mes Pablo Picasso fue nombrado sucesor. No llegaría a tomar posesión del cargo.

<sup>16</sup> Véase nota 14. Archivo MNP. Caja 357. Leg. 44.

<sup>17</sup> Ocupó la Subdirección del Museo del Prado por Real Orden de 1 de julio de 1922 hasta el 14 de enero de 1938. Fue cesado y trasladado al Centro de Estudios Históricos en Barcelona, figurando como director accidental desde el 4 de septiembre de 1936, fecha de la marcha definitiva de Ramón Pérez de Ayala del Museo. Archivo MNP. Caja 1423. Leg. II.283. exp. 3.

en las puertas laterales de la sala de Velázquez y se consolidaba la vigilancia de las instalaciones con el establecimiento de un puesto fijo de bomberos en el edificio<sup>12</sup> así como de una estación situada en las cercanías. El programa de medidas quedó ultimado con el refuerzo de las brigadas de guardia, tanto de día como de noche, y la creación de un servicio permanente de mantenimiento integrado por dos fontaneros, dos albañiles y un carpintero<sup>13</sup>.

Después del 18 de julio de 1936, el Museo seguía manteniendo sus puertas abiertas al público, pero cada día aumentaba, y no sólo entre sus muros, la inquietud por su destino. Tras la caída de las primeras bombas sobre la capital el 28 de agosto, y los conatos de incendio que ocurrieron en la Iglesia de los Jerónimos<sup>14</sup>, Ramón Pérez de Ayala, director del Museo<sup>15</sup>, solicitó de forma insistente su cierre. Por fin, con la excusa de una limpieza general, el Ministerio de Instrucción Pública decretó «último día de exposición» el 30 de agosto<sup>16</sup>.

Esa misma tarde comenzó el traslado de las obras a los locales habilitados, siguiendo el criterio y ordenación determinados por el subdirector, Francisco Javier Sánchez Cantón<sup>17</sup>. Con *Las lanzas* comenzó el descenso a los sótanos, al que siguieron durante la primera semana de septiembre las demás obras de Velázquez, que quedaron así instaladas en el anillo interior de la Rotonda baja, dejando libre el espacio central para aumentar su seguridad. Dos meses más tarde se había realizado casi la totalidad del traslado, quedando en lugares poco accesibles, considerados fuera de peligro, tan sólo treinta obras de menor valor. Las esculturas se habían bajado de sus pedestales y se habían protegido con sacos terreros. Aquellas que, por su peso o por su fragilidad, no pudieron ser trasladadas, se cubrieron con viruta almohadillada. La galería central, desmantelada y vacía, ofrecía un espectáculo desolador. A modo de «trincheras» las dos mesas de piedras duras permanecían ocultas bajo los

*Museo del Prado, efectos del bombardeo, salas italianas altas, 14 de marzo de 1938. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



<sup>18</sup> «...La lámpara alumbró una gruesa moldura cuyo filo lanzó chispas de oro. Del revés, y unos sobre otros, fueron apareciendo los cuadros en anchas filas, apoyados contra los muros, evacuados ya de las salas altas. Arriba, todo el Museo estaba en pie de guerra. Las ventanas habían sido reforzadas, protegidas por planchas y sacos terreros...», en León, M.<sup>a</sup> Teresa: *La Historia tiene la palabra (Noticias sobre el salvamento del Tesoro Artístico de España)*, Madrid, 1977, pp. 49-50.

«Se me saltaron los ojos pensando en las salas desiertas, en la inmensa galería central des poblada... pocas personas de Madrid, de una ciudad casi sitiada, podían pisar en aquellos momentos, recorrer de un piso a otro, de una sala a otra, aquel dolor sin nombre del Museo vacío... La larga galería central, más interminable que nunca, era como una calle después de una batalla. Dos inmensas trincheras de saco se levantaban en el centro... hacía frío...», en Alberti: «Mi última visita al Museo del Prado», en *Mono Azul*, n.º 18, Madrid, 1937, pp. 64 y ss.

<sup>19</sup> Sánchez Cantón, F.J.: *Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne*, en *Museion*, X, n.ºs 39-40 (III-IV), 1937, pp. 67-73.

<sup>20</sup> Comunicación del nombramiento en 28 de octubre de 1936. Archivo MNP. Caja 357.

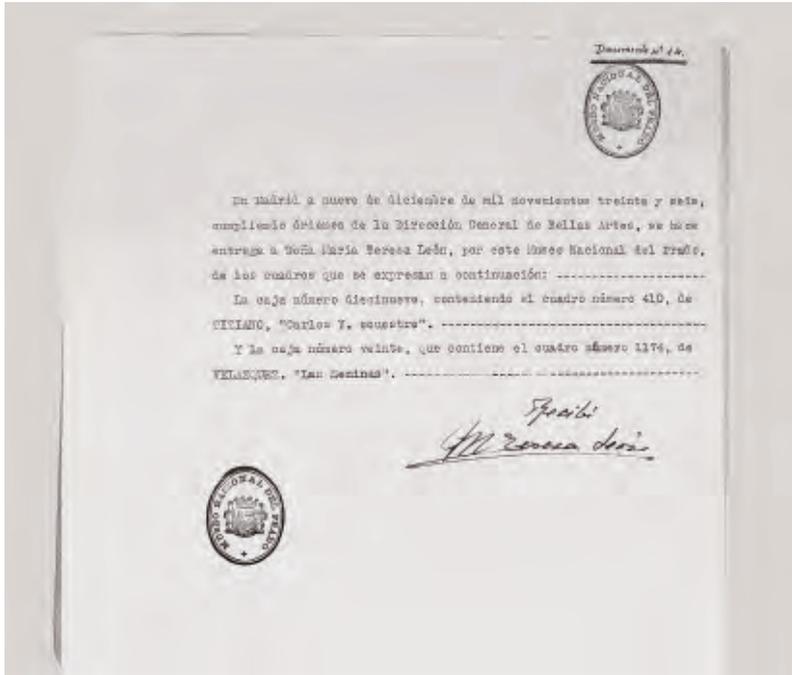
<sup>21</sup> Vaamonde, J.L.: ob. cit., p. 23. La misión de las Brigadas de socorro consistía en acudir a las construcciones dañadas por los bombardeos y proceder a tomar las medidas necesarias para evitar el derrumbamiento total o parcial del edificio, o dar la orden de desalojo.

La sección de Protección de Monumentos del Comité de Reforma se encargaba de los apeos y de la consolidación de los edificios de interés histórico. Bustamante, Rosa. «Salvaguardia y trabajos de emergencia durante la Guerra Civil (1936-1939)» en *Teoría e Historia de la rehabilitación*, Madrid, 1999, p. 89.

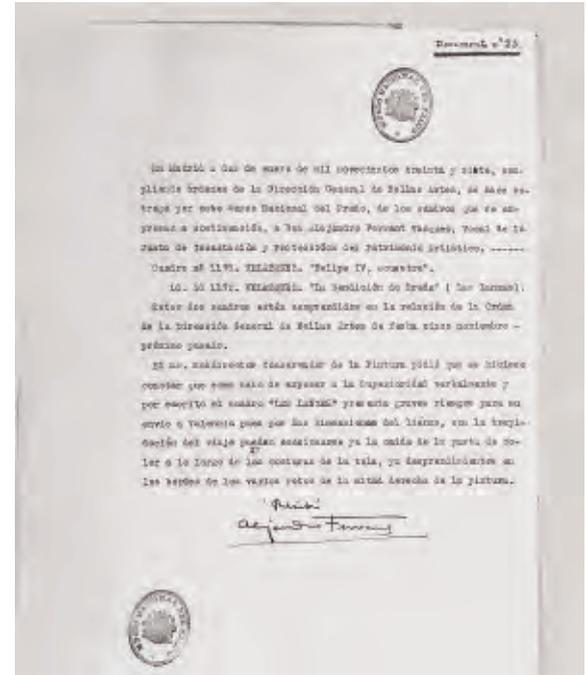
sacos terreros y en las paredes quedaban las huellas de las obras maestras<sup>18</sup>. Las vitrinas que contenían el Tesoro del Delfín y las lozas y cerámicas de Fernández Durán, se depositaron en las zonas anejas de la rotonda inferior, protegidas por acolchados de lana en previsión de posibles vibraciones causadas por explosiones próximas. El trabajo se realizó de forma impecable y no hubo que lamentar ningún desperfecto<sup>19</sup>.

Hacia mitad de octubre la guerra pareció instalarse de forma definitiva en la ciudad. Ante el creciente aumento de los bombardeos, José Lino Vaamonde, arquitecto e ingeniero de la Junta Central, pasó a hacerse cargo de la dirección de los trabajos de defensa del edificio del Museo contra ataques aéreos<sup>20</sup>. Sus conocimientos sobre los efectos de las bombas explosivas e incendiarias, le acreditaban como la persona más adecuada para completar las medidas proyectadas por Muguruza. Como él mismo señaló, el Museo disponía al menos de una prevención mínima contra siniestros: las escaleras metálicas que permitían un rápido acceso al tejado. Sin embargo, ante la amenaza causada por el uso masivo de bombas incendiarias, era aconsejable reforzar los techos mediante material de asbesto-cemento, y la disposición de pequeños depósitos de arena limpia, que permitieran apagar el fuego de la combustión en el caso de que aquéllas lo provocasen. Dada la importancia del edificio, se organizó entre las Brigadas de socorro del distrito del Congreso<sup>21</sup> un equipo especial destacado de forma permanente en el exterior del Museo.

Entre el 16 y 18 de noviembre se produjo el bombardeo sobre los centros de cultura oficiales: el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Moderno, el Archivo Histórico Nacional, el Museo Arqueológico Nacional y la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La tarde del 16, entre las seis y media y las ocho, tres bombas explosivas estallaron en el Paseo del Prado provocando la rotura de cristales en todas las



Acta de entrega de obras del Museo del Prado a María Teresa León para su traslado a Valencia, 9 de diciembre de 1936. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Acta de entrega de obras del Museo del Prado a Ángel Ferrant para su traslado a Valencia, 2 de enero de 1937. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

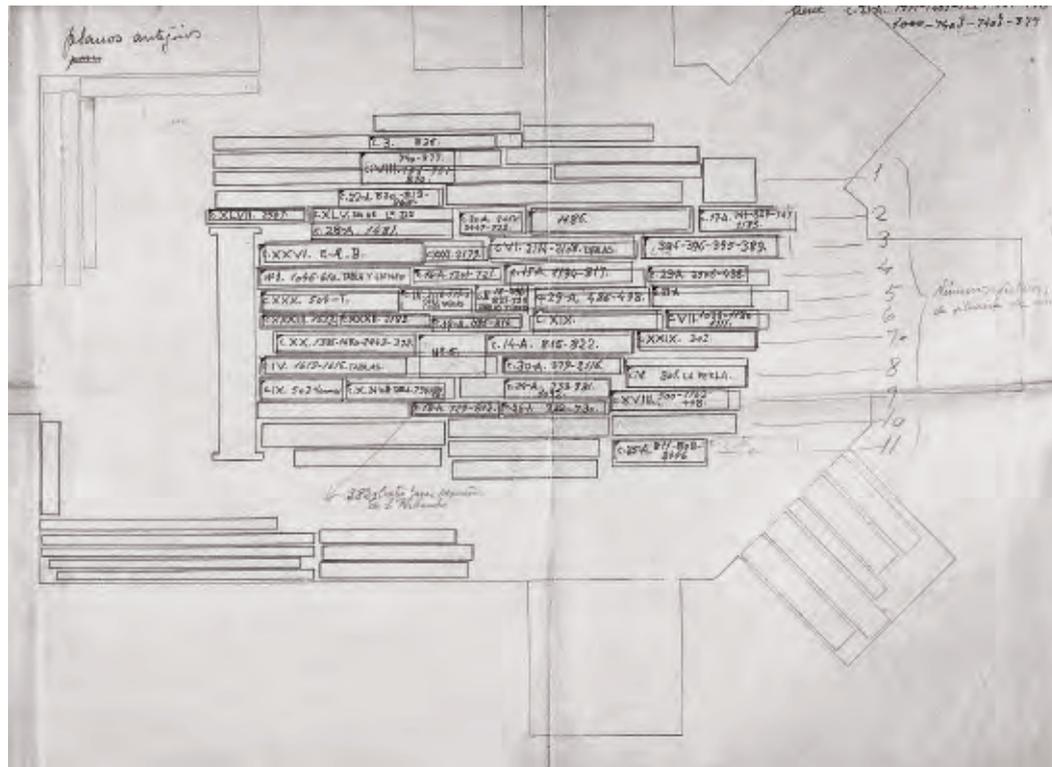


Gráfico de la colocación de las obras en las Torres de Serranos, Valencia. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.

*Museo del Prado, fortificaciones exteriores. Loggias con sacos terreros. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

<sup>22</sup> Una junto a la Puerta de Murillo, destrozando una de las cuatro fuentes de tazón que miran al Paseo; otra enfrente del Noviciado de las Hijas de San Vicente de Paúl, y la tercera en el n.º 20. Sánchez Cantón señala el incendio de dos de los edificios más próximos a la fachada posterior del Museo, fruto también de ese mismo bombardeo. Apéndice B. *El Museo del Prado, desde el 18 de julio de 1936 hasta el 28 de marzo de 1939*. Ejemplar mecanografiado. Archivo MNP. Caja 1423. Leg. 11.283. exp. 5. Publicado en *Spain*, n.ºs 89 y 90, 1939, 15 y 22 de junio.

<sup>23</sup> El 10 de diciembre de 1936, a instancias de Alejandro Ferrant, vocal de la Junta Delegada y representante de la Dirección General de Bellas Artes, el notario Eduardo Casuso levantó Acta de los desperfectos causados por el ataque aéreo al Museo del Prado. Archivo MNP. Caja 1423, exp. 4.

<sup>24</sup> «... A las seis y media de la tarde del dieciséis de Noviembre último, comenzó el bombardeo de este edificio, que presencié el dicente, viendo caer varias bombas incendiarias en el recinto y en el propio edificio...» «Ha ocurrido varias roturas de cristales y herraje de puertas y ventanas por efecto de explosión de bomba alrededor del edificio.» «... Volvió al Cuerpo de guardia y observó entonces el resplandor producido por la bomba de la cornisa del patio de caldera, acudiendo a sofocarla con arena». «... subió al tejado de la sala de Velázquez y encontró una bomba incendiaria descargada...; otra incrustada...». Archivo MNP. Caja 1423. Leg. 11.283. exp. 4. Una de ellas es posiblemente la que, por carta de 26 de agosto de 1938, era solicitada para que Ernest Toller, dramaturgo alemán, reconocido pacifista, hiciese entrega de la misma en la Embajada española de Washington. Archivo MNP. Caja 991.

<sup>25</sup> En *El Museo del Prado*, Sánchez Cantón resta magnitud al bombardeo, calificando de “rumor” el hallazgo de bombas en el tejado por José Lino Vaamonde.

<sup>26</sup> Catálogo Museo del Prado E-268. Coppel, R.: *Catálogo de la Escultura de época Moderna. Siglos XVI-XVIII. Museo Nacional del Prado*, 1998. Atribuido con anterioridad a Agostino Busti, p. 56.

<sup>27</sup> «... no necesito insistir en expresar mi dolor ante lo ocurrido, sólo comparable al temor de que pueda repetirse agravadas sus



edificaciones colindantes, desde Neptuno hasta Atocha<sup>22</sup>. Nueve bombas incendiarias cayeron sobre el edificio del Museo y tres más sobre los jardines de su entorno, según la versión oficial republicana. El acta notarial levantada a instancias de la Junta<sup>23</sup> registra en su inspección ocular huellas de una bomba incendiaria en el patio de calderas; de otros dos en el techo de la sala de Velázquez; de tres impactos similares en el óculo y techo de la rotonda y de dos señales más en el patio de Murillo. En el exterior del edificio se registraron impactos de dos bombas incendiarias en el frente y de otra más en el jardín posterior<sup>24</sup>. Algunas no llegaron a inflamarse y las que sí lo hicieron fueron sofocadas en pocas horas, como confirma Sánchez Cantón en un anexo al mismo acta<sup>25</sup>. Los daños producidos en el edificio habían sido provocados fundamentalmente por la onda expansiva de las bombas caídas en el Paseo del Prado. Gracias a las medidas adoptadas con anterioridad, los desperfectos del edificio se redujeron a la rotura de cristales de claraboyas, galerías y ventanas; a marcos de puertas desencajados, bisagras forzadas y herrajes rotos, especialmente en la fachada que da al Paseo del Prado, con impactos cada vez mayores a medida que se avanzaba hacia el frente de la plaza de Murillo. En el interior, el único percance que se reseñó fue la caída y rotura del relieve *Escena de triunfo*<sup>26</sup> de Benedetto Cervi Pavese, debido al efecto causado por las ondas expansivas de la explosión en una sala cerrada, sin libre circulación de aire.

Que el temor a nuevos ataques de imprevisibles consecuencias seguía latente, lo demuestran las palabras de Sánchez Cantón dirigiéndose al *Office International des Musées* en una nota sobre lo sucedido<sup>27</sup> y en la intervención del presidente de la Junta Delegada en los primeros días de enero de 1937 ante la Junta de Defensa de Madrid, para que se desmontasen los

*Caballos maniquíes y arneses procedentes de la Armería del Palacio Nacional depositados en el Museo del Prado. Madrid 19 de noviembre de 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

consecuencias hasta términos que no se pueden calcular...». En Sánchez Cantón: *El Museo del Prado*. Apéndice B. Archivo MNP. Caja 1423. Leg. 11.283. exp. 5. La actuación de Sánchez Cantón solicitando al secretario de la Sociedad de Naciones su intervención para obtener de Franco el alejamiento de los bombardeos del Prado estuvo a punto de costarle la Subdirección. La intercesión de Roberto Fernández Balbuena, presidente de la Junta Delegada de Madrid, pudo evitarlo. En marzo de 1937, Sánchez Cantón encuentra daños de un artefacto en la techumbre de la sala XCV del Legado Fernández Durán. Archivo MNP. Caja 1423. Leg. 11.283. exp. 4.

<sup>28</sup> Visita de Roberto Fernández Balbuena y Alejandro Ferrant al comandante Pérez Martínez, ayudante del General Miaja, y al comandante Ardid, de Fortificaciones. Acta de 13 de enero de 1937. Libro de Actas de la Junta Delegada. Archivo IPCE.

<sup>29</sup> «No se han instalado ametralladoras... si por alguien tal cosa se intentara habría que tratar a toda costa de evitarlo». Archivo IPCE y Archivo MNP. Caja 1423. Leg. 11.283. exp. 3. Sin embargo, Sánchez Cantón retomará el tema al final de su memoria refiriéndose a la semana comunista.

<sup>30</sup> *Memoria de 1 diciembre 1937 al 30 noviembre 1938*. Archivo del MP. Archivo MNP. Caja 1470. Leg. 19.26. exp. 5.

<sup>31</sup> «... en todas las ventanas exteriores de las dos plantas, en las cuales existe, tapado el hueco por la parte exterior, un murete de fábrica de ladrillo de 0,28 cm de espesor, y por la parte interior un encofrado de madera, estando relleno de tierra el espacio comprendido entre éstos dos...», en Archivo General de la Administración (AGA). Educación. Caja 4950.



parapetos que espontáneamente la iniciativa privada había levantado junto al Museo, aumentando así el peligro de convertir a éste en objetivo militar para la aviación<sup>28</sup>. Meses más tarde, el editorial del *Morning Post* de 26 de julio, titulado «Los tesoros del Prado», mantenía viva la polémica sobre la instalación de ametralladoras en los tejados del Museo para justificar los ataques aéreos de noviembre<sup>29</sup>. La correspondencia mantenida entre Sánchez Cantón y Fernández Balbuena aclara que no se colocaron ametralladoras en las cubiertas del Museo, coincidiendo en señalar la gravedad derivada de que tales hechos hubieran podido producirse.

A lo largo de 1937 y 1938 las intervenciones realizadas en el edificio consistieron en el constante cuidado y reparación de las obras de defensa, así como en la ampliación de las mismas ante la avalancha de los nuevos depósitos procedentes de la evacuación de San Francisco el Grande al situarse el frente de guerra en sus proximidades. Los sacos terreros se sustituyeron, especialmente en el exterior, por otros materiales más resistentes, y se utilizaron planchas de uralita para cubrir huecos de ventanas y claraboyas en prevención de los posibles efectos de agentes atmosféricos. Se revisaron las bocas de riego, los extintores y pararrayos, sin descuidar aquellas mejoras propias de la función de conservación del Museo, como la reparación general de los pavimentos o la colocación del nuevo suelo en el taller de Restauración para evitar la humedad existente<sup>30</sup>.

La última de las intervenciones conocidas tuvo lugar entre los meses de julio y agosto de 1938. Bajo la dirección de Fernando Gallego, arquitecto de la Junta Delegada, además de miembro del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, se macizaron con ladrillo y cortinas de tierra, las *loggias* existentes a ambos lados de la entrada de Velázquez, y se protegieron los huecos de las plantas altas expuestas a los peligros de la entrada de metralla<sup>31</sup>.



*Descarga de los caballos-maniquies de la Armería de Palacio a la puerta del Museo del Prado, 21 noviembre 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

<sup>32</sup> *Presupuesto de las Obras que han de realizarse en el Museo Nacional del Prado* firmado por J. Valnero el 5 de abril de 1939. Archivo MNP. Caja 1378. Leg. 21.124. Proyectos parciales realizados por Pedro Muguruza en Archivo General de la Administración (AGA). Educación. Caja 4949.

<sup>33</sup> Consulta de la Escuela de Veterinaria sobre el depósito de obras pertenecientes a los fondos del Museo del Prado. Respuesta sobre protección en sótanos, carta de 12 de septiembre de 1936. Archivo MNP. Libros de entrada y salida de correspondencia en Caja 452 y Caja 357. Leg. 44. Obras depositadas por la Junta de colecciones particulares. Archivo MNP. Caja 1000.

<sup>34</sup> Por Orden de la Dirección General de Bellas Artes se enviaron varios cuadros y objetos de arte de los conventos e iglesias de Santa Isabel, San Antón, Cristo de la Salud, Maravillas Nuevas y Capuchinas. Carta de 11 de agosto de 1936 del director del Museo al presidente de la Junta Delegada. Archivo IPCE. Caja 208, n.º 12.

<sup>35</sup> En septiembre de 1937 se trasladan al Museo los depósitos de San Francisco el Grande y el mobiliario del Palacio de El Pardo. En octubre comenzó la recepción del Herbario del Jardín Botánico y de la Biblioteca de Palacio con sus contenedores, prolongándose esta última hasta finales de marzo de 1938, con 53 expediciones. Entre noviembre y diciembre se movió el grueso de la colección de la Armería, 147 paquetes de música y los Stradivarius de Palacio. El 30 de diciembre llegaron las vitrinas con ejemplares de aves y mamíferos del Museo de Ciencias Naturales. Las 76 vitrinas se distribuyeron en la Rotonda de entrada y salas italianas. Archivo MNP. Cajas 277, 1000 y 1470. Leg. 19.26. exp. 5.

<sup>36</sup> En el borrador de la Memoria de la Junta Delegada, de fecha de 26 de enero de 1938 se aportan los siguientes datos: 18.100 cuadros recogidos, 10.609 objetos, 1.854 muebles, 34 bibliotecas y 35 archivos. Los datos del Museo se obtienen de la Memoria presentada por la Junta saliente en septiembre de 1938. Archivo IPCE. Archivo MNP. Caja 380. Al finalizar la guerra eran más de 20.000 según Sánchez Cantón.

<sup>37</sup> Actas de depósito de El Pardo, Archivo de Música, Biblioteca de Palacio y de la Armería en Archivo MNP. Caja 1000; Biblioteca de Palacio, Matilde López Serrano 4389/45 y 4389/63 y Archivo de Palacio, 2429/6.

<sup>38</sup> Archivo IPCE. Archivo MNP. Caja 380. *Memoria* remitida por el director accidental al delegado de Bellas Artes el 14 de diciembre de 1938. Archivo MNP. Caja 1.470.

Al finalizar la guerra, el edificio no había sufrido deterioros importantes. No había apenas que registrar daños en el exterior y en el interior de su fábrica. Gracias a la atención constante sobre su estructura y especialmente, a la vigilancia ejercida para evitar la entrada de agua, la reparación pudo ser muy rápida, consistiendo fundamentalmente en la reposición de vidrios en cubiertas y huecos, en el repaso general de tejados y en la demolición y desmontaje de las obras de defensa, acarreo de materiales y almacenamiento de madera<sup>32</sup>.

### Relaciones con la Junta Delegada de Madrid. Depósito de Obras y Evacuación

Desde los primeros días de la Guerra Civil, el Museo del Prado y la Junta Delegada actuaron como asesores de centros oficiales que solicitaban ayuda o consejo en la protección de sus bienes<sup>33</sup>. El Museo acogió entre sus muros centenares de obras, aceptadas por la misma Dirección del centro o depositadas por la Dirección General de Bellas Artes<sup>34</sup> y la Junta Delegada, entre las que se encontraban también las procedentes del Patrimonio de la República, del Museo de Ciencias Naturales y del Jardín Botánico<sup>35</sup>. Para los primeros depósitos, se destinó el pasillo abovedado de una entreplanta del sur, que rodeaba tres de los lados del jardín interior, local muy seguro y de excelentes condiciones de ambiente, pero con la llegada del Archivo de Música, Biblioteca y Armería de Palacio, y de las obras depositadas previamente en San Francisco el Grande, evacuadas durante los meses de septiembre y octubre de 1937, ante la proximidad del frente de guerra, el edificio Villanueva pasó de albergar 3.000 a 16.000 objetos<sup>36</sup>. Tuvieron que utilizarse espacios nuevos, preferentemente los de la planta baja con orientación a naciente, que resultaron ser los más aptos por sus condiciones de seguridad. En primer lugar, se ocuparon las salas de los cartones de Goya (salas LIV-LVII), a continuación las salas francesas (sala XLIX) y las salas flamencas (salas LIX-LXIII). Las dos grandes habitaciones abovedadas sirvieron en aquellos momentos para alojar los muebles del palacio de El Pardo, las mejores piezas de escultura religiosa recogidas por la Junta Delegada en el ejercicio de sus competencias, la Biblioteca y la Armería de Palacio<sup>37</sup>. Sánchez Cantón indica en *El Museo del Prado* que la visita de Kenyon y Mann en agosto de 1937, tuvo como consecuencia el traslado de la Armería de Palacio al Museo, para liberarla «... de las granadas del frente y de los ejercicios de tiro de la guarnición palatina»; en palabras de Kenyon, ex director del British Museum: «The great Armeria was a sad sight... It appears that the armour comes under a different department from that of the art treasures in general; and it is to be hoped that steps will be taken soon to improve its custody». (*Art Treasures of Spain*, 1937). Para Mann, el conservador de la Wallace Collection: «The condition of the Armeria Real was one of the saddest experiences of our visit». (*How spanish Art Treasures are being saved*, 1937).

Organizar un número tan elevado de objetos no era tarea fácil, a pesar del esfuerzo dedicado por el escaso personal del Museo y de la Junta Delegada, a mantener los depósitos en las mejores condiciones<sup>38</sup>. Para desempeñar estos trabajos se disponía de 26 personas de una plantilla de 110, entre técnicos, auxiliares técnicos, administrativos, auxiliares subalternos y vigilantes. Descarga, examen, distribución y clasificación eran las labores habituales a la lle-

*Las Meninas en el Colegio del Patriarca.  
El Sr. Kenyon y el Sr. G. Mann,  
acompañados de miembros de la Junta  
Central del Tesoro Artístico, agosto  
de 1937. Biblioteca Nacional, Madrid.  
[cat. n.º 178]*



gada de obras, que se completaban después con las de custodia y vigilancia, restauración, ventilación, protección y cuidado general. Manuel Álvarez Laviada, comisionado por la Junta para ordenar las obras en el Museo del Prado<sup>39</sup>, contaba con un equipo de catalogadores excelentes entre los que se encontraban Enrique Lafuente, Diego Angulo<sup>40</sup> y Natividad Gómez Moreno. En la selección de obras recibían la ayuda de Thomas Malonyay. A partir de diciembre de 1937, para reforzar la tarea de localización de obras, se sumaron dos nuevos miembros, Ceferino Colinas y Marcos Iturburuaga, ambos tenientes del Estado Mayor eventual y miembros del Servicio de Inteligencia Militar, cuya actividad provocaría un ambiente de desconfianza que desembocó en el relevo de los miembros directivos de la Junta Delegada de Madrid.

Se establecieron tres categorías para clasificar las pinturas. La primera estaba constituida por las doscientas obras de mayor importancia<sup>41</sup>, almacenadas en la sala LVIII, pendientes de la decisión final sobre su evacuación, o en caso contrario, su ubicación definitiva. La segunda y tercera categorías, situadas en las salas LV, LVI y LVI, se clasificaban por número de clase, sala, fila y lugar dentro de la fila. En las salas LIV, LIX y LX se almacenaron aquellas que ofrecían dudas acerca de su clasificación. En la sala LIII, se encontraban las pinturas que se iban a fotografiar. Los cuadros de mediana o mala calidad, y los modernos, dibujos, litografías y grabados se llevaron a la primera planta<sup>42</sup>. En la sala de Tiziano (sala IX) y adyacentes, quedaban extendidas las obras deterioradas que la Junta Delegada había recogido en sus expediciones a las distintas provincias que se encontraban bajo su custodia y que fueron restauradas en el Taller del Museo del Prado.

El crecimiento de los depósitos y las órdenes de traslado y de movilización de funcionarios del Ministerio de Instrucción Pública<sup>43</sup> afectaron al equipo de técnicos catalogadores,

<sup>39</sup> Archivo IPCE. Leg.39.

<sup>40</sup> Manuel Gómez Moreno asistió como técnico-auxiliar a la Junta Delegada desde el 13 de enero de 1937. Con la marcha de Enrique Lafuente y Diego Angulo, se ocupó de continuar la labor de ambos. Fue nombrado vocal de la última Junta constituida en 17 de septiembre de 1938. Acta de 9 de julio 1938. Archivo de la Comisaría, IPCE. Para información sobre la participación de Diego Angulo véase Pérez Sánchez, A.E.: *Diego Angulo Iníiguez*, Granada, 1986, pp. 39-44.

<sup>41</sup> Estaban marcadas con la inscripción «seleccionados». Se advierte que abarca un número mayor del real porque entre ellas figuran copias y obras dudosas. *Memoria de la Junta saliente*. 19 de septiembre de 1938. Archivo IPCE.

<sup>42</sup> Las obras modernas se marcaron con una «M» y las litografías y grabados con una «G».

<sup>43</sup> 6 de septiembre de 1937, Gaceta del 9 de septiembre.



*Carga de la caja que contiene «Las Meninas» de Velázquez para su traslado al Museo del Prado, tras su retorno de Ginebra, septiembre 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

*Traslado de la caja que contiene «Las meninas» de Velázquez en el momento de su traslado al Museo del Prado, tras su vuelta de Ginebra, septiembre 1939. Colección Cristina Álvarez de Sotomayor, Madrid.*



haciendo imposible mantener la clasificación y catalogación de las piezas más allá de diciembre de 1937. La dificultad que entrañaba llevar a cabo esta tarea sin medios materiales ni humanos, obligó a mezclar las distintas categorías para evitar el movimiento de cuadros muy grandes. Meses después, la presión ejercida por el Ministerio de Hacienda para conseguir la salida de las obras, provocó importantes diferencias en el seno de la Junta Delegada por los sistemas empleados en la selección y ordenación de los depósitos. Con tal número de obras, era inviable una agrupación por siglos, escuelas y autores como hubiera sido deseable; para agilizar las órdenes de traslado a Valencia o Barcelona, sólo podía exigirse que las obras del Prado y las más notables entre las allí depositadas por la Junta, fuesen fácilmente localizables.

Las relaciones entre el personal del Museo del Prado y los miembros de la Junta Delegada fueron en general satisfactorias, pero acusaron la tensión provocada por la política de evacuación que adoptó el Gobierno republicano. La postura de Sánchez Cantón, y la del personal a su servicio, fue inequívocamente contraria al traslado de las obras de arte. Mediante retrasos en la elaboración de listados, en la solicitud de órdenes ministeriales y en la búsqueda de pinturas en los depósitos, así como planes dilatorios que implicaban la petición de informes de conservación, restauraciones y confusión de cajas<sup>44</sup>, intentaron frenar el éxodo de las obras maestras. No consiguieron su objetivo, pero sí retrasar la salida de alguna de ellas «hasta el límite» y evitar el desplazamiento de pinturas especialmente delicadas como *La Anunciación* de Fra Angélico y *La caída en el camino del calvario* de Rafael. Por su parte, los técnicos de la Junta Delegada, asumieron con honestidad y entrega la misión de proteger y conservar el Patrimonio en circunstancias de guerra, sin cuestionar, ni la decisión ni las razones del gobierno para la evacuación, al menos, hasta los comienzos de 1938. Sánchez Cantón dirigió comentarios elogiosos a Matilde López Serrano y al resto de los

<sup>44</sup> J. Álvarez Lopera señala esta actitud como ingenua. María Teresa León manifestó que no hubo sabotaje porque en ningún momento se hubiera permitido. Véase Álvarez Lopera, J.: ob. cit., p. 166, nota 51. Arpe cita alguna escaramuza sin éxito para distraer la salida de las cajas, que corrobora Diego Angulo, en nota mecanografiada de 1939. Archivo MNP. Caja 1.423. Leg. 11.283.

*Llegada de la caja con «Las meninas» a la puerta del Museo del Prado, septiembre 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

*Entrada de la caja con «Las meninas» en el Museo del Prado, septiembre 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*



componentes de la Junta por el cuidado y profesionalidad demostrados en la preparación de las obras: «A partir de la intervención de la Junta no hubo que lamentar descuidos en el acondicionamiento de las obras de arte».

Pero este mismo espíritu de colaboración que les llevó a emitir informes, rectificar órdenes, intercambiar técnicos y medios económicos en defensa del Tesoro Artístico, se tornó crítico al compás de los avances de la guerra, y fue causa del enfrentamiento con sus superiores, e incluso, más arriba, con los responsables de instancias ministeriales, bien por la falta de rigor en los criterios empleados para la selección de las obras, bien porque las condiciones de seguridad no garantizaban el éxito de las operaciones. Como consecuencia de ello, tanto Sánchez Cantón como alguno de los miembros más relevantes de la Junta Delegada fueron apartados de las primeras líneas de decisión.

El 5 de noviembre de 1936, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes comunicó la decisión del Gobierno de trasladar a Valencia las obras de arte de primer orden, con objeto de separarlas del clima bélico de la capital. Efectos de los bombardeos e incendios, ocupación por fuerzas militares de los edificios oficiales, fueron alegados como causas del éxodo que iba a dar comienzo. El convencimiento de que todos los objetos de valor integrantes del Patrimonio Artístico debían encontrarse en el mismo lugar que el Gobierno<sup>45</sup> fue la razón que justificó de forma oficial la evacuación. Para ello se había previsto un proceso en varias fases: 1) selección de obra, comenzando por los autores españoles; 2) preparación de obras y embalajes de forma particularizada; 3) elección de medios de transporte y vigilancia de los convoyes; 4) instalación en depósitos provisionales y constatación de su estado de conservación, y 5) por último, nuevo embalaje y paso al depósito definitivo<sup>46</sup>.

Este esquema, sólo en apariencia sencillo, pudo ser aplicado en el traslado de obras de Madrid a Valencia, con alguna excepción justamente criticada por Sánchez Cantón y miem-

<sup>45</sup> Expresado en carta del presidente de la Junta al director accidental del Museo del Prado de fecha 20 de febrero de 1937. Archivo MNP. Caja 991.

<sup>46</sup> Renau, J.: ob. cit., pp. 28 y ss.

*El Sr. Álvarez de Sotomayor  
y el Sr. Sánchez Cantón en el Museo  
del Prado recibiendo las obras  
procedentes de Ginebra, septiembre 1939.  
Archivo Regional de la Comunidad  
de Madrid. Colección Fotográfica  
Martín Santos Yubero, Madrid.*



*Descarga de obras en el Museo del Prado  
con el Sr. Sánchez Cantón en primer  
término, septiembre 1939. Archivo  
Regional de la Comunidad de Madrid.  
Colección Fotográfica Martín Santos  
Yubero, Madrid.*



bros de la Junta Delegada. Sin embargo, la gravedad que iba adquiriendo el desarrollo de la guerra impidió que el mismo cuidado se mantuviera en las dos etapas posteriores, Valencia-Barcelona-Gerona, y en el cruce de la frontera, en las que, a la escasez de tiempo y medios, a la dificultad de comunicaciones bajo los bombardeos, hubo de sumarse la improvisación y la desesperanza. Entre el 5 de noviembre de 1936 y el 8 de enero de 1939, se registraron 26 expediciones con obras del Museo. Diez, en el primer año del conflicto en el que se trasladan un total de 254 obras y 181 dibujos de Goya; otras diez en 1937, con 112 obras y el Tesoro del Delfín evacuados; cuatro en 1938, con 60 obras y una en 1939, con 31 pinturas más<sup>47</sup>.

Ante las reticencias de Sánchez Cantón para elaborar la lista inicial de las cuarenta mejores pinturas, el Ministerio de Instrucción Pública remite a las 14,30 h del 5 de noviembre una relación con 38 obras del Museo, más cinco de las depositadas, correspondientes a los Grecos procedentes del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la iglesia de San Ginés y el Monasterio de la Encarnación de Madrid<sup>48</sup>. Dos días después, Florencio Sosa, delegado de la Dirección General de Bellas Artes con plenos poderes otorgados por el subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, recibía los diez primeros lienzos del Prado y cuatro de los depósitos mencionados que, junto a una segunda remesa de cuatro pinturas más, entre las que se encontraban *Las majas*, salieron hacia Valencia el día 10, constituyendo la primera expedición. El 11 partía la segunda, con *La Resurrección* y el *Pentecostés* de El Greco, *La Bacanal* y la *Dánae recibiendo la lluvia de oro* de Tiziano, *San Antonio Abad* y *San Pablo, primer ermitaño* y el *Retrato ecuestre de Baltasar Carlos* de Velázquez, y el *San Mauricio* y la *Legión Tebana* de El Greco, procedente del Monasterio de El Escorial. El 21 se reclamaban el *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares*<sup>49</sup> de Velázquez, y *El 2 de mayo en Madrid: la lucha con los mamelucos* y *El 3 de mayo en Madrid: los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío* de Goya. Una orden de 19 de noviembre apremiaba la entrega de 67 pinturas más, de las cuales el 3 de diciembre se facilitaron 11 Grecos, 11 Velázquez, 19 Goyas y 1 Zurbarán; el resto fue espaciándose en las diferentes remesas de 1937.

Con el fin de agilizar la salida de obras, a comienzos de diciembre el director general de Bellas Artes, José Renau, autorizó a María Teresa León<sup>50</sup> a hacerse cargo de los traslados a Valencia, pero su desafortunada actuación provocó que tras las expediciones del 7 y 9 de diciembre, fuera la Junta Delegada quien se responsabilizara de los envíos<sup>51</sup>. Las obras habían salido sin Orden Ministerial y sin embalajes adecuados. Como señala J. Álvarez Lopera, la marcha de María Teresa León se había producido una vez que había cumplido el cometido que le había sido encomendado. En poco tiempo había conseguido evacuar algunas de las obras maestras y dejar seleccionados un número importante de cuadros. El 7 habían salido del Museo 32 obras de las escuelas española y veneciana del siglo XVI; el 9 lo harían 35 pinturas más entre las que se encontraban *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* de Tiziano y *Las meninas* o *La familia de Felipe IV* de Velázquez. La preparación inadecuada de embalajes y la falta de previsión en los itinerarios quedan aminorados en los relatos de Alberti y María Teresa León, en los que en cambio se pone de manifiesto el carácter histórico de la carga: «—¡Comaradas! —les dijimos momentos antes de salir y en medio de la obscuridad más profunda—: El Gobierno de la República, su Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, os con-

<sup>47</sup> Archivo MNP. Caja 991.

<sup>48</sup> *San Mauricio, El sueño de Felipe II y San Pedro*, de El Escorial; *La Purificación del templo*, de San Ginés, y *San Bartolomé (por San Andrés)* y *San Francisco* de la Encarnación.

<sup>49</sup> Fue depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. A su llegada, la caja fue abierta por indicación del Sr. Pérez Rubio, presidente de la Junta Central, al observar el estado de la misma. Tuvo problemas por humedad y provocó el traslado de Manuel de Arpe y Retamino y Tomás Pérez Alférez a Valencia, el 26 de diciembre de 1936. Anotaciones manuscritas de Blanca Chacel, por gentileza de su hija Helena Contreras.

<sup>50</sup> Escritora y profesora de la Universidad española, fue la primera mujer en España que obtuvo un doctorado en Filosofía y Letras. Casada con Rafael Alberti compartieron proyectos culturales y literarios, entre los que se encuentra la revista *Octubre* (1933), plataforma para la defensa de la cultura. Participó en la *Alianza de Escritores Antifascistas* desarrollando una intensa actividad de agitación cultural, literaria y teatral durante los años de la Guerra Civil. Autora entre otros libros de *Memoria de la melancolía*, sugerente y emocionado relato de la década de los treinta, donde María Teresa León jugó un papel protagonista. En su *Memoria...* esta misión fue encomendada por Francisco Largo Caballero.

<sup>51</sup> J. Álvarez Lopera, ob. cit. vol. II, p. 11.

fía en esta noche dos de las obras maestras más valiosas de nuestro tesoro nacional. Los defensores de Madrid defienden su Museo. El mundo entero saludará mañana en vosotros a los verdaderos salvadores de la cultura... Yo después de la evacuación de *Las meninas*, no quise volver más por el Museo del Prado».

Tras un angustioso viaje, a las 7,00 h del día 10 llegaron a Valencia. Sánchez Cantón hace constar en su memoria que la caja que contenía *Las meninas* había comenzado a carbonizarse por un escape de gas, de lo que curiosamente el minucioso Arpe nada comenta en su diario. Entre el 11 y el 31 de diciembre, saldrían cuatro expediciones más con un total de 113 cuadros, de los que todavía había dejado seleccionados María Teresa León.

El año de 1937 comenzó con la marcha de *Felipe IV, a caballo* y *Las lanzas o la Rendición de Breda*<sup>52</sup>. Alejandro Ferrant certifica el buen estado de las mismas a su llegada a los depósitos valencianos<sup>53</sup>. Once días después se entregan *El coloso*, *El quitasol*, *La vendimia* y cuatro cartones más de Goya<sup>54</sup>. El 17 de febrero llegaba una nueva orden que incluía *Las hilanderas o la fábula de Aracne* y *Los borrachos* o *El triunfo de Baco* de Velázquez, el *Tránsito de la Virgen* de Mantegna, la *Sagrada Familia del Roble* de Rafael, *La ofrenda a la diosa de los amores* de Tiziano, *Venus y Adonis* de Veronés, el *Tesoro del Delfín* y los «cartones» de Goya sin especificar, lo que provocó el primer incidente con la Junta Delegada, a causa de la decisión de su presidente de enviar todos los cartones, a falta de mayor precisión en la orden enviada desde Valencia por la Junta Central. Volvería a repetirse un mes después con *El triunfo de la Eucaristía* de Rubens<sup>55</sup>.

El 25 de marzo Ángel Ferrant custodiaba el *Tesoro del Delfín*, acompañando el acta de entrega de un pormenorizado inventario con documentación gráfica. El 7 de abril partían *Las hilanderas* y *Los borrachos* de Velázquez y *Las tres Gracias* de Rubens, y el 24, *El jardín del Amor* de Rubens, *La Virgen del pez* de Rafael y *La fragua de Vulcano* de Velázquez, a pesar de los contundentes informes de conservación presentados por el Museo y la Junta Delegada en oposición a su marcha.

Entre junio y agosto se recuperó la actividad y se sucedieron cinco nuevas expediciones. El 22 de junio se dispuso la primera, formada con tres pinturas y seis cartones de Goya, de los cuales *La boda*, *La riña* y el *Juego de la pelota* tuvieron que embalsarse enrollados; quince pinturas, entre las que se encontraba *La coronación de la Virgen* de Velázquez, partían el 2 de julio; para el 14, se habían preparado 18 pinturas de Rubens y se solicitaron también *La familia de Carlos IV* y las *Pinturas Negras* de Goya, y los «medios puntos» de Murillo, referentes a *La Fundación de Santa Maria Maggiore de Roma*, cuya salida tuvo lugar el 23. El retrato de *Baltasar Carlos cazador*, última obra de Velázquez que quedaba en el Museo, se enviaba el 3 de agosto de 1937. El año finalizaba con la orden de preparar 26 pinturas flamencas más junto a *Adán* y *Eva* de Durero. La evacuación de 17 de estas tablas, los cinco cuadros de Illescas recién restaurados y el *Carlos V, con perro* y *Felipe II* de Tiziano, no tuvo lugar hasta el 5 de febrero de 1938. Para entonces, Sánchez Cantón había recibido una orden de traslado a Barcelona<sup>56</sup>. A partir de este momento, la Junta Delegada se convertía en la única responsable de las expediciones con obras del Museo.

Durante el mes de marzo de 1938, ante el avance de las tropas nacionales hacia el Mediterráneo y Barcelona bombardeada por la aviación italiana, Timoteo Pérez Rubio dio aviso urgente a Colinas e Iturburuaga para el traslado del Tesoro Artístico a Barcelona. Se emplearon diez días y una flota de 36 camiones<sup>57</sup>. En el desplazamiento, *Felipe IV, a caballo* y *Las*

<sup>52</sup> Por carta de 22 de diciembre de 1936 del director accidental al subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública sabemos que el director general tras su visita al Museo el 18 de noviembre, suspendió el viaje de la obra al comprobar su estado de conservación. Los informes de restauración de estas dos obras señalaban un estado peligroso para su traslado. Archivo MNP. Caja 357.

<sup>53</sup> Sánchez Cantón confirma el buen estado de los depósitos de Valencia, salvo el caso del Museo de Bellas Artes en respuesta a solicitud de W. Roces de 29 de diciembre de 1936. Archivo MNP. Caja 1423, leg. 11.283. exp. 1. Dos meses después, A. Ferrant declara que las características constructivas de las Torres de Serranos y el acondicionamiento al que han sido sometidas bajo la dirección de José Lino Vaamonde, para conservar pinturas y tapices, las hace invulnerables a los bombardeos.

<sup>54</sup> *Muchachos cogiendo fruta*, *Muchachos trepando a un árbol*, *La cita* y *Las floreras*, se entregan el 13 de enero de 1937.

<sup>55</sup> Existen dos obras de Rubens con este título: *El triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría* y *El triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía*.

<sup>56</sup> El Gobierno se había trasladado a la ciudad condal el 31 de noviembre de 1937.

<sup>57</sup> Acta n.º 24 del 19 de abril de 1938. Libro de Actas de la Junta Delegada. Archivo IPCE. Álvarez Lopera, J.: ob. cit. vol. II, p. 28.

<sup>58</sup> Anotación de Blanca Chacel sobre los sucesos acaecidos en el traslado del *Retrato ecuestre de Felipe IV* y su restauración en Peralada. Además, *Diario* de Manuel Arpe. Véanse los artículos de Ana, Ángel y Mauricio Macarrón y Rafael Alonso en este mismo catálogo.

<sup>59</sup> Para el oscuro episodio de los hermanos Ferrant, véase Álvarez Lopera en este mismo catálogo.

<sup>60</sup> Acta n.º 26 de 18 de mayo de 1938 y n.º 27 de 9 de julio de 1938. Libro de Actas de la Junta Delegada y Borrador de la Memoria de la Junta saliente, 19 de septiembre de 1938. Archivo IPCE.

<sup>61</sup> La primera expedición salió el 8 de diciembre de 1938 con 33 obras. La segunda y última, con 31 pinturas el 2 de enero de 1939.

<sup>62</sup> El señor Gómez Moreno y los señores Stolz y Blanco Suárez determinan que, hasta nueva orden, se paralicen todos los trabajos para expediciones sucesivas.

<sup>63</sup> Véase nota 6.

<sup>64</sup> Por Orden de 12 de enero de 1939 del Ministerio de Educación Nacional se autoriza a entrar nuevamente en funciones al Patronato del Museo del Prado. El 11 de febrero de 1939 se reúne en San Sebastián el Patronato del Museo del Prado. En esa misma sesión se nombraba presidente del mismo al Conde de Romanones, en ausencia del Excmo. Sr. duque de Alba, según nota manuscrita. Archivo MNP. Caja 991. Exp. 3.

El 24 del mes de septiembre es confirmado director, Fernando Álvarez de Sotomayor. Sánchez Cantón es restablecido en la subdirección del Museo. *Museo del Prado 1819-1969*. Madrid, 1969. Pérez Sánchez, A.E. *Pasado, presente y futuro del Museo Nacional del Prado*. Madrid, 1977, pp. 42 y ss. En el Libro de entrada de Correspondencia, Álvarez de Sotomayor recibe la credencial como director el 11 de octubre de 1939. Archivo MNP. Caja 452.

<sup>65</sup> Se abrieron la planta principal y la parte de la planta baja ocupada por la escuela francesa y los cartones de Goya. Respuesta de Sánchez Cantón a Miguel Moya sobre los principios museológicos del Museo, 4 fols. manuscritos. Archivo MNP. Caja 917. Leg. 22.09.

lanzas de Velázquez, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos* de Goya sufrieron desperfectos de importancia desigual y tuvieron que ser intervenidos en los depósitos de Cataluña<sup>58</sup>. Para entonces, los hermanos Ferrant fueron también requeridos en Barcelona por el Ministerio de Instrucción Pública, con la excusa de la creación de un Consejo de Artes Plásticas que reorganizase los estudios de enseñanza artística y de arquitectura<sup>59</sup>. En su viaje reconocieron con enorme sorpresa una de las caravanas que transportaban obras del Prado. No regresarían hasta conocer que los «lugares seguros» en los que iban a alojarse eran el castillo de Peralada, el castillo de San Fernando en Figueras y el depósito de las minas de talco de La Vajol.

Una vez más, el Gobierno solicitó por orden del Ministerio de Hacienda de 21 de junio de 1938, la salida de obras. El corte de comunicaciones entre Madrid, Valencia y Barcelona era un hecho. El exceso de celo de los componentes de la Junta Delegada en recabar las autorizaciones adecuadas y fondos materiales para llevarlas a cabo fue mal interpretado por Colinas e Iturburuaga, que denunciaron a sus compañeros acusándoles de lenidad en el cumplimiento de las órdenes recibidas<sup>60</sup>. Sólo después de muchos meses, el 5 de diciembre se encontraba preparada la siguiente expedición. El destino de las obras era secreto. Se trataba de un arsenal de la Armada al que únicamente Colinas e Iturburuaga<sup>61</sup>, entre los miembros de la Junta Delegada, tenían acceso: las minas de Algameca en Cartagena. El 2 de enero de 1939 partía el último convoy con 31 pinturas. Estas dos últimas expediciones habían sido realizadas sin tener en cuenta las mínimas reglas de prudencia y seguridad, aumentando el alto grado de tensión ya existente en el seno de la Junta Delegada, cuya oposición a la salida de obras se puso en conocimiento de la Junta Central. Madrid se había convertido en un lugar más seguro que Valencia o Barcelona. No había motivos para la evacuación. A partir del 5 de marzo de 1939 se suspenden los envíos<sup>62</sup>.

Una vez finalizada la guerra, el Museo trató de recuperar la normalidad de su vida anterior al conflicto. En los dos meses siguientes se repararon los daños del edificio y comenzó la recuperación de parte de sus tesoros<sup>63</sup>. En tres meses más, se habían nombrado y restablecido sus órganos de gobierno<sup>64</sup> y se esperaba el regreso de las obras maestras que habían sido expuestas en Ginebra. Pero hasta el 9 de septiembre, fecha de llegada a Madrid, el Museo, deseoso de confirmar su reapertura, sustituyó los huecos de los grandes artistas Velázquez, Goya, Murillo, Tiziano, Rubens... por los cuadros de catedrales, iglesias y museos de provincias que habían sido protegidos en su interior. Con la exposición *De Barnaba de Modena a Francisco de Goya. Exposición de Pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España* el Museo del Prado reabría sus puertas al público el 7 de julio de 1939<sup>65</sup>.



*Restauradores del Museo del Prado en el taller habilitado por la Junta Central del Tesoro Artístico en Valencia, 1937. Fotografía de Luis Vidal. Biblioteca Nacional, Madrid. [cat. n.º 183]*

## LA ACTUACIÓN DEL TALLER DE RESTAURACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO DURANTE LA GUERRA CIVIL

RAFAEL ALONSO ALONSO

Cuando el Museo del Prado cerró sus puertas al público, el 30 de agosto de 1936, no cesó la actividad dentro de la institución. El director en funciones Francisco Javier Sánchez Cantón y el Taller de Restauración se entregaron con entusiasmo y tenacidad a la protección y conservación de las colecciones del Museo. Son conocidos los hechos y las circunstancias principales, en que se realizó el traslado de una parte fundamental de las obras maestras que atesora el Museo del Prado a Valencia, poco después de comenzar la Guerra Civil en 1936, su peregrinar hasta la sede en la Sociedad de Naciones en Ginebra y su retorno a Madrid en 1939. Sin embargo, creo que no es tan conocido el esfuerzo de la Dirección del Museo y los restauradores, para proteger y conservar todas las obras de la colección, unidas y en buen estado.

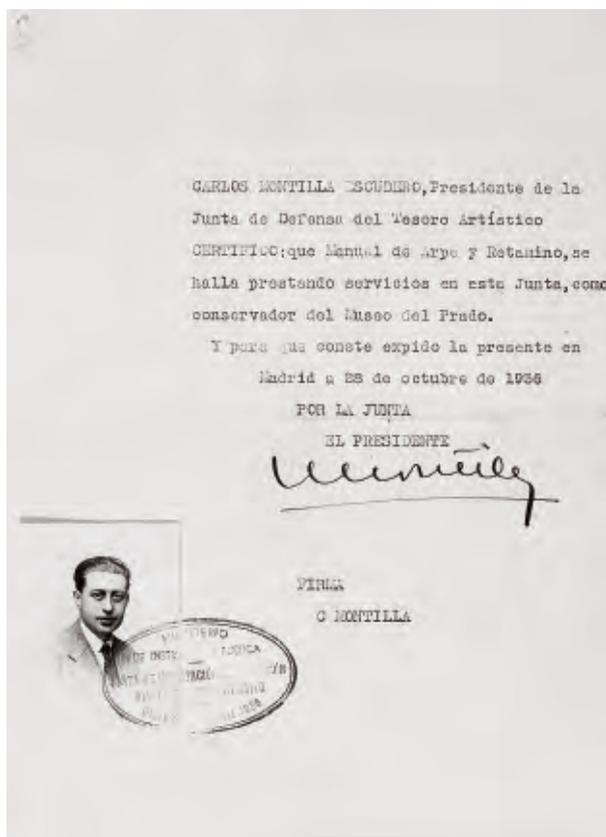
Cuando el director en funciones, Francisco Javier Sánchez Cantón quedó sólo al frente de la institución, contó con la generosa ayuda de su amigo Diego Angulo, del secretario-interventor Enrique López Tamayo, y los restauradores Vicente Jover, Jerónimo Seisdedos, Alejandro Despierto, Federico Avrial y Cristóbal González.

El Taller nunca interrumpió su actividad durante la Guerra. Los restauradores controlaban la conservación de las obras almacenadas en el Museo, interviniendo en las que lo precisaban; realizaron informes de conservación de obras concretas, que sirven para redactar la defensa de los cuadros de la colección, que realizaba Sánchez Cantón, con la finalidad de impedir que las obras saliesen del Museo, viajasen y fueran sometidas a riesgos evidentes, especialmente las más importantes, voluminosas y sobre todo las que tenían un estado de conservación delicado. Incluso cuando Sánchez Cantón fue desplazado a Barcelona, los restauradores continuaron oponiéndose, haciendo informes disuasorios para que algunas obras no saliesen. A veces retardaron la localización de los cuadros, los sometían a tratamientos de restauración para evitar, al menos de momento, que las pinturas viajasen. Así pudieron evitar la salida de la *Anunciación* de Fra Angélico o el *Pasmo de Sicilia* de Rafael, por ejemplo.

Cuando ya la salida fue inevitable, prepararon las obras más delicadas para que no sufriesen más deterioros. Además de las consolidaciones puntuales de la capa pictórica de algunas obras, que hacían habitualmente, hubo que acondicionar de forma especial cuadros tan frágiles como *Los borrachos* y *Las hilanderas* de Velázquez, o los *cartones* grandes de los tapices de Goya, que tuvieron que ser engasados, desmontados de los bastidores y enrollados en rulos. Así mismo se engasó<sup>1</sup> el *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Velázquez, lo que evitó daños irreparables en un accidente ocurrido durante su traslado a Barcelona.

Cuando comenzó el periplo de los cuadros de Madrid a Valencia, de allí a Cataluña, su posterior traslado a la Sociedad de Naciones en Ginebra, y el retorno a Madrid, el restau-

<sup>1</sup> Engasado: Tratamiento preventivo que consiste en pegar sobre la cara de la pintura de un cuadro, una gasa de seda natural para evitar que la capa pictórica se desprenda del soporte y se produzcan pérdidas de color que serían daños irreversibles. Entonces se usaba como adhesivo cola animal y miel para dar elasticidad y flexibilidad a la protección.



*Certificado de Manuel de Arpe, el 28 de octubre de 1936, firmado por Carlos Montilla. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*

rador del Museo del Prado Manuel de Arpe y Retamino fue la única persona del Museo que estuvo junto a las obras durante los casi tres años que los cuadros estuvieron fuera de su casa. El forrador del Museo Tomás Pérez Alférez le acompañó y ayudó casi todo el tiempo. De este angustioso viaje dejó escrito una especie de *Diario*, que muchos restauradores posteriores leímos estremecidos, y nos sirvió como ejemplo de cariño y dedicación a esas pinturas que han formado parte de nuestras vidas.

El otro trabajo importante realizado en el Taller fue la restauración de las pinturas dañadas, que la Junta Delegada de Protección del Tesoro Artístico trajo a los talleres del Museo para ser restauradas. Como es sabido, en el edificio del Museo se guardaron centenares de obras de arte de diferentes procedencias tanto públicas como privadas. Por desgracia, no hay un inventario de las obras intervenidas en el taller del Prado ni informes de los trabajos realizados. Las circunstancias a veces dramáticas, la premura del tiempo, la carencia de medios personales, hacen comprensible que los restauradores escribiesen poco. Los restauradores españoles siempre hemos escrito poco, casi nada.

Además de la tradición oral, tan importante en esta casa, tenemos alguna referencia escrita a los trabajos de restauración realizados en el informe a la Dirección Internacional de Museos, fechado

el 19 de octubre de 1937: «Por que al parecer no entra propiamente los temas que han de ser tratados en la próxima reunión del Comité de Dirección del Office International des Musées no se hace especial y detenida mención de los trabajos, algunos muy importantes, llevado a cabo por el taller de restauración del Museo en cuadros recibidos en depósito; baste consignar que salvo la vigilancia de la conservación de los fondos del Museo dicho taller desde julio de 1936 viene ocupándose exclusivamente de reparar lienzos y tablas de El Escorial, Illescas, Cuerva, Yepes, Titulcia, Sigüenza, Chinchón, y varias iglesias madrileñas. Esta labor será objeto de otra comunicación».

En la *Memoria* que escribió Sánchez Cantón dice en la página 21: «Por más que no sea ocasión para analizar la labor realizada en el taller enumeraré algunos trabajos importantes: restauración de la *Epifanía* del Retablo de Yepes, obra de Luis Tristán, que llegó al Museo en siete pedazos; del *San Francisco* del Greco, procedente de Cuerva; de la tabla de Gossaert del mismo convento; la *Piedad* de Morales, traída de Polan; de los cuadros de El Escorial: la *Mesa de los Pecados capitales* del Bosco y los *Improperios* del mismo autor; los lienzos de Moretto y el *Lavatorio* de Tintoretto; las tablas del retablo del Cardenal Mendoza de San Ginés de Guadalajara, y de Illescas un retrato de Pantoja y el *Ecce-Homo* de Morales».

En la carta de la Dirección del Museo a Timoteo Pérez Rubio, del 10 de octubre de 1937, informando del estado del Taller de Restauración dice: «... útiles y trabajando Jover y Seisdedos, que están entregados exclusivamente a los *Grecos* de Illescas, tarea que V. mejor que nadie sabe que no puede ni debe interrumpirse. De restauradores del Ministerio adscritos

al Prado quedan Despierto, que por ser el único forrador no podemos prescindir de él y Cristóbal que tiene a su cargo los cuadros de Yepes y las atenciones urgentes y Bisquert que por estar al servicio de la Junta no viene al Museo».

Tal vez la restauración más conocida sea la de los cinco *Greco*s de Illescas, que realizaron Jerónimo Seisdedos y el forrador Vicente Jover. Aparte de la importancia de estas pinturas, obras maestras de El Greco, punto de referencia en la vida y en la producción del artista, debido a los famosos pleitos, el deterioro y la restauración de estas cinco pinturas fue el caso más divulgado y politizado por la propaganda. La Junta de Madrid incluso publicó un cuadernillo con el título *Nuevo descubrimiento del Greco*. Da cuenta de lo acontecido: después de largos forcejeos con las autoridades de Illescas, las pinturas «embaladas previamente en el pueblo y cerradas las cajas con llave, que había de guardar el propio alcalde, quedaron depositados en los sótanos del Banco de España». Los cuadros quedaron encerrados en el Banco el 7 de octubre de 1936. Preocupados los miembros de la Junta de Madrid, por la ubicación de las obras y por el aspecto externo de las cajas, intentaron localizar al alcalde, incluso por radio. Ante la imposibilidad de su localización, redactaron una memoria dirigida a la Junta Central de Valencia, pidiendo «la autorización para que el gobernador del Banco permitiese abrir las cajas... a juzgar por el aspecto externo de las cajas, la oscuridad y la humedad podían dañar las pinturas... al abrir las cajas, apareció un espectáculo consternador». Las pinturas, medio podridas y cubiertas de hongos. La restauración de Seisdedos obtuvo resultados espectaculares, que además supusieron la recuperación de la iconografía original de El Greco, en el cuadro de la *Virgen de la Caridad*. El restaurador escribió un artículo publicado en *Arte Español*<sup>2</sup> en el que incluye las famosas fotografías, tantas veces reproducidas, de las pinturas con los hongos, que hacían irreconocible el cuadro de la *Coronación de la Virgen*.

### La salida de las obras del Museo del Prado a Valencia

Cuando el 30 de agosto de 1936, el Museo del Prado cerró sus puertas al público, se puso en marcha el plan de protección previsto de sus fondos.

En estos primeros momentos los trabajos de los restauradores se limitaron al control del estado de conservación de las pinturas, a realizar pequeñas intervenciones de sentado de color en las obras que lo precisaban, y la regeneración de algunos pasmos en barnices.

Las cosas podían haber seguido así, con las obras protegidas y controladas de continuo, durante los pocos meses que ellos pensaban que iba a durar la sublevación militar contra el Gobierno. Pero el 5 de noviembre recibió Sánchez Cantón el aviso urgente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de que el Gobierno había decidido esa misma tarde que los cuarenta mejores cuadros del Museo tenían que salir para Valencia, y le encargaban que realizase él la lista. En el Museo se realiza un plan dilatorio, achacando la dificultad de estar las obras almacenadas, por lo cual era difícil localizarlas. Sánchez Cantón se negó a hacer la lista. Pero suponiendo su reacción, las autoridades ya tenían una lista confeccionada, dirigida al director y firmada por José Renau<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Seisdedos, J.: «La restauración de cuadros y algunas restauraciones recientes», *Revista Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, tercer trimestre, Madrid, 1944, pp. 100 a 107, más doce fotografías de los *Greco*s de Illescas en proceso de restauración.

<sup>3</sup> Véase Anexo I, en el que figuran las pinturas solicitadas.



*Maletín y utensilios para restaurar perteneciente a Manuel Arpe. Taller de Restauración, Museo Nacional del Prado, Madrid.*

Se alega que sin Orden Ministerial no pueden salir los cuadros del Prado, ponen obstáculos para localizar las obras, y con la ayuda de los restauradores realizan informes razonados para que algunas pinturas no salgan, debido a su fragilidad y estado de conservación. Se insiste en el gravísimo riesgo que corren cuadros como *La familia de Carlos IV* de Goya, las *Pinturas Negras*, con riesgo de desprendimiento del color durante el traslado, o el posible desgarrado del lienzo de la *Familia* aún sin reentelar y cuadros de gran formato, como *Las meninas*, *Las lanzas*, o las frágiles *Las hilanderas*.

La Dirección General de Bellas Artes delega en el subsecretario con la orden «los cuadros deben salir porque es decisión del Gobierno». El día 6 de noviembre Sánchez Cantón redacta un informe razonado en el que rogaba que no viajen al menos *Las hilanderas*, la *familia de Carlos IV* y tres de las *Pinturas Negras*: el *Aquelarre*, la *Riña* y la *Manola*. Contestan el día 7 nombrando al diputado Florencio Sosa para que se haga cargo de «todos los cuadros señalados en la orden, fecha 5 del corriente».

Un mes después, el 3 de diciembre realizan una visita al Museo un grupo de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, entre los que se encuentra María Teresa León, nombrada responsable para que haga la selección de los cuadros que deben salir para Valencia: «Autorizo a María Teresa León para que proceda al traslado a Valencia de los cuadros y objetos de arte del Museo del Prado que ella señale. Se le darán la facilidades que ella necesite para el mejor desempeño de su función»<sup>4</sup>. El escrito lleva fecha de 7 de diciembre de 1936, y está dirigido al director del Museo del Prado por José Renau, director general de Bellas Artes.

María Teresa León, sin atender a consejos ni a súplicas del personal del Museo, decidió prescindir del embalaje de las obras para acelerar el proceso de evacuación de las obras. Así el día 7 de diciembre salieron del Prado 32 cuadros en un camión, con la sola protección de unas almohadillas en los ángulos de las esquinas y 181 dibujos de Goya, también sin embalar. Ni se hacían informes ni se atendían a los reparos de Sánchez Cantón que, no obstante, en las actas de entrega hizo constar siempre su protesta inútil.

El día 9 de diciembre salían 30 pinturas más en las mismas condiciones, sin embalar. «Memorable para el Museo porque salió también el camión portador de *Carlos V, ecuestre* de

<sup>4</sup> Cita de la *Memoria* de Sánchez Cantón, p. 12.



Pruebas de limpieza realizadas durante la restauración del cuadro San Ildefonso de El Greco, procedente de Illescas. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.

Tiziano y de *Las meninas*. Por las dimensiones de las cajas que tales joyas encerraban y por la escasa altura del puente de viguetas metálicas de Arganda hubieron de colocarse, no encima del chasis del camión, si no suspendidos a los costados, por fuera de las ruedas, punto menos que rozando el suelo<sup>5</sup>. A pesar de todo, esa noche las dos cajas cruzaron el puente de Arganda deslizándose sobre rodillos por el suelo de la carretera. Ante tanto desatino los arquitectos de la Junta del Tesoro Artístico, señores Ferrant y Rodríguez Cano consiguieron que María Teresa León fuese destituida.

Desde que la Junta se encargó de los envíos ya no volvieron a producirse incidentes ni tensiones desagradables. La Junta mostró gran respeto y preocupación por las obras de arte, sometió a revisión los cuadros del Museo del Prado que debían salir y emitió un informe razonado, con fecha 2 de enero de 1937, en el que aconseja que las obras sobre tabla no deben viajar, por los riesgos que comportan para los soportes de madera los cambios ambientales y la manipulación durante el viaje. Respecto a las pinturas sobre lienzo, hace mención de las que requieren ser engasadas, por el estado tan frágil en que se encuentran, pero a la vez advierte de las posibles consecuencias de este tratamiento. Es evidente que en este informe intervinieron los restauradores del Prado que, con el director en funciones, seguían defendiendo y protegiendo los cuadros. Los procesos de preparación de las pinturas para el viaje los tenían que hacer ellos, por ser quienes tenían el conocimiento técnico tanto de los cuadros como de los procedimientos de conservación preventiva y sus consecuencias para las intervenciones posteriores de restauración.

En ese informe la Junta desaconsejaba la salida de *Las lanzas*, porque debido a sus grandes dimensiones la tela se podía romper por la unión de las costuras. El color estaba poco firme en la mitad derecha del cuadro, la grupa del caballo y las cabezas que aparecen encima de ella. «Traslado peligroso.»

«*La túnica de José* de Velázquez. Puede trasladarse.»

«*Las hilanderas*. Por defecto de forración presenta un peligro tan evidente de deterioro, que en nuestro concepto no debe ser trasladado». Razonan los problemas de conservación y añaden «habría que adoptar en relación con ella unas medidas, que en este caso concreto serían muy discutibles; el engasado, pero de adoptarse, ofrecería siempre un problemático futuro para una obra fundamental en la historia del arte. No debe trasladarse.»

«Watteau.—*El Parque de Saint-Cloud* puede repetirse respecto a este cuadro las mismas condiciones que respecto a *Las hilanderas*, aunque la diferencia de tamaño aminora el riesgo.»

«Goya.—Al tratar de seleccionar de entre las *Pinturas Negras* de Goya algunos ejemplares para su traslado, juzgamos absolutamente peligroso el traslado de todas, sin excepción.» Después de razonamientos sobre la técnica, el estado en que se encuentran, inciden en el caso de la *Riña a garrotazos* y concluyen rotundamente que: «no deben trasladarse».

<sup>5</sup> *Idem*, p. 12.

«Mantegna.—*La muerte de la Virgen*. Tabla». Advierten de los peligros del soporte, analizan su estado de conservación y concluyen: «traslado peligroso.»

«Memling.—*Tríptico Adoración de los Magos*. Tabla. Sería peligroso.»

«Patinir y Metsys.—*Las tentaciones de San Antonio*. Tabla.» Los cambios de temperatura harían «peligrosísimo el traslado».

«Marinus.—*El cambista y su mujer*.» Por el mal estado en que se encuentra la tabla, aconseja cambiarla por la réplica del maestro, que pertenece al Legado duque de Tarifa.

«Van der Weyden.—*Virgen y el Niño*.» Tabla del Legado Durán «al estar engatillada puede trasladarse.»

Después de analizar el estado de conservación de cada cuadro consideran que pueden trasladarse los *cartones* de Goya: *La vendimia*, *Las floreras*, *El quitasol*, *Niños trepando a un árbol*, *La cita*, *Niños cogiendo fruta* y *El coloso* del Legado Durán.

Consideran que sería peligrosísimo el traslado de *La bacanal* de Tiziano, *La marquesa de Leganés* de Van Dyck, *Santa María Egipcíaca* de Ribera, *Andrómeda y Perseo* de Rubens, *La Sagrada Familia* de Rafael y el *Asunto místico* de Andrea del Sarto. El *Santo Domingo de Guzmán* de Berruguete.—tabla «por haberse enviado otras obras del autor y por el mal estado en que está se retira del envío».

Consciente la Junta de sus atribuciones y plenos poderes delegados por el director general de Bellas Artes deciden después del examen de las obras y discusión del informe no enviar a Valencia las *Pinturas Negras* y las otras once pinturas que están en mal estado. Así mismo hacen constar que aceptando el criterio de una «selección rigurosa con arreglo al valor excepcional de las obras, ha tomado el acuerdo de retirar de la colección seleccionada por otras personas diversos cuadros». Retiran de la lista:

N.º 1331. Tabla de Escuela Castellana del siglo xv.

N.º 501. Veronés: *Cain errante*.

N.º 882. Murillo: *El martirio de San Andrés*.

N.º 755. Goya: *Fernando VII*.

N.º 31. Van der Weyden: *Crucifixión*.

N.ºs 279-80. Parmigianino: dos tablas retratos sin engatillar.

N.º 23. Maestro del Papagayo: *La Virgen y el Niño*.

N.º 442. Tiziano: *El Salvador*.

N.ºs 2050 y 2051. Bosco: dos tablas. Copias mediocres.

Murillo: *Autorretrato*.

Rubens: *Vulcano*.

N.º 2110. Antonio Moro: *Retrato de Mariana de Austria*.

N.º 1138. Sánchez Coello: *Hijas de Felipe II*.

Al final del escrito indican que el *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Velázquez se ha engasado para su entrega y que puede viajar. Más adelante veremos que esta medida de precaución fue un acierto, que evitó daños irreparables en esta pintura cuando tuvo un accidente en el camino a Barcelona el día 4 de abril de 1938<sup>6</sup>. También comprobaremos que estos consejos, bien intencionados de la Junta, sirvieron de poco en la mayoría de los casos, y las razones políticas se siguieron imponiendo sobre las culturales, como casi siempre.

<sup>6</sup> Referido en la ficha manuscrita de Blanca Chacel realizada en Figueras y Peralada y en el *Diario* de Manuel Arpe.



*Dos fases de la restauración de «Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío» de Goya, en Peralada (Girona). Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*

El mismo día 2 de enero de 1937 salieron del Museo del Prado *Felipe IV* y *Las lanzas* de Velázquez. Sánchez Cantón volvió a escribir su protesta en las actas de entrega, a sabiendas de su inutilidad.

El 26 de febrero Sánchez Cantón vuelve a escribir a sus superiores declarando «... que aunque en nada pueden ya influir informes y avisos... no quedaría cubierto de gravísimas responsabilidades si callase los riesgos que amenazan en el traslado a Valencia de los cuadros de Velázquez, *Las hilanderas*, *La fragua de Vulcano*, *Los borrachos* y *Don Antonio el Inglés*, de *Las tres Gracias* de Rubens y de los mayores *cartones* de Goya».

El día 21 de marzo se comunica al Museo que debe entregar los cuadros de la lista, incluido el de *Los borrachos*, sobre el que habían informado los restauradores que era peligrosísimo hacerle viajar al no estar forrado.

«Todavía, el 22 dirigí un nuevo oficio para pedir que fuera del Museo no se desembalase, a no ocurrir un accidente, y menos que se procediese a forrarlo sin detenido estudio, recalando que es uno de los poquísimos lienzos de Velázquez conservados sin forrar hasta el día con todo el singular valor de lo intacto»<sup>7</sup>. Salió junto a *Las hilanderas* y los otros diez el día 7 de abril y en el acta se consignó también la inútil salvedad.

Hay un informe sobre esta expedición donde se da cuenta de cómo fueron preparados los cuadros con la intervención de los restauradores del Museo y se informa del estado de conservación de las obras:

«Observaciones y estado de conservación de algunas de estas obras:

GOYA.—*La era*.—*La boda*.—*Juego de pelota*.— y *Riña en la venta*.—, por ser cuadros de grandes dimensiones han tenido que desclavarse de sus bastidores y enrollarlos en cilindros, para su traslado, lo cual ha hecho que se pronunciaran algunas grietas en las costuras, y saltara el estuco en las orillas del bastidor.

VELÁZQUEZ.—*Los borrachos*.—Está sin forrar, la tela pasada, notándose por detrás el craquelé pronunciadísimo del color que da la impresión de estar sujeto, únicamente por el barniz; Para su traslado ha tenido que engasarse y empanelarlo, forrado con guata y papel impermeable, entre dos tableros.

VELÁZQUEZ.—*Las hilanderas*.—Se ha contraído la tela del forrado produciendo el color un craquelé de cordón en relieve. Por estar muy patinado y la capa de color muy fina, no se puede engasar por el cambio que produciría al lavarlo. Se le ha envuelto en una capa de guata para su traslado.

VERONÉS.—*Venus y Adonis*.—Se ha engasado para evitar que salte el color, que estaba muy desprendido.

RUBENS.—*Las tres Gracias*.—Debido a la humedad y falta de calefacción durante este invierno ha aumentado su deterioro. Presenta cuatro rajadas verticales hasta más de la mitad y dos grietas pequeñas, el ángulo inferior derecho descolado del bastidor. Para su traslado se ha envuelto con papel y una capa de guata. En su envoltura se ha puesto una nota haciendo constar que sería peligroso sacarlo del marco, por estar descolado.

MURILLO.—*Santa Ana y la Virgen*.—En el ángulo inferior izquierdo un golpe con un pequeño agujero, hecho probablemente al trasladarlo de lugar en el mismo museo.

MURILLO.—*Santa Isabel de Hungría*.—Un craquelé sujeto.

GOYA.—*La gallina ciega*.—Un craquelé general con dos costuras horizontales (*sic*), de una de ellas agrietado el estuco.

<sup>7</sup> *Memoria* de Sánchez Cantón, p. 14.

«La carga de los mamelucos» de Goya durante su restauración. Peralada (Girona). Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.



VELÁZQUEZ.—*La fragua de Vulcano*.—El color firme, aunque presenta un pronunciado craquelé en la espalda del herrero.

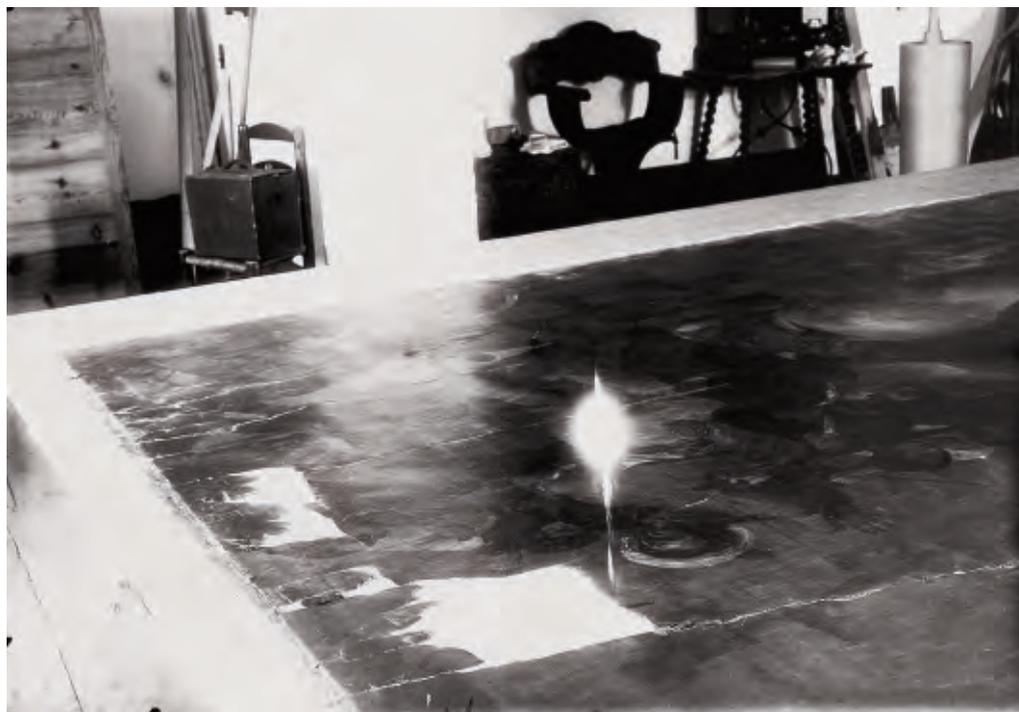
GOYA.—*San José de Calasanz*.—Sin forrar; lienzo con muy mala preparación, que amenaza desprender el color en algunos puntos».

El día 14 de julio la Junta comunicó a la Dirección del Museo la orden de que el día 25, «... a más tardar debían estar en Valencia ocho cuadros: *La Familia de Carlos IV*, el *Retrato del General Urrutia* y tres de las *Pinturas Negras* de Goya; los dos medios puntos de Murillo y el Embajador moscovita, de Carreño que... ya se había remitido el 24 de diciembre de 1936...». Se advertía que la orden se dictaba «... aun teniendo en cuenta la fragilidad de algunas obras». Sánchez Cantón contestó con otro escrito el mismo día, insistiendo en el estado de conservación de las *Pinturas Negras* y afirmando que no veía manera de acondicionar *La familia de Carlos IV*, sin gravísimo riesgo de pérdida total. La Junta solicitó el día 19 un informe a los restauradores del Museo. El informe se envió el día 20, reforzando la opinión de Sánchez Cantón. No sirvió de nada, el día 23 se hizo el envío, y aún se hizo constar en el acta de entrega la protesta inútil. «Inerme se luchaba hasta el límite y cuando ya nada cabía hacer».

Con inmenso dolor salió Sánchez Cantón del Museo del Prado el día 17 de enero de 1938, al que había comenzado a servir en octubre de 1913.

El día 5 de febrero se entregan los cuadros pedidos el día 27 de diciembre. «Los restauradores del Museo, con loable atrevimiento informaron poniendo el mal estado de

«*La carga de los mamelucos*» de Goya, durante su restauración. Se aprecian los fragmentos del cuadro que se perdieron tras el accidente sufrido en Benicarló. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.



varios; análisis que, como es de suponer, para nada sirvió<sup>8</sup>. Ese día salieron también los cinco *Grecos* de Illescas, que habían sido forrados y restaurados cuidadosamente en el Museo.

A finales de marzo salió para Valencia Fernández Balbuena. Quedó al frente del Museo el que hasta entonces había sido secretario interventor, Enrique López Tamayo, «secundado con celo por los restauradores y por varios fieles empleados subalternos»<sup>9</sup>.

En el verano de 1938 se dio la orden para que salieran 120 cuadros más. Saldrían el 8 de diciembre y el 2 de enero las dos últimas expediciones, con 33 y 31 pinturas, respectivamente. Los cuadros de estas dos expediciones se recuperaron más tarde en Cartagena. Las 56 restantes no llegaron a salir del Museo. «Todavía el 26 de febrero los restauradores Jover y Seisdedos firmaban un informe para dificultar la marcha de las *Pinturas Negras* —con tenacidad demandadas desde el 5 de noviembre de 1936—, el *Pasmo de Sicilia* de Rafael y *La Anunciación* de Fra Angelico»<sup>10</sup>.

### El viaje de Manuel Arpe: Madrid-Valencia-Peralada-Ginebra-Madrid (1936-1939)

El restaurador del Museo del Prado, Manuel de Arpe y Retamino, fue la única persona de esta institución que acompañó la expedición del Tesoro Artístico nacional. Salió de Madrid hacia Valencia el día 26 de diciembre de 1936 para restaurar los desperfectos sufridos por el *Retrato del conde-duque de Olivares* de Velázquez, acompañado por el forrador Tomás Pérez Alférez, que le ayudó y acompañó la mayor parte de los casi tres años que duró el éxodo.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.* Véase Anexo II.

Permaneció en Valencia controlando la conservación de las pinturas, salió de allí con la expedición hasta Figueras y Peralada y cruzó la frontera camino de Ginebra. Allí puso a punto las obras para la gran exposición y, cuando ésta se clausuró, recogió los cuadros y volvió a España, por Hendaya, llegando a la estación del Norte el 9 de septiembre de 1939.

Arpe vivió, mejor diríamos sufrió, las angustias de estos viajes, realizados en condiciones muy difíciles. Él era consciente del gravísimo riesgo a que eran sometidas las pinturas. Tuvo que intervenir como restaurador, reparando algunos desperfectos sufridos durante los viajes o en los almacenamientos deficientes. Sobre todo tuvo que salvar, con Tomás Pérez, los dos cuadros de Goya *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, que quedaron fragmentados en varios trozos, cuando el camión con las cajas que los transportaba de Valencia a Cataluña, chocó contra un balcón.

Arpe escribió una memoria que tiene fecha de 1 de agosto de 1949, en la que cuenta lo ocurrido con el Tesoro Artístico. Evidentemente es una memoria selectiva y partidista, escrita diez años después y en circunstancias políticas difíciles. No obstante, Arpe advierte que «se refiere exclusivamente a lo vivido en su contacto» con el Tesoro. Es un escrito emotivo, cuenta lo vivido en primera persona. Su visión es parcial, por que no puede ver el conjunto de las operaciones que se realizaron, ni tampoco le informan. Por ejemplo, él vio los cuadros de Goya rotos, envueltos en un cilindro, cuando se los dan para que los restaure. Pero él no vio el accidente, ni siquiera le llamaron para recoger *in situ* los cuadros, como habría sido lo lógico, puesto que él era el único técnico capacitado.

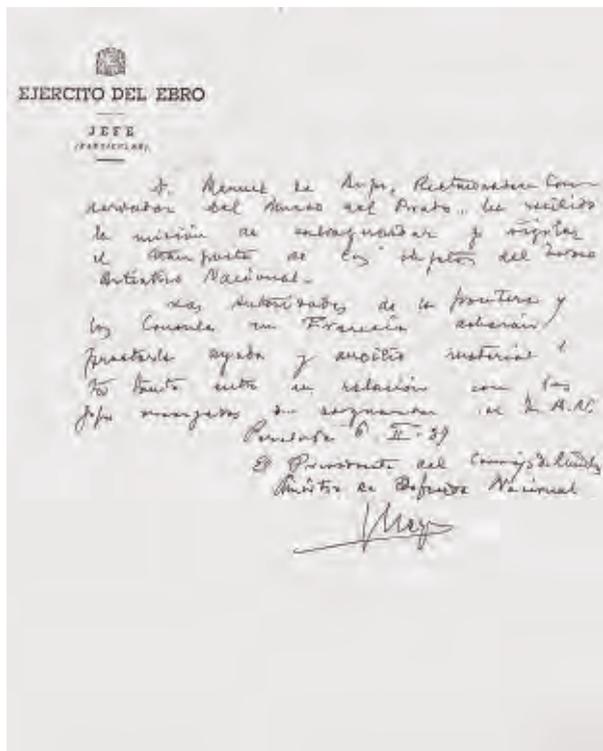
Arpe actúa siempre consciente de que es la única persona del Museo del Prado, que está allí para defender los cuadros. Cuando las obras van a salir de Peralada hacia Francia, Pérez Rubio le dijo que podía quedarse ya en España. Él respondió: «yo salí del Museo del Prado acompañando nuestros cuadros y mi ilusión es volver a Madrid con ellos, por lo cual si se los llevan de aquí iré a donde estén; me parece que le hago más falta estar junto a ellos [...] Tomás Pérez dijo que haría lo mismo que yo»<sup>11</sup>. A veces Arpe, hombre sensible y apasionado, por tanto fácilmente vulnerable, debió sufrir verdaderas torturas psicológicas. Era difícil hacerse entender por personas que tenían que cumplir órdenes y mandar tajantemente a sus subalternos. No eran hombres dispuestos a aceptar razonamientos artísticos. Siempre imperaba lo de «el que manda ha dicho que se haga y se hace». El escrito tiene todo el interés de la pequeña historia, las vivencias y las anécdotas que no recogen los documentos oficiales.

Me parece que esta memoria de Manuel Arpe es complementaria de la memoria de Sánchez Cantón, que he usado en la primera parte de este artículo. Los dos nos cuentan la lucha del personal desde dentro del Museo, para proteger y conservar la colección. Los restauradores estuvieron allí, en primera línea, desde el principio hasta el fin de la guerra.

### El relato

Según nos cuenta Manuel Arpe, él escribía notas en un cuaderno, donde hacía constar movimientos de obras, listados, fechas, etc. Sin embargo, en la memoria tiene muchas imprecisiones, fechas que no coinciden exactamente con los hechos.

<sup>11</sup> Los textos que aparecen entre comillas son citas literales del *Diario* manuscrito de Manuel Arpe.



Carta de agradecimiento de Juan Negrín dirigida a Manuel de Arpe, 6 de febrero de 1939. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.

Nos cuenta que para los primeros embalajes de las obras de reutilizaron cajas viejas y grandes, que existían en el Palacio de Exposiciones. Del embalaje de las obras se encargaba la casa Macarrón, cuyos operarios adaptaban las cajas, con gran habilidad, a los formatos de los cuadros con medidas más parecidas. El trabajo era lento y el tiempo apremiaba, por lo que propusieron a los restauradores y muchos celadores, que ayudasen incluso de noche. «Los cuadros embalados se ponían en camiones en la puerta del Museo, y se reunían en la Academia de San Fernando, de donde salían de madrugada por miedo, decían, a la aviación».

El 26 de diciembre de 1936 salieron para Valencia Manuel Arpe y Tomás Pérez, forrador, para arreglar los desperfectos del *conde-duque de Olivares*. El traslado se formalizó por orden ministerial de enero de 1937.

En el mes de enero, en pésimas condiciones, arregló como pudo el *Retrato del conde-duque de Olivares*. Según la ficha existente «...cuando el Sr. Pérez Rubio llegó a Valencia y vio el estado en que se hallaba la caja que contenía el cuadro, hizo que se abriese, encontrándose con que algunos trozos del lienzo estaban mojados y que el barniz se había disuelto y precipitado formando rayas...». También

nos informa de que la tela del forro se había separado formando bolsas en algunas zonas<sup>12</sup>.

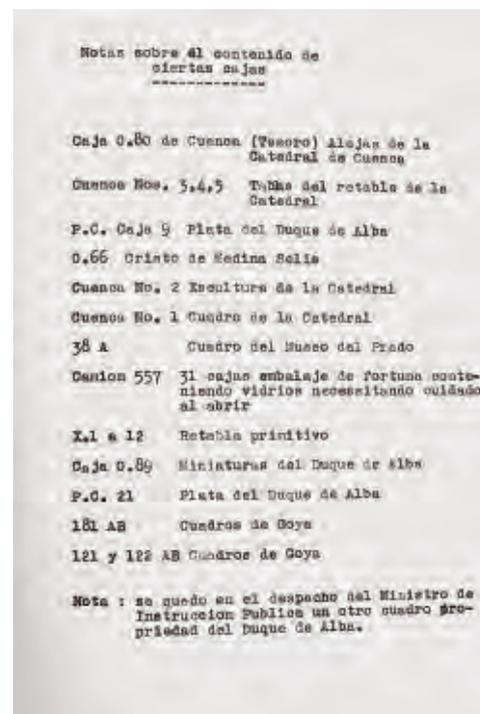
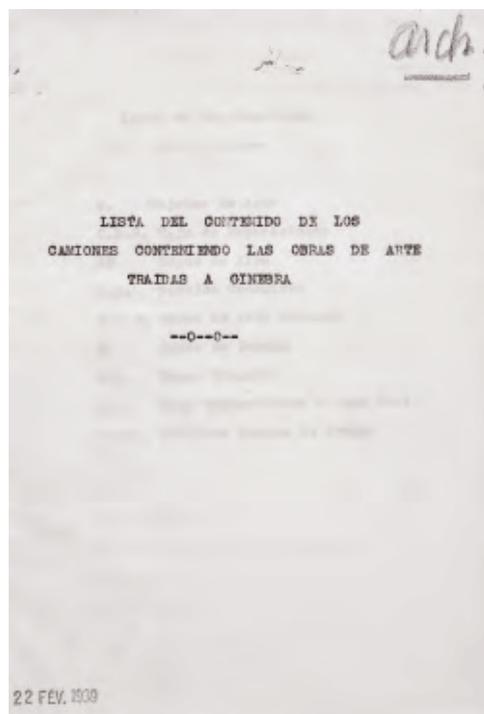
Además tuvo que intervenir en la tabla de la *Virgen de Montesa*, que tenía la pintura levantada. En marzo comenzó a hacer planos de la situación de las cajas en los almacenes. Abren algunas, revisan cuadros y hacen fichas de conservación<sup>13</sup>. Por las fichas sabemos que engasó varias obras: *El cacharrero* de Goya, cuatro pinturas de Rubens, los *Enanos* de Velázquez. Sentó el color de la *Ofrenda a la diosa de los amores* de Tiziano. Hubo cuadros, como el *Retrato de Goya* de Vicente López, *Susana y los viejos* y *Las bodas de Caná* de Veronés, que al abrir las cajas aparecieron cubiertos de hongos por efecto de la humedad.

Arpe narra las circunstancias de la salida del Tesoro desde Valencia con verdadera angustia. En marzo de 1938, cuando las operaciones militares amenazan con cortar, en Tortosa, las comunicaciones con Cataluña, se organizó precipitadamente la evacuación hacia Barcelona. Él cuenta que, sin más explicaciones, Giner le dijo: «prepárate para salir esta noche para Barcelona; esté usted a las diez de la noche». Dejó instrucciones a su familia y allí estuvo a la hora ordenada. El alboroto de soldados sacando las cajas de las Torres de Serrano es imaginable. Cuando terminaron de cargar los camiones, en ninguno de ellos le dejaron subir. Con cada conductor iba un escolta. A un teniente, llamado Colinas, que dirigía allí las operaciones le contó lo que le ocurría. Le contestó «pues métete ahí..., abrió la puerta de una furgoneta y me señaló el espacio que quedaba, como 60 cm, entre los dibujos de Goya que iban allí sin embalar. Le dije que ni sentado en el suelo cabía...». A oscuras fue hasta la iglesia del Patriarca, donde se estaban realizando las mismas operaciones de carga de camiones. Allí el teniente Colinas le quiere responsabilizar del paso del cuadro de *Las meninas*, a mano por el puente de Tortosa, porque el camión no cabía con la caja. Los dos

<sup>12</sup> También se refiere a estos daños Sánchez Cantón en su *Memoria*, por que cuando él estuvo en Valencia en 1936 aún no estaba concluida la restauración del cuadro.

<sup>13</sup> Son fundamentales las fichas de conservación realizadas por Blanca Chacel, que nos dan noticias sobre el estado de conservación de las obras y las intervenciones de restauración.

*Relación de los camiones que salieron de Peralada (Girona) bajo la custodia de Manuel de Arpe. Archivo, IPCE, Madrid.*



se acaloraron en la discusión y el teniente le «dijo que entonces, como no podía pasar el cuadro, que lo arrollaría en un cilindro, o aunque fuese en una vara, pero “el que manda ha dicho que pasen los cuadros y hay que hacerlo así”...». Él no vio qué pasó después.

Los camiones circularon día y noche y los conductores no podían descansar. En el camino vio un camión volcado boca abajo. Llevaba una caja grande y varias pequeñas, que ya estaban agrupadas. Después supo que el cuadro grande era *Santa Isabel de Hungría socorriendo a los leprosos* de Murillo. Pero no vio el accidente de los dos cuadros de Goya, ni el golpe de *Las lanzas* contra un balcón, ni el choque de cajón que contenía el *Retrato ecuestre de Felipe IV* con la rama de un árbol. Arpe fue directamente al castillo de Figueras. Allí los camiones en fila, aguardaban turno, en los fosos del castillo para descargar. Se hacía precipitadamente y las cajas recibían muchos golpes. Tomás Pérez le avisó de que *Las lanzas* había chocado contra un balcón y que otros cuadros también se habían golpeado. Llamó a Pérez Rubio, que estaba en Barcelona, para que viniese a Figueras. Cuando éste llegó mandó abrir la caja que contenía el *Felipe IV a caballo* «... Apareció la tela suelta del bastidor y muy arrugada. Sin embargo, como el cuadro venía engasado, no le ocurrió más que un ligero saltado en línea. No se abrió más que esta caja».

La ficha existente sobre el cuadro de *Felipe IV* realizada por Blanca Chacel dice: «El día 4 de abril de 1938, en el traslado de Valencia a Barcelona, la caja que contenía este cuadro, rozó con la rama de un árbol; a su llegada a Figueras se abrió, observándose, que por efecto del golpe, la tela del forro sobre todo, y en algunas partes la pintura se había desclavado del bastidor; pero como la pintura estaba engasada, esto evitó que se rozase por los pliegues que se habían hecho. En el primer momento se sujetó el lienzo y se guardó en la caja. En Peralada, el día 27 de junio, entra el cuadro en el taller, donde se le desprende del bastidor para



*Manuel de Arpe ante el cartel de la Exposition des Chefs d'Oeuvre du Musée du Prado, Museo de Arte e Historia de Ginebra, junio-agosto 1939. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*

atirantarlo. Eran los días 25 al 30 se engasan los bordes, se le pega el borde desprendido y desaparece la arruga formada. Los días 1 y 2 de julio se le da la vuelta; se le forra un reborde para poder atirantar. El día 4 se vuelve al bastidor. El día 12 de julio vuelve a embalsarse».

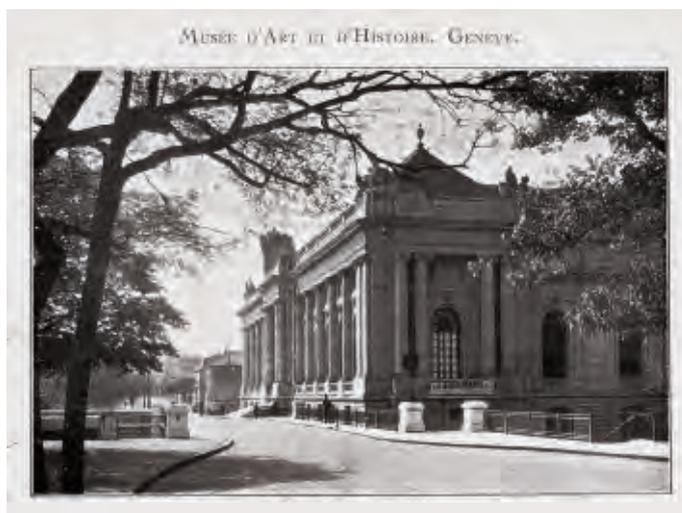
El 7 de mayo de 1938 le llamaron urgentemente para que fuese a Peralada: «el asunto era apremiante porque, con toda reserva se me dijo que los cuadros de Goya, *La carga de los mamelucos* y *El tres de mayo* habían sufrido un choque en el transporte; que se habían roto y que yo sería el encargado de restaurarlos». Como lo primero que había que hacer era forrar los cuadros, trajeron en una motora a Tomás Pérez, forrador, que había quedado del otro lado en el corte de Tortosa. Improvisaron un taller en el castillo de Peralada para poder realizar el trabajo. Pidió los materiales y algunos hubo que traerlos del extranjero. A finales de la primavera estaba todo dispuesto. Llegaron los cuadros liados en un cilindro, estaban destrozados, y uno de ellos dividido en dieciocho pedazos. Tomás hizo la forración y a continuación Arpe empezó la limpieza y restauración de las obras. Desde entonces se centró fundamentalmente en este trabajo hasta la salida de Peralada.

Seguramente los días más difíciles vividos por Arpe acompañando las pinturas, fueron los de la evacuación de la parte del Tesoro Nacional recogido en el castillo de Peralada, para ser trasladadas a Francia con destino a la Sociedad de Naciones en Ginebra. En Peralada fueron testigos del replegarse del ejército republicano hacia la frontera, el paso del Gobierno de la República, incluido el presi-

dente Azaña, que vivió varios días en Peralada, camino del exilio en condiciones angustiosas de sobra conocidas.

La evacuación del Tesoro depositado en Peralada comenzó el día 3 y 4 de febrero de 1939. Se cargaron tres camiones. Dirigió la operación Timoteo Pérez Rubio, y los camiones quedaron camuflados en el jardín esperando la salida. De noche los camiones salieron hacia la frontera. Tomás Pérez iba en la expedición, pero Arpe se negó a separarse de los cuadros del Prado que aún quedaban en el castillo. A las 2 de la madrugada volvió Tomás con dos camiones, que cargaron y volvieron a salir.

Los militares ocuparon el castillo para instalar allí el Estado Mayor. Arpe les advirtió de lo que allí se guardaba y del peligro evidente que corrían los cuadros. Le dijeron que había que retirar todo «por que esto será destruido». Pidió camiones y hombres para sacar las obras, material de carpintería y toldos. Pusieron a su disposición un comandante, un capitán y muchos soldados. Por la tarde llegaron los camiones. Arpe comenzó a cargar, apuntaba el número del camión, nombre del conductor y las marcas de las cajas que subían. La carga continuó por la noche con luz de velas. Los conductores y los soldados estaban muy nerviosos, porque querían salir cuanto antes, ya que las tropas franquistas avanzaban. Veían desde lo alto las carreteras llenas de gente huyendo hacia la frontera a pie y en caballerías,



*Acreditación del Museo de Arte e Historia de Ginebra a nombre de Manuel de Arpe, abril-septiembre 1939. Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*

«...muchos de estos peatones llevaban liados a sus pies manojos de hierbas para suplir los calzados hechos añicos... Hacia la una de la madrugada se veían grandes incendios en Figueras..., me dijeron que eran los polvorines que volaban, porque se oían grandes detonaciones». Hubo problemas porque no había comida, la gente estaba muy cansada y se caía de sueño. Consiguieron hacer un rancho para todos con animales requisados en el pueblo por los soldados, y los faisanes del señor Mateu, propietario de Peralada. La carga de las cajas era lenta y pesada. Continuaron trabajando hasta la salida del sol, aunque se caían de sueño y cansancio. De madrugada caía una fuerte escarcha, los camiones estaban alineados en el jardín y no había toldos de lona para cubrirlos. Como no tenía otro medio de solucionarlo, a Arpe se le ocurrió proponer a los conductores, impacientes, que busquen lonas porque si no no podrían salir. El efecto fue fulminante, dos horas después había más lonas de lo necesario. Les recompensó con un camión de tabaco, que obtuvo por mediación de un sargento que lo tenía requisado en el jardín. Por la tarde fue a buscar los cuadros del duque de Alba, que estaban sin embalar, guardados con llave en una habitación. Los que tenían caja ya habían salido. Cargó los cuadros en un camión reservado para este fin.

Llegó al castillo el jefe del Gobierno, señor Negrín, para reunirse con el Estado Mayor. El Dr. Negrín le llamó para felicitarle por el entusiasmo con que estaba realizando su trabajo. Al presentarle uno de los jefes dijo: «aquí lo tiene trabajando de lleno, mientras todos los de la Junta del Tesoro Artístico han chaqueteado, marchándose a Francia, pero él no quiso apartarse de aquí... Además le han dejado sin un céntimo». Negrín le felicitó y le dio un salvoconducto, con fecha 6 de febrero de 1939, para que le facilitasen el paso por la frontera con las obras. Salió esa misma noche con quince camiones, escolta militar, por las carreteras atestadas de gente huyendo. «Formé los camiones poniendo a la cabeza el que conducía el *Jesús* de Medinaceli». Él se metió en el último camión, el que llevaba los tapices del duque de Alba, con su familia. Según esta memoria, él conservaba nota detallada de los camiones, nombre del chófer y contenido particular de cada uno<sup>14</sup>.

La comitiva partió a las 12 de la noche. Con cada chófer iba un soldado de escolta, delante un automóvil con dos tenientes de Transportes. Detrás del último camión, a la una

<sup>14</sup> Documento conservado en el Archivo del IPCE.



*Manuel de Arpe saludando a Don Juan de Borbón y Doña María de las Mercedes durante la visita a la exposición de Ginebra, verano, 1939. Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.*

menos veinte del 8 de febrero de 1939, seguiría el coche del teniente comisario que mandaba la expedición.

Llegaron a las tres y media aproximadamente a la frontera francesa. Tuvo algún incidente personal. Desde allí los camiones fueron conducidos hasta el castillo de Ceret, donde descargaron las cajas. Allí era donde se recogía el Tesoro Artístico y la Junta tenía las oficinas. «Hacia las diez de la mañana llegaron Pérez Rubio, Giner, Blanca Chacel, Elena Gómez de la Serna, Adsuara, Tomás Pérez y los miembros del Comité que se encargaría del traslado a Ginebra. No se esperaban esa expedición, ni a mí tampoco... Cuando los mostré lo traído hubo una sorpresa agradable y efusiva, pero enseguida se refrenó. No sé si el Comité supo que no contaban con ello, pero así era desde que el tren proyectado que tenía —creo que doce unidades— para cargar lo allí existente lo tuvieron que aplazar su salida para aumentar sus vagones con todo lo traído por mí.»

El día 12 de febrero ya estaba cargado el tren especial que trasladaría el Tesoro desde Ceret a Ginebra. El día 13 de febrero de 1939, a las once y veinticinco de la noche entraba en la Gare de Cornavin de Ginebra este tren compuesto por veintidós unidades de carga recubiertas por unas lonas negras impermeables, entre la expectación de la prensa y el público.

El día 8 de abril por la noche le llamó Fernando Álvarez de Sotomayor, avisándole de que ya estaba en Ginebra para hacerse cargo del Tesoro. Iba a organizar una exposición. A la mañana siguiente, acompañado por Adsuara, Tomás Pérez y Bandrés, acudieron a su hotel para ponerse a sus órdenes como nuevo direc-

tor del Prado. «Como Pérez Rubio y Giner se llevaron los ficheros, sólo existían para el Gobierno, de todo aquello, el inventario hecho, a mi juicio demasiado conciso; pero yo tenía el arsenal de datos que fui tomando de todo, arrancando desde Valencia, pude ofrecer al Sr. Sotomayor bastantes pormenores que sirvieron para la organización.»

El día 11 de abril de 1939 Sotomayor se hace cargo del Tesoro. El 19 del mismo mes por la tarde empiezan a sacar de la Sociedad de Naciones los cuadros que no iban a la exposición. El traslado de las cajas termina el 29 de abril de 1939 y fueron llevadas a unas salas de exposición de automóviles. Ese mismo día 19 recibieron la primera paga del Gobierno de Burgos. Los cuadros que iban a figurar en la exposición eran trasladados al Musée d'Art et d'Histoire. El día 10 de mayo salía para Madrid el primer tren especial, con el *Jesús* de Medinaceli, y se empezó a preparar el segundo envío, de lo que se encargaba Sotomayor. Mientras tanto Arpe, con la ayuda de Tomás tuvo que repasar todos los cuadros que figurarían en la exposición. El barniz de la mayoría de los cuadros estaba pasmado, por la humedad y los cambios de temperatura sufridos. El trabajo lo hizo entre el 11 de mayo y el 1 de junio.

La exposición se inauguró el 1 de junio, con el éxito de todos conocido. El día 14 de junio salía para España el segundo tren especial, con todo lo no expuesto, que aún quedaba en Ginebra. Volvían en el tren Adsuara y Tomás Pérez. Arpe es el único que se quedó en Ginebra, por orden de Sotomayor, como restaurador en servicio, por si fuese necesaria su intervención durante la exposición. Tuvo que sentar el color del *Jardín del amor* de Tiziano, y algunas pequeñas cosas más.

La exposición se clausuró el 31 de agosto de 1939, a las 10 de la noche, sin prórrogas por la amenaza de guerra inminente. Esa misma noche se empezaron a descolgar los cuadros y a proteger los ángulos con almohadillas. A la mañana siguiente se continuó la misma operación, a la vez que los cuadros «se iban depositando en vagones capitoné para no perder tiempo embalándolos en cajas, excepto los de grandes dimensiones, que como no cabían en estos vagones, se prepararon dentro de sus primitivos embalajes. Tan rápido se hizo todo, que cuando el día 3 de septiembre de 1939 se declaraba la guerra en Europa, ya estaba el tren formado y dispuesto a salir. Pero se presentaba la dificultad de concesión de vía libre en Francia en los azarosos momentos de comenzar a mover las tropas y el material». Mientras se hacían las negociaciones diplomáticas, todos estaban preparados en el tren para salir, desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde, cuando les dijeron que se marchasen a descansar hasta la mañana siguiente.

Los acompañantes de las obras eran: «Don Fernando Álvarez de Sotomayor y su hija Pilar; Don Pedro Muguruza y Señora; Don Félix Bejarano, representante de España en la Sociedad de Naciones; un señor también diplomático llamado Don Leopoldo; Don Juan Macarrón y su sobrino, que días antes vinieron llamados para realizar —como lo hizo perfectamente— el levantamiento de la exposición y acomodo de los cuadros; mi mujer y mis dos pequeñas hijas». En un vagón iban los acompañantes y en otros cinco vagones iban las obras. Tres eran capitonés, y dos llevaban las cajas de los cuadros grandes y los tapices. En total eran 174 cuadros y veintiún tapices del Palacio Real.

El 5 de septiembre de 1939 llegaban a Lyon a las 7 de la tarde. El tren quedaba detenido hasta las 4,10 de la mañana en que reanudarían el viaje. Les prohibieron bajar del tren. Tenían que tener las luces apagadas, las cortinillas bajadas y sólo se podían asomar por las ventanillas de la derecha. Estaban lejos de la estación, en un cruce de vías, con vagones que maniobraban. El tren se puso en marcha a las 4,10.

Llegaron a Hendaya el día 7 a las 8 menos cuarto. Atravesaron el puente internacional y llegaron a Irún donde se cambió la carga a vagones españoles. Sólo se quedaron Arpe y Macarrón con los cuadros, y los demás se fueron. El día 7 de septiembre a las 12 y cuarto de la noche salió el convoy con destino a Madrid. Llegó a San Sebastián a la una menos cuarto y al revisar Arpe los vagones se dio cuenta de que la caja de *Las meninas* y la de *La familia de Carlos IV* se habían torcido, sobresaliendo lateralmente del vagón. De no haber advertido el deslizamiento, ocurrido en sólo 17 km, se hubiese podido producir un choque y descarrilamiento del tren al pasar los túneles. Avisó a Macarrón, que comprobó el problema. Pidieron al jefe de estación que suspendiera la salida del tren, con los problemas que esto acarrea. Se cambió el tren con cuidado a vía muerta. El cabo de la guardia civil de la escolta, quince números de la comandancia de Guipúzcoa y dos agentes montaron guar-



*Recibimiento del tren que transporta las obras procedentes de Ginebra en la Estación del Norte el 9 de septiembre de 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

día durante la noche. Macarrón hizo las gestiones necesarias para traer gente, con material de carpintería, para colocar de nuevo las cajas. Se comprobó de nuevo la altura máxima y quedaban 20 cm de margen.

A las 4,10 de la tarde del día 8 salían de San Sebastián. A las 6,20 en Alsasua pararon 15 minutos para cambiar la máquina eléctrica por otra de vapor. Pararon en El Escorial porque venía ardiendo un eje del furgón de cola.

A la 1 de la tarde del 9 de septiembre de 1939 entraban en la estación del Norte de Madrid. El recibimiento jubiloso fue emocionante como era de esperar. Arpe se dirigió a su casa de Aravaca, de la que no quedaban nada más que los muros exteriores derruidos.

«Al día siguiente de mi llegada me presenté en el Museo del Prado, para tomar nueva posesión de mi destino. Mi primer trabajo en el Prado fue reanudar la restauración de los cuadros de Goya, *El tres de mayo* y *La carga de los mamelucos*. Parece que me los escogió la fatalidad, para que tantas veces tuviera que estar viendo el espectáculo que, prácticamente, llegamos a vivir.»

## ANEXO I

**Cuadros incluidos en la lista enviada al director del Museo,  
por el director general de Bellas Artes, el 5 de noviembre de 1936**

- TIZIANO:** *Carlos V a caballo*  
*Dánae*  
*Bacanal*  
*Autorretrato*
- TINTORETTO:** *Virgenes madianitas*  
*La dama que descubre el seno*  
*El Bautismo de Cristo*  
*La batalla entre turcos y cristianos*
- VELÁZQUEZ:** *San Antonio Abad y San Pablo*  
*Mercurio y Argos*  
*La Infanta Margarita de Austria*  
*Las hilanderas*  
*Príncipe Baltasar Carlos (ecuestre)*  
*La Reina Doña Mariana de Austria*  
*Conde-duque de Olivares*  
*Las lanzas*  
*Retrato de Doña Juana Pacheco*  
*Felipe IV (ecuestre)*  
*Jardín Villa Medici-2*  
*Las meninas*
- GRECO:** *Pentecostés*  
*La Sagrada Familia*  
*Caballero barba blanca. Desconocido*  
*Caballero mano al pecho*  
*Resurrección*  
*La Crucifixión*  
*San Juan Evangelista*  
*La Purificación del Templo (en depósito)*  
*San Mauricio (en depósito)*  
*El sueño de Felipe II (en depósito)*  
*San Pedro (en depósito)*  
*San Bartolomé y San Francisco (Encarnación)*
- GOYA:** *La maja desnuda*  
*La maja vestida*  
*Familia de Carlos IV*  
*La pradera*  
*Los fusilamientos*  
*Carga de mamelucos*  
*Una manola*  
*Riña a garrotazos*  
*Aquelarre*

## ANEXO II

**Informe redactado por los restauradores Vicente Jover, Federico Avrial,  
Jerónimo Seisdedos y Alejandro Despierto, dirigido al director del Museo del Prado.  
Madrid, 27 de febrero de 1939**

En cumplimiento de órdenes de la Superioridad, los restauradores que suscriben emiten el siguiente informe:

**CUADROS CORRESPONDIENTES A LAS PINTURAS NEGRAS DE GOYA.**—Éstas fueron decoraciones murales de la Casa del Sordo, por haber sido arrancadas de la pared cuando se desconocía los procedimientos que hoy se practican, su estabilidad sobre el lienzo es tan imperfecta que sin moverlos de las salas con frecuencia se desprenden fragmentos de estas pinturas con restos del enlucido, todo lo que hace difícilísimo su movimiento. Hácese constar que este informe fue emitido en noviembre de 1936 y en julio de 1937, habiéndose hecho cargo del mismo la Superioridad.

**CAÍDA EN EL CAMINO DEL CALVARIO DE RAFAEL.**—Esta pintura en tabla que fue trasladada al lienzo en Francia a principios del siglo XIX, por procedimientos desconocidos, más tarde perfeccionados, nunca se le quitó la armadura metálica por suponer que la unión con la tela es necesaria para la subsistencia del cuadro, tiene los inconvenientes de una tabla, sin tener la firmeza e íntima cohesión que la tabla proporciona, por ser muy gruesa la masa que forma la materia y el soporte, expuesta a chascarse con la trepidación.

**LA ANUNCIACIÓN DE FRAY ANGÉLICO.**—Pintado al temple, sobre tabla de chopo. A la fragilidad de la materia y la blandura de la tabla se suma el estar ésta carcomida por la polilla viva todavía hace pocos años, por lo cual contra la práctica establecida en el Museo hubo de conservársele el vidrio durante largo tiempo introduciendo [*sic*] tabaco y otros agentes auyentadores [*sic*] de insectos. También ha de hacerse constar que hacia la mitad la tabla está rajada [*sic*] y el color levantado y en hueco dentro de la figura del Ángel de arriba abajo, Se observa también este mismo defecto principalmente en la parte del «paraíso». Todo ello hace arriesgadísimo el menor movimiento. Madrid 27 de febrero de 1939. Firmado: Vicente Jover, Federico Barrial, Jerónimo Seisdedos y Alejandro Despierto.

Asimismo informamos referente al cuadro de **WATEAU FIESTA EN UN PARQUE.**—Por estar ya pasada la materia de la antigua forración, este cuadro tiene levantado en general el color y algunas partículas ya desprendidas, sería insuficiente para asegurarlo el procedimiento que para estos casos se emplea y solamente podría verificarse con una nueva y adecuada forración. Firmado: Alejandro Despierto, Federico Avrial y Jerónimo Seisdedos.



*Cargamento de obras del Museo del Prado que fueron trasladadas a Valencia el día 23 de julio de 1937. Arriestrado de cajas. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid. [cat. n.º 155]*

## EMBALAJE Y TRANSPORTE DE LAS OBRAS DE ARTE DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

ÁNGEL MACARRÓN SERRANO, ANA MARÍA MACARRÓN MIGUEL, MAURICIO MACARRÓN LARRUMBE

Asusta pensar, paseando por las salas del Museo del Prado, que obras tan importantes como *Las meninas*, *Las hilanderas*, *La familia de Carlos IV* o *Carlos V en Mühlberg*, pudieran no estar ahí, en las salas donde siempre han estado desde que en 1819 Fernando VII decidiese abrir el Real Museo de Pintura y Escultura, hoy Museo Nacional del Prado. Hablamos de verdaderos iconos, no ya del arte español, sino de la Historia del Arte, objeto de veneración y peregrinación para los amantes de la cultura. Y esto es precisamente lo que ocurrió durante la Guerra Civil española. La decisión política de que las obras más significativas del arte español acompañasen al Gobierno republicano como un símbolo de España, supuso poner en danza en un escenario de guerra las obras capitales de nuestro patrimonio artístico guardadas en el Museo del Prado, el Palacio Real, la Biblioteca Nacional y otros museos y colecciones. La necesidad y el acierto de tal decisión, que ha sido discutida en otros lugares<sup>1</sup>, supuso, una vez tomada, organizar el transporte de las obras más emblemáticas de nuestra historia, que fueron trasladadas de Madrid a Valencia, de Valencia a Cataluña y de Cataluña a Ginebra, de donde regresaron en septiembre de 1939, cuando estallaba la segunda guerra mundial.

Mucha gente de ambos bandos, más o menos importante, más o menos conocida, intervino en la operación en un momento u otro y, por tanto, dado el resultado final, en el éxito de la misma, pues, en definitiva las obras regresaron sanas y salvas con mínimas excepciones. Junto a los Sánchez Cantón, Arpe, Vaamonde, Renau, Pérez Rubio, Ferrant, Mugu-ruza, Sert, D'Ors y un largo etcétera de personas hoy desconocidas pero no menos responsables y abnegadas, estuvo la *casa Macarrón*, que participó como especialista en el embalaje de obras de arte en dos momentos capitales y bajo signos políticos diametralmente opuestos: la salida de las obras de arte con destino a Valencia y su regreso acabada la guerra.

<sup>1</sup> José Álvarez Lopera: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, vol. I, p. 163, Ministerio de Cultura, 1982. La tesis doctoral que aquí citamos fue pionera en los estudios sobre el traslado de obras de arte durante la Guerra Civil y, en buena medida, el antecedente inmediato de esta exposición. Ver también las publicaciones de A. Colorado, M.<sup>a</sup> T. León, J. Renau y J. L. Vaamonde relacionadas en la bibliografía del presente catálogo.

<sup>2</sup> Ángel Macarrón Serrano, que durante un tiempo se ocupó de la sección de molido, explica que se empleaban sólo pigmentos de clase superior, que se mezclaban con aceite de linaza muy clarificado, exponiéndolo al sol en botellas de cristal transparente tapadas con tapones transpirables, para que no entrase el agua, o con aceite de nuez o adormideras para los pigmentos blancos; el blanco de plomo se molía primero al agua para evitar aspirar el polvo tóxico, incorporándose después el aceite hasta que éste reemplazaba al agua. El molido se hacía con *molones* de granito pulidos en la parte inferior. Al principio los colores se envasaban en vejigas de tripa y en tarros de porcelana, y posteriormente en tubos de estaño.

### La casa Macarrón, una familia al servicio de las Bellas Artes

Las alabanzas procedentes de familiares resultan a menudo ridículas, no obstante escribiremos algunas líneas sobre tres generaciones de la familia Macarrón, que han protagonizado desde su humilde papel de comerciantes, galeristas y embaladores un siglo en la historia del arte español desde que en 1895, Ángel Macarrón Antón abriera su tienda en la calle Jovelanos de Madrid.

Ángel Macarrón Antón fue un emigrante natural de Valdanzo, Soria, que, como tantos otros, llegó a Madrid en busca de fortuna a finales del siglo XIX. En 1878 encontró colocación en una tienda «para pintores de historia» llamada La España Artística, situada en el número 5 de la calle Santa Catalina, donde trabajó largos años y donde aprendió a lavar tierras, moler los colores al óleo<sup>2</sup>, preparar lienzos, hacer bastidores y paletas, montar caballe-

*Familia Macarrón ante su primera tienda La España Artística, antes de denominarse Macarrón, S.A. Entre ellos, Alejandro Despierto, forrador del Museo del Prado, Graciano Macarrón Despierto y su hermano Juan Macarrón Despierto. Colección Familia Macarrón, Madrid.*



<sup>3</sup> «Quería mucho a mi padre y fue de los más constantes clientes de la casa. Su deseo de que no le sirviese otro que no fuese mi padre llegó al caso de que el día que se casaron mis padres, desde la iglesia tuvo que ir a su estudio a hacerle un trabajo que necesitaba imprescindiblemente», Juan Macarrón Despierto: *Apuntes para la historia de la Casa Macarrón*, sin publicar (propiedad de la familia).

<sup>4</sup> «Sorolla era un hombre de una actividad casi agresiva. Cuando venía a la tienda había que dejar lo que se estaba haciendo porque a todos nos ponía en movimiento. A uno le pedía colores, a otro pinceles, pinceles grandes y con mango extralargo, elegía telas y encargaba 10 ó 20 bastidores. De los tubos llevaba siempre los mayores y por lo menos seis de cada. En poco tiempo encargaba más que otros en un año. No solía hacer tertulia, únicamente si coincidía con algún compañero... Un día alguien le habló de unos colores Bluebax que acabábamos de recibir. Enseguida traje unos tubos y extendí muestras sobre la paleta de porcelana. Los miró rápido y dijo "No están mal, pero a mí cuando me dicen algo es cuando están en el cuadro". Estas salidas tuyas eran muy comentadas... Cuando descansaba algún día de pintar solía hacer arreglos en el estudio. Reclamaba un par de operarios y desde la mañana a la noche los tenía cambiando cuadros, subiéndolos por lo alto de su estudio, bajándolos, volviéndolos a subir», Juan Macarrón Despierto: *Apuntes para la historia de la Casa Macarrón*, sin publicar (propiedad de la familia).

tes, engatillar tablas, embalar cuadros, pegar techos y forrar cuadros antiguos y modernos, que ese era el oficio de los del gremio de Bellas Artes, en aquel Madrid de recién llegados que tan bien describe José Gutiérrez Solana en su libro *La España Negra*.

Allí atendía a una selecta clientela que posteriormente le sería fiel, por su trato y su buen hacer, cuando decidió establecerse por su cuenta en la calle Jovellanos 2, corriendo el año 1895, en sociedad con Mateo Silvela Casado, sobrino del conocido político, Francisco Silvela, como socio capitalista. Estos artistas renovaron su fidelidad a su viuda, Eladia Despierto Palero (Fuentelviejo, Guadalajara), la cual mantuvo a flote el negocio en difíciles circunstancias al morir su marido en 1898, dejándola con cuatro hijos de corta edad, Marcelino, Juan, Juliana y Graciano.

En La España Artística y después en Macarrón, adquirían sus lienzos y colores artistas como Carlos de Haes, Vicente Palmarolí, Federico y Raimundo Madrazo, Alejandro Ferrant<sup>3</sup>, José Villegas, Aureliano de Beruete, Salvador Martínez Cubells, Ignacio Pinazo, Emilio Sala, Casimiro Sainz, José Moreno Carbonero, Cecilio Pla, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Eduardo Chicharro, José María Sert, Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito, Valentín de Zubiaurre, Manuel Vázquez Díaz, José María López Mezquita, José Gutiérrez Solana o Benjamín Palencia. Especialmente recordado en la casa es Sorolla quien con su energía revolucionaba la tienda cuando llegaba<sup>4</sup>. Muchos de ellos labraron una entrañable amistad con los Macarrón y algunos como Sert y Álvarez de Sotomayor jugarían posteriormente un importante papel en la aventura del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil.

En 1905 la Casa Macarrón adquirió en traspaso La España Artística, para posteriormente cerrarla, quedándose con la propiedad del título comercial. En 1918 la familia Macarrón

adquiere a Mateo Silvela su parte en el negocio, quedando como propietarios únicos de la firma.

En un Madrid mucho más pequeño que el de ahora, la Casa Macarrón era la que recibía los encargos más importantes por parte de distintas instituciones oficiales como el Ministerio de Instrucción Pública, el de Asuntos Exteriores o el Instituto de Cultura Hispánica<sup>5</sup>. Además, algunos de los pintores arriba mencionados (Federico de Madrazo, Palmaroli, Pradilla, Villegas y Álvarez de Sotomayor) fueron directores del Museo del Prado, con el que Macarrón siempre tuvo una relación muy estrecha, suministrando colores y lienzos para el taller de restauración<sup>6</sup>.

Otra de las actividades de la Casa Macarrón fue el embalaje de obras de arte y el montaje de exposiciones, especialidad en la que llegó a tener una amplia experiencia. La primera en la que intervino fue en la de Arte belga, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro durante la primera guerra mundial. Le siguieron, entre otras, la de Londres del año 1919, París en el Petit Palais y Burdeos en 1920, Venecia en el año 1922 y sucesivos; en 1932 las exposiciones de Arte belga en Madrid, y las de Arte español en Bruselas, La Haya y Ámsterdam, y en 1936 en el Jeu de Paume en París.

<sup>5</sup> Muchos cuadros repartidos por distintos museos y colecciones tienen por detrás el sello de *Macarrón*, cuyo anagrama fue un dibujo del famoso retrato de Goya de Vicente López.

<sup>6</sup> Se molían colores a la trementina, preparación exclusiva para don Manuel Arpe Retamino, restaurador del Museo, quien después añadía a esta preparación barniz de almáciga, siendo ya entonces empleados los pigmentos al barniz en sustitución del óleo usado anteriormente para los retoques y reintegraciones. Así mismo, le servía los lienzos en crudo empleados en las forraciones; antes de la guerra se trabajaban telas belgas de lino, de las Casas Maison Mommen Sté Ame de Bruxelles, y de A. Materne, de Saventhem, Bélgica, pero después procedían de las Casas Hermanos Manén o de Basols, de Barcelona.

<sup>7</sup> Los hermanos Juan, Marcelino y Graciano Macarrón Despierto fueron nombrados Agentes del Patrimonio Artístico y los hijos de Graciano, Ángel y Rafael Macarrón Serrano miembros de la brigada, como especialistas en embalajes, para los trabajos de almacenaje de las obras, ayudar a los fotógrafos en la colocación de las obras para ser fotografiadas y volverlas a su emplazamiento después, así como para buscar la obra identificada. La búsqueda por todo el territorio nacional la realizaban equipos móviles formados por parejas: Marcelino Macarrón Despierto y el duque de Sueca, Graciano Macarrón Despierto y don Antonio Fernández Curro, Catedrático de Anatomía Artística de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente Decano de esa Facultad. Ángel Macarrón Serrano fue encargado de uno de los almacenes situado en la iglesia de San Fermín de los Navarros.

### Embalaje y transporte de obras de arte durante la guerra

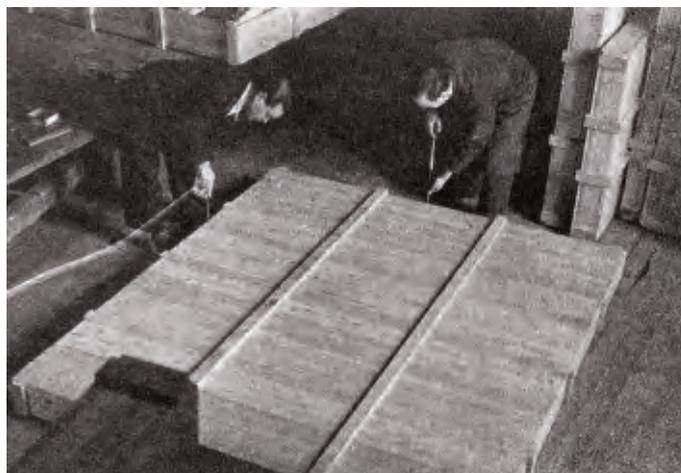
Durante la Guerra Civil la firma Macarrón llevó a cabo numerosas actividades de embalaje de obras de diferentes museos. Una carta del director del Museo Cerralbo, Juan Cabré Aguiló, del 26 de febrero de 1937, al presidente de la Junta del Tesoro Artístico Nacional, Roberto Fernández Balbuena, agradeciendo las labores relativas a la conservación de las obras del Museo conservadas en los sótanos del mismo, hace constar, asimismo, su «satisfacción por la pericia con que ha llevado a cabo la Casa Vda. de Macarrón, los trabajos referentes al embalaje de una serie de grandes cuadros también del Museo y que se conservan en el referido sótano».

Por todas estas razones, la Casa Macarrón participó como tal (propietarios y empleados) en el embalaje de los cuadros del Museo del Prado y el Tesoro del Delfín para ser enviados a Valencia, en 1937. Acabada la guerra en 1939, con la tienda cerrada por falta de materiales y negocio, los hermanos Macarrón entraron a trabajar en el Servicio de Recuperación (SERPAN)<sup>7</sup> y, por su amplia experiencia en este campo, fueron enviados a Ginebra y a París a embalar las obras de arte para traerlas de nuevo a España. Graciano Macarrón Despierto fue comisionado a París y Juan Macarrón Despierto, junto con su joven sobrino, Ángel Macarrón Serrano, que contaba entonces diecinueve años, fueron a Ginebra, donde, por mediación de la Sociedad de Naciones, habían acabado depositadas las obras maestras del Prado.

No es nuestro objetivo hacer aquí un examen de los acontecimientos e intenciones que motivaron la salida de las obras del Museo y sus consecuencias sino comentar lo referente a los embalajes que se hicieron a las obras y a las condiciones en que se transportaron. Para ello contamos con distintas fuentes: los datos aportados por la Junta de Incautación y Pro-



*Colocación de uno de los cuadros del Museo del Prado en el embalaje.*  
Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.



*Atornillado de la tapa del embalaje de un cuadro del Museo del Prado.*  
Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.

tección del Tesoro Artístico, los informes emitidos por el director en funciones del Museo en los años de la salida de las obras, Sánchez Cantón, y los restauradores<sup>8</sup>, y la experiencia personal y recuerdos de Ángel Macarrón Serrano, el único miembro que queda vivo de los que participaron en aquella aventura.

La primera salida de cuadros del Museo del Prado hacia Valencia se inició en octubre de 1936, llevándose los elegidos por Aster, Sosa y María Teresa León como los mejores. Dadas las circunstancias y lo precipitado de la operación, en esta ocasión se utilizaron (según refiere Arpe en su Diario) cajas viejas y grandes sobrantes de las exposiciones que se habían celebrado en el Palacio de Exposiciones del Retiro (Palacio de Velázquez), en las que se colocaban los cuadros cuyas dimensiones se adaptaban mejor, aunque a menudo quedaban grandes espacios en el interior, disimulándose «este defecto —en palabras de Arpe— por la habilidad de los embaladores que trabajaban a las órdenes del citado Macarrón, persona muy acreditada en esta especialidad». Para ahorrar tiempo se decidió que otros cuadros saliesen sin embalar.

El embalaje y transporte estuvo sujeto durante casi todo el tiempo a dificultades impensables actualmente. En las Actas de las reuniones de la Junta Delegada del Tesoro Artístico entre el 16 de octubre de 1938 y el 15 de enero de 1939, se refieren una serie de vicisitudes sufridas para poder obtener material para los embalajes, dado que en Madrid no había madera, ni viruta, ni clavos, ni tornillos, ni cuerdas y faltaba el papel de envolver impermeable, teniendo que ser adquiridos en diferentes ciudades españolas. La madera se tenía que traer en principio de Jaén, pues la de otros lugares era nudosa y no se podía reducir a tablas por ser «bronca» y romper la maquinaria. La viruta se traía de Cuenca, pero con la condición de que se hiciera un pedido suficiente y pagado por adelantado, y que se diera una orden para que se pusiera en marcha otra vez la maquinaria porque el local de la fábrica había sido utilizado para otros fines. El papel de envolver venía de Alcoy, y los clavos y tornillos de Valencia.

De estas gestiones se encargó Graciano Macarrón, que tuvo que desplazarse a las mencionadas ciudades para su adquisición. Pero también estos viajes sufrieron complicaciones al no poder disponer del camión asignado el día de la salida para Cuenca y Jaén, por ser

<sup>8</sup> Particularmente interesante resulta el *Diario sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico durante la Guerra Civil en España y el extranjero, desde 1936 a 1939*, de Manuel Arpe Retamino, que se conserva en la Biblioteca del Museo del Prado.

retirado por los carabineros para asuntos militares, y porque la Compañía propietaria de la madera tenía otros compromisos que limitaban el material disponible. Por si la situación no era ya suficientemente problemática, una partida de madera de pino melis resulta inservible por tener polilla, teniendo que sustituirse algunas tablas de las cajas ya hechas por otras maderas sanas<sup>9</sup>.

Arpe, a quien se había enviado a Valencia para arreglar un desperfecto en el *Conde duque de Olivares* de Velázquez causado por chorreones de agua que le cayeron precipitándose el barniz<sup>10</sup>, refiere que al principio llegaron a esta ciudad cuadros sin embalar, guardándose los más importantes en un Banco y en las Torres de Serranos. Después se hicieron allí cajas para los cuadros que no las tenían y para los que se guardaban en la caja fuerte del Banco de España, en muchos de los cuales se habían formado hongos por efecto de la humedad.

Cuando Timoteo Pérez Rubio asumió la Presidencia de la recién creada Junta Central del Tesoro Artístico en Valencia, se empezó también a hacer un inventario detallado de todo. Se elaboraron para ello unas fichas de cada obra, consignando: título, autor, dimensiones, técnica, procedencia; notas del transporte (n.º de envío, cómo se trasladó, n.º de caja, fecha de recepción), lugares y fechas donde se guardaba, estado de conservación y las diversas incidencias, como intervenciones de restauración que sufrieron algunos cuadros «por ser inaplazable su arreglo»<sup>11</sup>. Entonces, y siempre según las noticias de Arpe, llegaban de Madrid cuadros perfectamente embalados, acompañando las expediciones Thomas Malonyay.

El evacuar o no las obras fue una decisión polémica, pues existían riesgos en las dos soluciones. Creemos conveniente señalar la gran profesionalidad demostrada tanto por los restauradores como por Sánchez Cantón, director en funciones del Museo, y de miembros de la Junta Delegada del Tesoro Artístico, en la consideración sobre los peligros de hacer viajar algunas obras que presentaban un estado de conservación delicado, proponiendo soluciones para evitar o reducir posibles daños. Sánchez Cantón, en un informe enviado en noviembre de 1936 al secretario de la Oficina Internacional de Museos, Foundoukidis, manifiesta su opinión sobre la conveniencia de conservar las obras *in situ* siempre que se asegurara el respeto del edificio, denunciando el mal estado de algunos cuadros y los riesgos que los traslados supondrían. El endurecimiento de la contienda y la caída de bombas incendiarias en el Museo y sus alrededores<sup>12</sup>, ponían en cuestión esta propuesta, a pesar de ser apoyada por la Oficina que en sus recomendaciones para la protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra en 1936, se manifestaba contraria a la evacuación total, proponiendo en cambio la creación de refugios en los propios museos: «para la protección de obras de arte movibles o fácilmente transportables, la construcción de refugios seguros, en el interior de los museos, presentan la misma eficacia que los que han sido concebidos por ejemplo, para la protección de la población civil contra los bombardeos aéreos»<sup>13</sup>.

La caída de bombas incendiarias, cuyos efectos sobre los materiales pictóricos fueron analizados con gran precisión por el pintor Ramón Stolz tras el incendio que éstas causaron en su estudio, y los graves daños producidos por la humedad, el frío y la falta de aireación en varias pinturas guardadas en los sótanos del Banco de España, entre ellas los

<sup>9</sup> *Libro de Actas* de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, n.ºs 33, 34, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 48. Archivo de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Instituto del Patrimonio Cultural de España (MECD).

<sup>10</sup> También fueron enviados a Valencia para encargarse de algunas restauraciones, el forrador del Museo Tomás Pérez Alférez y Ángel Antelo, técnico engatillador, por petición de la Junta Central del Tesoro Artístico, en diciembre de 1937.

<sup>11</sup> J. L. Vaamonde Valencia: *Salvamento y Protección del Tesoro Artístico español durante la guerra, 1936-39*, Talleres de Cromotip, Caracas, 1973.

<sup>12</sup> Un oficio de Sánchez Cantón notifica del ataque aéreo sufrido por el Museo y sus proximidades el 16 de noviembre de 1936, entre las 7 y las 8 de la tarde, encontrándose sobre su escritorio restos de bombas incendiarias recogidas en el techo y alguna que no había estallado. Citado por J. Lino Vaamonde, *op. cit.*

<sup>13</sup> Citado por A. Colorado: *El Museo del Prado y la Guerra Civil*, pp. 48 y 50.

Grecos recogidos en el Hospital de la Caridad de Illescas, con los lienzos arrugados, desensados y cubiertos por completo de moho, reforzaron la idea de la necesidad de evacuar las obras de arte<sup>14</sup>.

Sin embargo, la decisión de sacar los cuadros requería tomar medidas para asegurar el mejor estado de conservación de éstos durante el traslado. La Junta de Incautación y la dirección del Museo informan a la Dirección General de Bellas Artes del estado de conservación de algunas obras y los riesgos de su traslado. Así por ejemplo, Alejandro Ferrant, vocal de la Junta, hace constar el 19 de diciembre de 1936 el mal estado de *La Anunciación* del Greco, con el n.º de registro 827, no estando en condiciones para su traslado; el 2 de enero de 1937 informa de que *Las lanzas* de Velázquez, presenta graves riesgos para su traslado a Valencia por sus dimensiones, añadiendo que las trepidaciones del viaje pueden ocasionar la caída de pintura a lo largo de las costuras de la tela y desprendimientos en los bordes de varios rotos existentes en la mitad derecha de la pintura. El mismo año, R. Fernández Balbuena, presidente de la Junta Delegada del Tesoro Artístico, recomienda mantener *El tránsito de la Virgen* de Mantegna, con el n.º 248 en lugar seco y con temperatura poco elevada por estar la tabla hendida y con saltados de color; para *Las tres Gracias* de Rubens en abril de 1937 insiste en que se tomen grandes precauciones por sus grandes dimensiones y estar las tablas «hendidas e incurvadas con grietas y saltados de color. La pintura se ha tenido que cambiar de sala en el Museo por las alteraciones provocadas por la humedad y la temperatura». Respecto a esta obra, un informe del presidente de la Junta Delegada detalla algo más los deterioros que presentaba y las medidas que se tomaron para el traslado: «debido a la humedad y falta de calefacción este invierno, ha aumentado su deterioro. Presenta cuatro rajadas verticales hasta más de la mitad y dos grietas pequeñas, el ángulo inferior derecho descolado del bastidor. Para el traslado se ha envuelto con papel y una capa de guata. En su envoltura se ha puesto una nota haciendo constar que sería peligroso sacarlo del marco por estar descolado».

En este informe hace constar de forma general los problemas de los diversos soportes: «Las pinturas sobre tabla sufrirán —en el traslado— dilataciones y contracciones que harán manifestar las juntas de las piezas con desprendimiento de color, quedando las tablas necesitadas de restauraciones con las desventajas de éstas. Algunas tablas por su tamaño y por presentar ya lesiones, ofrecen el mismo peligro aumentado por las trepidaciones del transporte, por la carga y descarga de los camiones, y por el cambio de humedad y temperatura.

Respecto a las pinturas sobre lienzo, algunas requieren ser engasadas por su estado o los defectos de las forraciones hechas en diversas épocas. En estos casos, al ser levantada la gasa, después de los daños del transporte, es casi seguro que por la limpieza que requerirán, presentarán después, además de los peligros de pasmados, un aspecto totalmente imprevisible, pero desde luego, diferente al que hasta ahora ha tenido...».

Concretamente, la Junta opina en el caso de *Las hilanderas*: «Por defectos de forración hace años, presenta un peligro tan evidente de deterioro, que en nuestro concepto, no debe ser trasladado... Puede afirmarse que no hay un cm<sup>2</sup> libre de grietas o pliegues de la pintura, debidos a contracciones de la tela. Aparece la capa de color desprendida, y se des-

<sup>14</sup> El caso de los Grecos del Hospital de Illescas ha sido ampliamente divulgado. En un folleto de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid de febrero de 1938 titulado *Nuevo Descubrimiento del Greco*, se describe el mal estado de conservación que presentaban cuando fueron descubiertos y recogidos por Thomas Malonyay, las causas, y los tratamientos de consolidación y limpieza a que se sometieron para eliminar deformaciones, hongos y pasmados del barniz. También puede encontrarse información al respecto en J. Lino Vaamonde, *op. cit.*, pp. 68 a 70, «Los Grecos de la Junta. Las restauraciones de cuadros y objetos artísticos», donde se describe también el método que empleó Malonyay para eliminar el grueso barniz oscurecido y pasmado de la Adoración de los Pastores de Daimiel, y que fue objeto de críticas de la Junta Central del Tesoro Artístico. En un Informe del propio Malonyay al presidente de la Junta Delegada del Tesoro Artístico por requerimiento de ésta, con fecha 24 de diciembre de 1938, explica que el método empleado es el de Pettenkoffen para regenerar el barniz y recuperar la máxima visibilidad de la obra antes de proceder a quitar la gruesa capa de barniz para conseguir controlar hasta dónde llega la pintura y dónde empieza el barniz, evitando llevarse veladuras. Datos obtenidos en el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España.



*Preparación de un cargamento de obras de arte para su envío a Valencia. Muelle de carga en el Museo Arqueológico Nacional. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.*

prendería por efecto de la trepidación... Habría que engasarla pero en este caso esta medida sería muy discutible, de adoptarse, ofrecería un problemático futuro para una obra fundamental en la historia del arte». Además señala que «por estar muy patinado y la capa de color fina, no se puede engasar por el cambio que produciría al lavarlo. Se ha envuelto en una capa de guata para el traslado», y por ello desaconseja el traslado<sup>15</sup>.

Una de las obras de las que hay más información es *Los borrachos* de Velázquez. El director del Museo, basándose en el informe de los restauradores, Vicente Jover, Jerónimo Seisdedos, Cristóbal González y Alejandro Despierto (hermano de Eladía Despierto, viuda de Macarrón), junto con Antonio Bisquert de la Junta de Incautación, remitió el 21 de marzo de 1937 un escrito al delegado del Ministerio de Instrucción Pública ante la orden recibida para la urgente expedición de obras del Museo a Valencia, denunciando el mal estado del cuadro «por estar sin forrar y la tela muy pasada siendo ya insuficiente para sostener el color en gran parte desprendido... notándose el craquelado del color por detrás, dando la impresión de estar sujeto sólo por el barniz»; el informe advertía que «Solamente un simple engasado sería insuficiente, pues la coleta no podría hacerse lo suficientemente fuerte como el estado del color necesita porque pasaría inútilmente al reverso de la tela sin asentar el color, con el consiguiente peligro de desprendimiento de éste al desengasar y otras no menos peligrosas reacciones que sufriría al humedecer la pintura (operación imprescindible para quitar la gasa). Por lo tanto estimamos que solamente una buena forración podría asegurar con todas las garantías la firmeza del cuadro para poder trasladarlo, claro que sin olvidar lo que desmerecen obras de tal importancia al perder la pureza impresa por la mano del maestro». Pero el Ministerio, ante la urgencia del traslado y dado que la forración requeriría un mes y medio, desestimó la propuesta ordenando «la urgente

<sup>15</sup> *Informe de la Junta Delegada del Tesoro Artístico, de cuadros del Museo del Prado, del 2 de enero de 1937, donación Guadalupe Fernández Balbuena Gascón, Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.*

*Preparación de un cargamento de obras de arte para su envío a Valencia. Muelle de carga en el Museo Arqueológico Nacional. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.*



preparación de los cuadros y objetos que la Dirección General tiene ordenado sin excluir el cuadro de Velázquez titulado *Los borrachos*, para cuya preservación y garantía de seguridad en el traslado, debe procederse a su engase y cuidadoso embalaje, dejando la operación de forrado, que esa Junta aconseja para, una vez a salvo el cuadro de los daños que la falta de temperatura le está causando por las circunstancias en que actualmente se encuentra, se pueda proceder a ello», encargando a los restauradores y al «personal auxiliar especializado» el engasado y «cuidadoso embalaje». En respuesta, un oficio de Sánchez Cantón al presidente de la Junta de Incautación con fecha 22 de marzo de 1937, ruega que no se desembale el cuadro y que «se conserve en lugar seco y de temperatura no elevada», llamando la atención sobre la permanencia del cuadro en el mismo ambiente atmosférico desde su creación en 1628, y advierte que emprender la forración en un ambiente tan húmedo como el de Valencia sería nefasto para la estabilidad de la pintura, que es uno de los pocos cuadros de Velázquez que se conservan aún sin forrar, «con todo el singular e inapreciable valor de lo intacto».

Conocemos el embalaje de estas dos pinturas por los informes del presidente de la Junta y de Alejandro Ferrant, éste del 15 de abril de 1937 que dicen, respecto del de *Los borrachos*: «para su traslado se ha engasado y “emparedado”; forrado con guata y papel impermeable entre dos tableros», el primero, algo más preciso el de Ferrant relativo a ambos cuadros: «Un papel que cubre la cara pintada. Sobre este papel, una capa uniforme de guata sujeta por unas bandas de tela que se cruzan sobre ella. Y todo esto cubierto con un papel alquitranado y sujeto al bastidor. Embalaje igual al de *Los borrachos*. No lleva como este cuadro, protección de guata por ambas caras, ni tablero recubriendo la guata, Resulta delicado volver a acondicionarlo en la misma forma».

*Camión dispuesto para transportar, al refugio de Valencia obras del Museo del Prado. Madrid 1 de abril de 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



Este tipo de embalaje puede verse gráficamente en la fotografía del *Autorretrato* de Dürero: una capa de papel Manila en contacto con la pintura, después otra de guata y sobre ella un cartón cubriendo la superficie de la tabla, sobre el que volvía el sobrante de la guata. Luego se envolvía la obra en papel impermeable («embreado») y se sujetaba dentro de la caja con almohadillas de papel rellenas de viruta de corcho para que no tuvieran ningún movimiento ni quedase aire encerrado. La tapa se atornillaba para no dar martillazos y evitar los golpes y vibraciones que podían provocar desprendimientos de pintura. Las cajas se protegieron con pintura ignífuga a base de silicatos traída desde Francia. Aunque Arpe en sus memorias de 1949 tacha de ineficaz esta pintura, sus propiedades fueron demostradas por Vaamonde en Valencia ante los técnicos extranjeros Kenyon y Mann.

Las cajas se sellaban con un precinto de la Junta inscribiendo las referencias de su origen llevando las procedentes del Prado numeración romana correlativa en negro; a las que saldrían para París se les puso una arábica correlativa en rojo precedida de una letra P.

Ángel Macarrón Serrano, explica los tipos de embalaje que se utilizaron: «Los tableros empleados en las cajas, conocidos como “tarima”, tenían entre 7 y 10 cm de ancho y alrededor de 2 ó 2,5 cm de grueso, se unían mediante machihembrado. Las “ripias”, otro tipo empleado, consistían en tablas más anchas, de unos 15 cm de ancho aproximadamente, y de madera de peor calidad; se sujetaban entre sí por barrotes transversales clavados sobre ellas uniendo las tablas. El clavo empleado se remachaba desde la parte interior. Con los clavos se ponían ovalillos de cartón para evitar que la cabeza quedara empotrada, y facilitar el desclavado posterior. Más tarde, los clavos se sustituyeron por tornillos con ovalillos metálicos. La madera empleada era de pino, y ocasionalmente de chopo.

*Llegada de las obras procedentes de Ginebra, septiembre 1939. Muelle de carga de la Estación del Norte. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*



En el interior de la tapa se ponía la capa de papel embreado, consistente en dos capas de papel y una capa intermedia de gasa abierta embreada (tipo sandwich). Se sujetaba mediante cuerdas de embalaje (de pita) colocadas unas cruzadas formando aspa, y otras cruzando en sentido horizontal o vertical, clavadas a la madera con tachuelas. Otras veces se ponía cinta de tela (generalmente de algodón), en lugar de la cuerda.

A lo largo del canto exterior los cuadros se protegían con papel y viruta fina de madera como la que se utilizaba en las hueverías para proteger los huevos. En las esquinas de los cuadros y en los adornos de los marcos se ponían almohadillas de papel Crafft fino o Manila, rellenas de viruta.

#### ESQUEMA DEL EMBALAJE



Alguna información más respecto a los embalajes y transporte nos la proporciona J. L. Vaamonde<sup>16</sup>. Dice que algunos cuadros se embalaron con marco y otros sin él, pues en algunos casos el marco protegía de alabeos y en otros los provocaba. Para evitar movimientos de los bastidores, se acodalaban y sujetaban con listones de madera presionando

<sup>16</sup> José Lino Vaamonde: *op. cit.*

*Comitiva atravesando el Paseo del Prado en dirección al Museo, septiembre 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*



sobre almohadillas de guata. Todo el cargamento de los camiones se cubría con una lona impermeable, y cada uno llevaba un extintor de incendios de sustancias no ácidas.

Se viajaba, dice, a velocidades muy bajas, 10 ó 15 km/h, soportando las inclemencias del tiempo, parando y resguardando los camiones de la acción del viento y de la nieve incluso. En varias ocasiones la expedición se enfrentó a problemas adicionales. Así, el camión que llevaba *Las meninas* de Velázquez y el *Retrato ecuestre de Carlos V* de Tiziano, por su altura, tropezaba con la armadura superior del puente del Jarama, teniendo que descargar las dos cajas, llevarlas sobre rodillos al otro extremo del puente y volverlas a colocar en el camión, lo que se hizo de noche, a poca distancia del frente, soportando el frío intenso durante más de cuatro horas. Un problema similar sufrió el cuadro de Velázquez en la salida hacia París: al no pasar por el puente de Tortosa, el teniente Colinas le propuso a Arpe que dirigiera el descargue de la caja para pasarla a hombros y volverla luego a cargar, a lo que Arpe se negó, según refiere él mismo en su diario, por lo que Colinas decidió que se enrollara el cuadro en un cilindro. Nuevamente Arpe se opuso a esto pidiendo que se levantara acta, no efectuándose finalmente el enrollado.

Todas estas peripecias causaron inevitablemente algunos problemas en los cuadros, muy leves ciertamente para lo que podían haber sufrido, y que sólo el cuidado y celo puesto tanto por los responsables de la Junta como por los restauradores y los encargados de los embalajes y transportes, minimizaron. Sin embargo, se produjeron numerosos «pasmados» o empañamientos en los barnices a causa de la humedad y el frío, en *Las meninas*, *La familia de Carlos IV*, *el Emperador Carlos V* (en el que se produjo un frotamiento del barniz en la parte inferior y algunas escamas o levantamientos pequeños de pintura)<sup>17</sup>; el *Felipe IV a caballo* de Velázquez tenía la tela suelta del bastidor y muy arrugada, según cuenta Arpe, pero el engasado que traía le protegió y sólo sufrió un «ligero saltado en línea»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Datos existentes en el *Inventario de obras de Arte españolas transportadas al Palacio de la Sociedad de las Naciones en ejecución de las disposiciones decretadas en Figueras el 3 de febrero de 1939*, Archivo IPCE, MECD. Caja n.º 78, carpeta 13.

<sup>18</sup> Manuel Arpe Retamino: *op. cit.*

Los daños más importantes los sufrieron los cuadros de Goya *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo* a causa del accidente sufrido al pasar por Benicarló, en el que cayó un balcón de una casa bombardeada sobre el camión que los transportaba, destrozando la caja y produciendo en las pinturas desgarrones y pérdidas de materia<sup>19</sup>. Los dos cuadros fueron restaurados por Arpe y por el forrador del Museo, Tomás Pérez, en Perelada, donde se les habilitó un taller a tal fin y se hizo un tablero grande para forrar; los materiales necesarios se trajeron del extranjero. Tomás Pérez los forró y luego se limpiaron y reconstruyeron (Arpe dice que uno de ellos, no especifica cuál, estaba dividido en 18 pedazos)<sup>20</sup>.

En fin, son muy numerosas las informaciones existentes sobre el estado de conservación de diversos cuadros en el momento de la salida, de la llegada a Valencia y a Ginebra, pues la aventura de la evacuación está ampliamente documentada, pero lamentablemente no hay espacio para detallar más.

La vuelta de las obras estuvo sujeta también a circunstancias inciertas pues se tuvo que regresar precipitadamente por estar a punto de estallar la guerra en Europa.

El relato de Arpe al respecto en su Diario, pone de manifiesto un viaje lleno de peligros. En Lyon estuvieron detenidos desde las 7 de la tarde hasta las 4,10 de la madrugada, sin poder descender del tren y con las luces apagadas, con la amenaza de poder recibir un tiro si se asomaban a las ventanillas. Al examinar el cargamento en San Sebastián se encontraron con un ligero desplazamiento de las cajas de *Las meninas* y *La familia de Carlos IV* fuera del vagón que hubiera podido provocar un grave accidente; dice que Macarrón, a medio vestir, realizó unas gestiones gracias a las cuales, vinieron un inspector de Ferrocarriles, el subjefe de Vías y Obras, y el encargado de la empresa Lasarte con operarios y material de carpintería, realizando una nueva colocación de las cajas y comprobándose que pasaba bien por el gálibo.

Por fin, el día 9 de septiembre de 1939, a las 13 horas, llegaron a la Estación del Norte, ¡Completo el Museo del Prado! titulaba el *ABC* del día siguiente.

Toda esta epopeya bien merecería una película, si pensamos en lo que se transportaba y en las circunstancias que concurrían. En la Filmoteca Nacional se conserva un noticiario cinematográfico de 1939 (que se puede ver en esta exposición) en el que se ve cómo llegan los últimos cuadros (¡el núcleo duro del Prado! diríamos hoy) sanos y salvos a la estación del Norte de Madrid. Posando para la prensa, con los vagones como telón de fondo, vemos junto a las autoridades (el marqués de Lozoya, Álvarez de Sotomayor, etc.) a Juan Macarrón Despierto. Después se ve cómo los camiones los transportan al Prado por un Madrid vacío y llegan a la puerta de Velázquez, donde se rompen los precintos y dentro de uno de los camiones se ve a Juan Macarrón y a su sobrino Ángel, manejando con mimo el *Auto-retrato* de Van Dyck con su protector, Sir Endimión Porter.

Precisamente Ángel es hoy el único que queda vivo de toda aquella aventura para contarla: «Como miembros especialistas del SERPAN, se nos encargó el embalaje y el acondicionamiento de los cuadros para la salida hacia Madrid. Salimos hacia Ginebra en agosto de 1939 en compañía de Pedro Muguruza, su chófer, mi tío y yo, haciendo parada en Burgos para que nos entregaran nuestros pasaportes e instrucciones. Pero el gobierno suizo

<sup>19</sup> Una noticia de este accidente puede encontrarse en: María Teresa León: *La H.ª tiene la palabra. Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico*; Álvarez Lopera: *La política de Bienes Culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*; A. Colorado: *El Museo del Prado y la Guerra Civil*; Manuel Arpe: *Diario sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico durante la Guerra Civil en España y el extranjero, desde 1936 a 1939*.

<sup>20</sup> Manuel Arpe Retamino: *op. cit.*

*Descarga de los cuadros procedentes de Ginebra en el Museo del Prado, septiembre 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*

*Entrada de cuadros en el Museo del Prado, septiembre 1939. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección Fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.*



<sup>21</sup> Arpe en su detallado diario, nombra a los miembros de aquella expedición que viajaron en el tren de regreso: «*Sotomayor, su hija Pilar, Muguruza y su mujer, don Félix Bejarano, representante de España en la Sociedad de las Naciones, mi familia y yo, Juan Macarrón y su sobrino, que días antes vinieron llamados para que realizaran — como lo hicieron perfectamente — el levantamiento de la Exposición y acomodo de los cuadros...*»

<sup>22</sup> La empresa suiza encargada de los trabajos era Verón Grauer & Cie., S.A, con subalternos y material de la casa G. Lavillat. Dato facilitado por Manuel Arpe en su Diario.

<sup>23</sup> Arpe precisa que se empezó a desmontar con rapidez el mismo 31 de agosto a las 10 de la noche, nada más clausurarse la exposición, «*poniendo en los ángulos de los cuadros las almohadillas de protección, depositándolos en vagones-capitonés para no perder tiempo embalándolos en sus cajas, excepto los de grandes dimensiones que por no haber en estos vagones, se prepararon en sus embalajes primitivos.*». El tren contenía 174 cuadros del Museo del Prado y tapices del Palacio Real de los siglos XV y XVI.

pidió al español una prórroga de la exposición que estaba en el Museo de Historia de Ginebra, la cual se le concedió, por lo que regresamos a Madrid hasta el mes de septiembre cuando fuimos a Ginebra definitivamente para ocuparnos de acondicionar y embalar las obras con don Manuel de Arpe, restaurador del Museo del Prado<sup>21</sup>.

La actividad desarrollada en Ginebra —continúa Ángel Macarrón— consistió en desmontar la exposición, con la cooperación de operarios suizos<sup>22</sup>, y embalar los cuadros colocándolos en las mismas cajas y con los mismos embalajes con los que salieron de Madrid, excepto algunas obras cuyas cajas habían desaparecido, y, al no haber tiempo para encargarse de unas nuevas porque se había declarado ya la guerra en Europa, se acondicionaron en los contenedores o cadres, colocadas en los interiores de éstos<sup>23</sup>.

El viaje de regreso, en tren, se hizo con paradas para ceder el paso a trenes militares franceses que tenían preferencia, y al nuestro lo aparcaban en vías muertas mientras pasaban. Estas paradas suponían un riesgo para nuestra expedición y su cargamento. Pero las aprovechamos para revisar los amarres y sujeciones de las cajas en las plataformas del tren. Además, no traíamos escolta: tan sólo una pareja de policías franceses sin uniforme».

Esperemos que algo así no vuelva a ocurrir nunca, pero el incierto mundo en el que vivimos actualmente aconseja extremar las precauciones y prever situaciones de emergencia.



*Iglesia del Colegio del Patriarca, Valencia. Sistemas de refuerzo y acondicionamiento ejecutados en capilla lateral para su uso como depósito de obras de arte, 1937. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada. [cat. n.º 177]*

# LA PROTECCIÓN DE MONUMENTOS Y OBRAS DE ARTE EN TIEMPOS DE GUERRA: LA ACCIÓN DE LA JUNTA DEL TESORO ARTÍSTICO Y SU REPERCUSIÓN INTERNACIONAL

ROCÍO BRUQUETAS GALÁN

Nada más iniciarse la Guerra Civil española, los medios internacionales del arte y de los museos volcaron su atención hacia el modo en que los acontecimientos estaban afectando al Tesoro Artístico español y las medidas que el Gobierno de la República había dispuesto para su defensa. Ciertamente, la protección de los monumentos y obras de arte en casos de conflictos armados era una cuestión que suscitaba un enorme interés ante una opinión pública todavía vivamente sensibilizada por los efectos devastadores de la primera guerra mundial. La masiva destrucción de monumentos que entonces se produjo había demostrado la completa ineficacia de las disposiciones internacionales sobre protección de monumentos y obras de arte contenidos en las Convenciones de La Haya de 1907<sup>1</sup>, únicas en vigor en ese momento y violadas de manera continua por parte de los beligerantes. El motivo había que atribuirlo al desarrollo de un nuevo concepto de guerra que ampliaba considerablemente el campo de acción y los objetivos de interés militar, de los que con gran dificultad podían sustraerse los centros históricos de la inmensa mayoría de las ciudades europeas; que además requería una movilización de efectivos humanos mucho más amplia, y, lo que es más importante, aplicaba una técnica armamentística nueva, con proyectiles a larga distancia y bombardeos aéreos, cuyo poder destructivo en extensión e intensidad era incomparablemente mayor a lo conocido hasta 1907.

Así, a lo largo de las dos décadas que separan la gran guerra europea de la contienda española se van a suceder diversas iniciativas sobre proyectos de convención con el propósito de lograr un pacto internacional que protegiera de forma racional a los monumentos y obras de arte en tiempos de guerra. Sin embargo, la Sociedad de Naciones, instituida tras el armisticio de 1918, no ratificará ninguna de estas propuestas. Por un lado mantenía una postura escéptica sobre su utilidad, después de la experiencia de 1914, al reconocer la dificultad que había en poner en marcha cualquier medida que implicara restricciones a la acción militar. Pero, además, consideraba que todo intento de reglamentación de la guerra entraba en franca contradicción con el espíritu de creación de este organismo, que, a fin de cuentas, no era otro que la consecución de la paz y el entendimiento entre los países. Lo que había que transmitir a la opinión pública, y por «elemental respeto» hacia ella, no era la paradójica idea de una guerra «aceptable», sino un mensaje de total y absoluto rechazo: «la política de la Sociedad de Naciones consiste no tanto en «humanizar» la guerra, sino en ponerla fuera de la ley, en erradicarla definitivamente»<sup>2</sup>.

Las rotundas palabras que el presidente de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual pronunció en la reunión del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos en 1932 sintetizan el sustrato ideológico en el que se fundamentaba esta actitud de la Sociedad de Naciones: «Si se tiene la suficiente sensatez para respetar los monumentos y las obras de arte, sería mejor comenzar por tener la sensatez de no hacer la guerra»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Fundamentalmente la IV Convención sobre las leyes y costumbres de la guerra terrestre y la IX sobre bombardeos de las fuerzas navales (La Haya, 18 de octubre de 1907), en las que se prohibía atacar o bombardear ciudades o edificios que no estuvieran defendidos, con especial referencia a aquellos «consagrados al culto, a las artes, a las ciencias y a la beneficencia, los monumentos históricos, los hospitales y los lugares de agrupación de enfermos y heridos, a condición de que no sean empleados al mismo tiempo para un objetivo militar».

<sup>2</sup> E. Foundoukidis: «L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Oeuvres d'Art en temps de guerre», *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, pp. 187-200. Traducción libre de la autora.

<sup>3</sup> *Op. cit. Mouseion*, vol. 35-36, 1936, pp. 187-200.

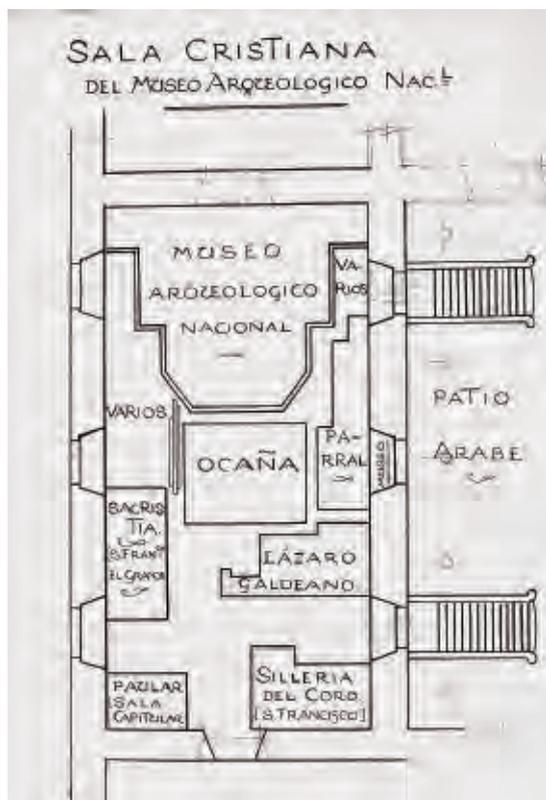


Gráfico de la distribución de obras en la Sala Cristiana del Museo Arqueológico Nacional, 1937-1938. Archivo, IPCE, Madrid.

La OIM se había creado en 1926 en el seno de la Sociedad de Naciones, a instancias de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, con la misión de promover y coordinar la cooperación internacional de los museos en el campo de la conservación, la investigación y la documentación del patrimonio cultural de los pueblos, como un factor más generador de paz. Desde su creación hasta la fecha de su clausura en 1946 ocupará un lugar preeminente en el mundo de los museos, contando con el reconocimiento y la colaboración de la comunidad museológica internacional. Uno de los campos en el que más incidirá la OIM será el de la museografía, concretamente en el de la conservación preventiva, cuyo nacimiento como disciplina está definitivamente ligado a las actividades promovidas por este organismo. Entre ellas hay que destacar el lanzamiento de la primera revista especializada en museografía y conservación de obras de arte, *Mouseion*, inicio de una larga literatura pionera sobre esta materia, y la celebración de diversas reuniones internacionales de expertos para discutir y unificar criterios de actuación.

La primera de estas reuniones fue la Conferencia Internacional para el Estudio de Métodos Científicos de Examen y Preservación de Obras de Arte, celebrada en Roma en octubre de 1930, cuyo logro más relevante fue abordar los problemas de la conservación de obras de arte bajo una óptica científica y multidisciplinar, con la reunión por primera vez de historiadores, restauradores y científicos, iniciando así el curso actual de esta disciplina. La Conferencia de Atenas (octubre de 1931), dedicada a la preservación de monumentos, constituyó otro hito en la historia de la Conservación, pues de este encuentro salió la «Carta de Atenas», el primer documento internacional sobre criterios de restauración y políticas de protección, base de muchas legislaciones europeas sobre patrimonio. Le seguirá en 1934 la Conferencia de Madrid sobre Arquitectura y Acondicionamiento de los Museos de Arte, que reunió a sesenta expertos mundiales y en la que se trataron con amplitud aspectos técnicos relacionados con la conservación material de los objetos: seguridad, condiciones ambientales, iluminación, almacenaje, protección contra el fuego y la humedad, etc. Como fruto de estas Conferencias se publicaron tratados, manuales y folletos, así como artículos especializados en la revista *Mouseion* sobre examen científico de obras de arte, conservación preventiva y cuidado de colecciones, restauración y preservación de monumentos<sup>4</sup>.

Otra tarea a la que la OIM concederá particular importancia será la protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra. Pero esta cuestión, sin embargo, no se abordará plenamente hasta el comienzo de la Guerra Civil española. De hecho, la Conferencia de Atenas, en consonancia con la actitud antibeligerante que venía defendiendo la Sociedad de Naciones, había eliminado este tema de su programa, centrando el debate en las operaciones preventivas de salvaguarda y mantenimiento desarrolladas en tiempo de paz y, especialmente, en la labor educativa del pueblo como medidas más eficaces para la protección del patrimonio histórico y artístico. Las conclusiones de la Conferencia, sintetizadas en la Carta de Atenas, expresaban así la opinión suscrita por los expertos:

<sup>4</sup> La lista sería extensa para enumerar. Destacaremos el *Manuel de la Conservation et Restauration des Tableaux* (Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées, París, 1939), que incorpora una bibliografía de lo publicado hasta esa fecha, así como los tratados sobre preservación de monumentos históricos y museografía basados en las ponencias de las respectivas Conferencias.

*La mejor garantía de conservación de los monumentos y de las obras de arte viene del afecto y respeto del pueblo, y considerando que estos sentimientos pueden ser favorecidos mediante una actuación apropiada por los poderes públicos, consideran que los educadores deben poner empeño en habituar a la infancia y a la juventud para que se abstengan de toda acción que pueda degradar los monumentos y los eduque para entender su significado e interesarse en la protección de los testimonios de toda civilización<sup>5</sup>.*

La Sociedad de Naciones se dirigió en este sentido a los estados miembros, en octubre de 1932, animándoles a que sus educadores formaran a los niños, jóvenes y público en general en el respeto y amor por su patrimonio, como única medida eficaz para asegurar su conservación en época de guerra. La OIM se limitará a elaborar dos años después un informe con unas escuetas recomendaciones sobre las medidas preventivas de carácter técnico a tener en cuenta en tiempo de paz para proteger los monumentos y obras de arte de los posibles riesgos de una guerra. Respecto a la construcción de abrigos o refugios para las obras de arte transportables, sugería tres opciones: adaptar, con métodos similares a los de protección civil, locales adecuados en los propios museos; construir nuevos refugios fuera de las aglomeraciones y alejados de todo centro de interés militar; o designar una población neutral en donde se concentrarían las obras. En el caso de los monumentos arquitectónicos, recomendaba disponer las protecciones para los elementos frágiles (vidrieras, esculturas, relieves...) del exterior e interior y procurar librarles en tiempo de paz de toda cercanía a construcciones que sirvieran a fines militares. En todos los casos habría que adiestrar previamente al personal adecuado y preparar la adquisición de material y equipamiento necesarios para efectuar traslados, embalajes y protecciones contra bombardeos<sup>6</sup>.

Con el estallido de la Guerra Civil española, y ante las reiteradas reclamaciones provenientes de diversas instancias del mundo del arte y de los museos, la OIM se plantea, a principios del mes de agosto de 1936, la posibilidad de colaborar con las autoridades españolas en la protección de su patrimonio. Tras una serie de consultas se concluyó que, a falta de una reglamentación jurídica al respecto, la Sociedad de Naciones no tenía potestad para intervenir en los conflictos internos de un país, ni posibilidades técnicas ni jurídicas para actuar por medio de una misión neutral, a menos que recibiera una solicitud formal por parte del Gobierno español, cosa que no había sucedido, según le escribió personalmente a Sánchez Cantón el secretario general de la OIM, Foundoukidis, a mediados de septiembre<sup>7</sup>. Su labor se limitaría a una simple acción informativa desde el punto de vista técnico. Así lo expuso la OIM en un informe realizado el 12 de octubre, solicitado por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual<sup>8</sup>, para que formulara su opinión técnica sobre los aspectos generales de la protección de monumentos y obras de arte en casos de conflictos armados y sobre el caso español en particular. En lo que a éste se refiere, reconocía, en función de las informaciones recibidas<sup>9</sup>, que el Gobierno español había adoptado las medidas preventivas de salvaguarda de su patrimonio en conformidad con las recomendaciones establecidas por la OIM. Exponía su deseo de que siguieran en la misma línea y se felicitaba también por la labor de concienciación del pueblo en el respeto por sus monumentos y obras de arte, subrayando la importancia que tiene este factor en la protección del patrimonio.

<sup>5</sup> Art. X, Carta de Atenas, 1931.

<sup>6</sup> «L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Oeuvres d'Art en Espagne», *Mouseion*, suplemento mensual, septiembre-octubre, 1936, pp. 4-5.

<sup>7</sup> 17 de septiembre de 1936, Archivo del Museo del Prado, Papeles de Sánchez Cantón. Ver Álvarez Lopera, *La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, 1982, t. I, p. 141.

<sup>8</sup> Publicado en el citado suplemento mensual de *Mouseion*, septiembre-octubre de 1936.

<sup>9</sup> Entre éstos se encontraban Folch i Torres, director de los Museos de Arte de Barcelona y Bosch Gimpera, que informaron sobre la situación en Cataluña, y Sánchez Cantón, miembro del Comité de Dirección de la OIM. Resumen de estos comunicados en el suplemento mensual de *Mouseion*, septiembre-octubre 1936.

En cuanto al problema general de la protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra, el informe vuelve a insistir en la importancia decisiva de la educación como medida más eficaz. Sin embargo, se plantean nuevamente la posibilidad de estudiar la cuestión desde sus aspectos jurídicos, militares y técnicos con el objeto de redactar unas medidas protectoras que, para garantizar su viabilidad, no entraran en contradicción con las necesidades militares. Se abría, pues, una nueva etapa en la actitud de la OIM al reconocer la necesidad de elaborar un proyecto de convención y de crear, llegado el caso, un organismo internacional encargado de su aplicación. El vacío jurídico que limitaba la acción en España y la cada vez más candente situación política europea condicionarían este cambio de actitud.

Se determinó entonces la necesidad de crear un Comité de Expertos integrado por juristas, militares y museólogos, que se encargarían en lo sucesivo de analizar otras propuestas anteriores y reunir toda la experiencia práctica posible para trazar el proyecto de convención<sup>10</sup>. Entre ellos se encontraba el experto jurista, Charles de Visscher, profesor de la Universidad de Lovaina y presidente del Instituto de Derecho Internacional, en cuyo informe tomaba como punto de partida tanto las recomendaciones ya formuladas por la OIM en 1934 como las conclusiones de la Comisión de Juristas de 1923, las únicas que, en su opinión, reunían estos requerimientos marcadamente «realistas»<sup>11</sup>.

En otra carta del 23 de diciembre de 1936, Foundoukidis le comunica a Sánchez Cantón que la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual había instado a la Sociedad de Naciones a que hiciera un ofrecimiento formal al Gobierno español de participación de la OIM en la protección de su patrimonio artístico<sup>12</sup>. No hay constancia documental de que tal ofrecimiento se hiciera<sup>13</sup>. Josep Renau, en su sentido testimonio publicado años después, no llega a afirmar claramente que el Gobierno de la República solicitara esta intervención, pero sí asegura que, mientras él estuvo como director general de Bellas Artes, nunca recibió ayuda ni recomendación alguna por parte de la OIM. Por el contrario, critica la actitud «no intervencionista» de este organismo, que, según él, debería haber enviado una misión oficial a Madrid al producirse los primeros bombardeos para formular las recomendaciones precisas, misión que hubieran recibido «con todos los honores», como ocurrió con las visitas de los ingleses Kenyon y Mann<sup>14</sup>.

El primer contacto que tuvo Renau con el director de la OIM fue en una tertulia a la que asistió en París cuando se desplazó a esta ciudad para preparar el Pabellón Español de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas, que se inauguraría en mayo de 1937<sup>15</sup>. En dicha tertulia, cuenta Renau, Foundoukidis le expresó su interés por las medidas técnicas adoptadas en España para la defensa de su patrimonio artístico, que tan prolijamente había descrito Renau en la conversación. Le propuso entonces si estaría dispuesto a exponer en una conferencia dirigida a especialistas el desarrollo y características del trabajo emprendido, algo que consideraba *totalmente nuevo en la experiencia internacional* y que era necesario recoger y difundir<sup>16</sup>. Probablemente se trataba de la reunión del Comité de Expertos que la OIM preparaba para celebrar en París el 12 de junio de 1937, pero que no tuvo lugar hasta el 23 y 24 de noviembre.

El propósito de la reunión de expertos era, como se define prudentemente en la nota enviada a los participantes con el orden del día, dar su opinión «no sobre un proyecto de

<sup>10</sup> Como representante español estaba Salvador de Madariaga, entonces presidente del Comité de Dirección de la OIM.

<sup>11</sup> Ch. des Visscher: «La protection internationale des Monuments Historiques et d'Oeuvres d'Art en temps de guerre», *Museumion*, vol. 35-36, 1936, pp. 177-185.

<sup>12</sup> Foundoukidis a Sánchez Cantón, 23 de diciembre de 1936, Archivo del Museo del Prado, Papeles de Sánchez Cantón. Ver A. Lopera, 1982, t. I, p. 143.

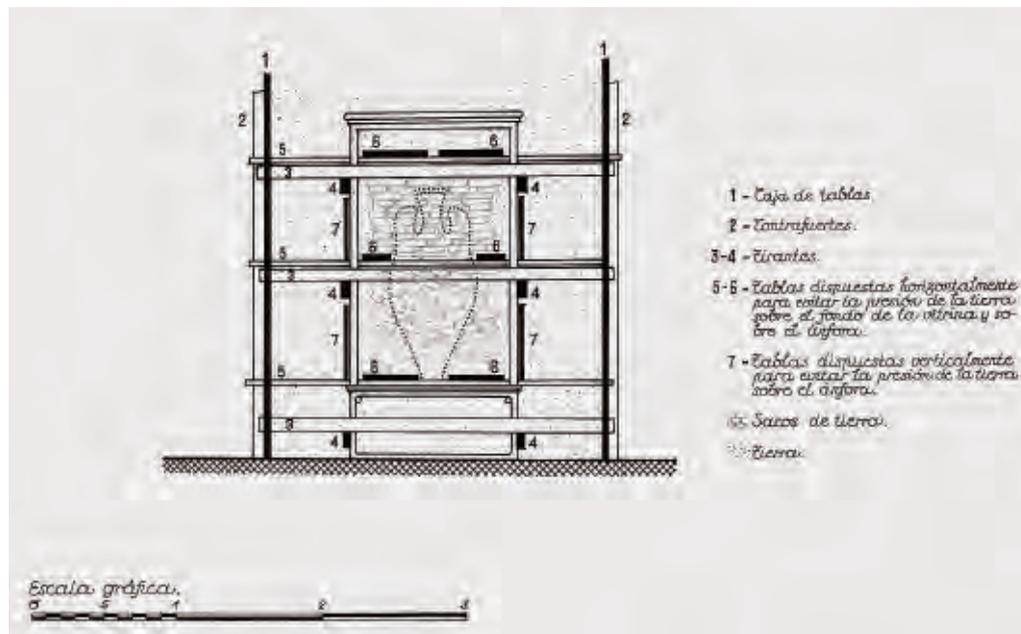
<sup>13</sup> Álvarez Lopera opina que probablemente la DGBA de nuevo declinó la oferta, limitándose a ofrecer información sobre las medidas adoptadas, como había hecho con anterioridad. *Op. cit.*, 1982, t. I, p. 143.

<sup>14</sup> J. Renau: *Arte en peligro: 1936-1939*, Valencia, 1980, p. 39.

<sup>15</sup> Se trataba de las organizadas en el Café de Le Select de París por Louis Aragon, Paul Elouard y Tristan Tzara, a las que asistían también Luis Lacasa, Alberto, Sert, Óscar Domínguez y otros. J. Renau, 1980, p. 24.

<sup>16</sup> J. Renau, 1980, p. 25.

*Dibujo descriptivo de la forma en que se protegieron algunas piezas de excepcional valor pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico Nacional. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



convención... sino sobre la clase y naturaleza de los principios sobre los cuales convendría hacer llevar una convención que pueda recibir la adhesión de los Estados y tener resultados prácticos satisfactorios»<sup>17</sup>. Hay que tener en cuenta que uno de los principales escollos con que tropezaban las anteriores propuestas era la dificultad por conciliar los intereses bélicos con la conservación del patrimonio, cuando en medio de todo están las vidas humanas. En la primera parte se examinarían los principios de naturaleza jurídica, estratégica y geográfica sobre los que basar un proyecto de convención, y en la segunda parte, de carácter más técnico, las medidas materiales para organizar la defensa de los monumentos y obras de arte *en tiempos de paz y en el comienzo de las hostilidades* en cuanto a evacuación, embalaje y transporte de obras de arte muebles, protección de locales destinados a depósitos o refugios, requisitos de depósitos de nueva construcción y protección de edificios arquitectónicos y monumentos. La conclusión de este trabajo no tiene lugar hasta enero de 1939 y culmina con la publicación por la OIM de un manual de recomendaciones técnicas y un proyecto de tratado internacional<sup>18</sup>. Este último no llegará a ratificarse por obvios motivos —la OIM fue suspendida oficialmente durante la ocupación nazi de París y clausurada de forma definitiva en 1946—, pero tendrá una importante repercusión en la Convención de La Haya de 1954 impulsada por la UNESCO.

La influencia que tuvo la experiencia española en la orientación del proyecto de convención y, particularmente, en las recomendaciones técnicas fue sin lugar a dudas decisiva. De hecho, entre la documentación de partida con que trabajó el Comité de Expertos estaba, además de anteriores propuestas de Convención Internacional, los informes sobre la situación española realizados por los representantes españoles en la OIM y por los visitantes extranjeros<sup>19</sup>. A esta reunión estaban también invitados Josep Renau, como director general de Bellas Artes, y Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado y miembro del Comité de Dirección de la OIM. Ambos prepararon sus informes, el primero sobre la organización de la

<sup>17</sup> «Comité d'Experts pour l'étude du problème de la protection des monuments et oeuvres d'art en temps de guerre ou de troubles civils», *Reunion des 23-24 novembre 1937. Note du Secretariat de L'Office International des Musées et ordre du jour de la reunion. Societé des Nations. Institut International de Cooperation Intellectuelle. Office International des Musées*, Archivo del IPCE, Fondo de la Comisaría General del Servicio de Defensa.

<sup>18</sup> *La Protection des Monuments et oeuvres d'Art en Temps de Guerre*, Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées, París, 1939.

<sup>19</sup> F. Kenyon: «La protection du Patrimoine Artistique en Espagne», *Mouseion*, vol. 37-38, 1937, pp. 183-192.

*Prácticas anti-incendios por el personal subalterno de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico en Madrid en junio de 1938. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



defensa del patrimonio artístico e histórico puesta en marcha por el Gobierno<sup>20</sup>, y el segundo sobre las medidas de protección de la Pinacoteca madrileña y sus obras<sup>21</sup>.

Los dos informes tuvieron gran calado, pero fue esencialmente el presentado por el director general de Bellas Artes, del que la OIM publicó una tirada aparte de 5.000 ejemplares, el que mayor difusión y reconocimiento obtuvo. El informe era el texto de la conferencia, aunque en buena parte mutilada y modificada por Foundoukidis, según Renau, con el fin de *maquillar* la tesis por él defendida respecto a la internacionalización de la guerra española, al poner de manifiesto los potentes efectos de los artefactos bélicos de fabricación alemana, tesis que dejaba sin justificación la actitud «no intervencionista» de la Sociedad de Naciones. Ello originó algunas fricciones entre ambos, pero las reticencias de Renau fueron frenadas ante la necesidad de aprovechar esta ocasión inmejorable brindada por Foundoukidis (*providencial* la llamó Negrín)<sup>22</sup> para dar a conocer la labor de la República y el consiguiente efecto propagandístico que ello supondría, algo que tuvieron que reconocer las mismas autoridades franquistas<sup>23</sup>.

La primera parte del texto impreso estaba dedicada a la acción del Gobierno, en el que se describe la organización y tareas de las Juntas de Conservación y Protección del Tesoro Artístico, los métodos de evacuación de las obras de arte, su acondicionamiento en nuevos refugios y los riesgos y protecciones derivados de la acción de las bombas de aviación y artillería. En la segunda parte subraya la espontánea colaboración del pueblo como factor fundamental para la salvaguarda del patrimonio artístico y reserva la última parte para comentar las posibilidades de acción internacional para la protección de los monumentos y obras de arte en tiempos de guerra a la luz de la experiencia española.

Como afirma Renau, lo que más interesaba, por ser «totalmente nuevo en la experiencia internacional —según las palabras de Foundoukidis— era la intervención en la guerra

<sup>20</sup> J. Renau: «La organisation de la défense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol pendant la Guerre Civile», París, Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1937 (en *Mousson*, vol. 39-40, 1937, pp. 7-64).

<sup>21</sup> J. J. Sánchez Cantón: «Les premières mesures de défense du Prado au cours de la Guerre Civile en Espagne», *Mousson*, vol. 39-40, 1937, pp. 67-73.

<sup>22</sup> J. Renau, 1980, pp. 38-40.

<sup>23</sup> En un informe atribuido a Pedro Muguruza se reconoce la superioridad republicana en cuanto a la organización de la defensa del patrimonio y la habilidad propagandística del folleto, basado en abundantes pruebas documentales difíciles de refutar. Documento sin firma ni fecha, Archivo del IPCE, Comisaría General del Servicio de Defensa.

de nuevos métodos bélicos de destrucción masiva»<sup>24</sup>. Efectivamente, en España se habían utilizado por primera vez bombas de explosión de 300, 500 y 1.000 kilos, cuyos efectos destructivos, de una magnitud desconocida hasta entonces, se observaron por primera vez en los ataques aéreos que sufrió Madrid a partir del mes de agosto, y, en concreto, el que afectó a un edificio de la singularidad del Museo del Prado el 16 de noviembre de 1936. Además de los daños producidos por el impacto, la explosión de una bomba de estas características pone en vibración el aire circundante, que se desplaza violentamente y actúa sobre los objetos que encuentra a su alrededor en forma de presión o soplo, con un radio de acción de efectos graves de más de 100 metros para una bomba de 300 kilos. Este fenómeno es todavía más destructivo que la proyección de cascotes y metralla, y aún lo supera, por ser más acelerado y duradero, el efecto contrario de succión del aire que produce el soplo en espacios cerrados como consecuencia de las diferencias de presión. El violento desplazamiento del aire producido por una bomba explosiva destruía especialmente aquellos objetos que oponen una superficie plana resistente a la fuerza expansiva del aire como, por ejemplo, los cuadros. Tras la explosión de tres bombas de este tipo en las inmediaciones del Paseo del Prado observaron que, al establecerse una diferencia de presión del aire encerrado entre la pared, marco y reverso del lienzo con el del exterior, la tela podía romperse y producir fisuras longitudinales en el sentido paralelo a la trama, mientras que el marco y bastidor permanecían intactos en la pared. Tal fenómeno se pudo comprobar por el estado en que quedaron algunos cuadros de escaso valor que todavía permanecían colgados de las paredes. También observaron que en aquellas salas en donde había alguna abertura (ventanas rotas, puertas abiertas...) no se produjo ningún desperfecto porque el aire circulaba libremente y se evitaba la vibración<sup>25</sup>.

También las bombas incendiarias tenían un mayor poder destructivo respecto a las usadas en la Primera Guerra Mundial en razón de las nuevas materias incendiarias, mucho más efectivas, y de su poco peso, de forma que un avión bombardero podía transportar hasta 2.000 en un solo vuelo. Estas bombas producían una llama en forma de soplete de unos 3 metros de longitud y alcanzaban una temperatura de alrededor de 2.000 °C. La combustión podía durar hasta un minuto, inflamando todos los materiales combustibles de alrededor, además de originar otros daños secundarios.

Renau utilizó para su escrito la información proporcionada por los técnicos de la Junta sobre los daños producidos por las bombas explosivas e incendiarias en objetos artísticos y edificios<sup>26</sup>. Respecto a la acción de las bombas explosivas, es muy probable que estas informaciones se las transmitiera José Lino Vaamonde, quien, en su función de arquitecto-conservador del Museo del Prado desde finales de octubre de 1936 y como responsable de las obras de protección y acondicionamiento de los nuevos depósitos en Valencia, reunió una sustancial información que sólo 37 años después saldría a la luz con una publicación propia<sup>27</sup>.

En cuanto a los efectos producidos por las bombas incendiarias, el director general de Bellas Artes contó con el informe realizado en noviembre de 1936 por el pintor y técnico de la Junta, Ramón Stolz Viciano<sup>28</sup>, tras caer una bomba de estas características en su taller. Stolz pudo observar en los lienzos salvados que estos gases afectaban de manera muy dis-

<sup>24</sup> J. Renau, 1980, p. 31.

<sup>25</sup> J. Renau, 1937, pp. 7-64; J. L. Vaamonde: *Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, 1973, pp. 91-92.

<sup>26</sup> Telegrama de Renau (5 de octubre de 1937) al presidente de la JD de Madrid pidiéndole «con urgencia el estudio de los efectos de las bombas sobre cuadros para enviar informe a la OIM». Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>27</sup> J. L. Vaamonde, 1973.

<sup>28</sup> Ramón Stolz Viciano: «Informe que a petición de la Junta de Protección y Defensa del Tesoro Artístico de Madrid se eleva a la misma, sobre los efectos observados, sus causas probables y las condiciones en que actuaron los gases de combustión —provocados por una bomba incendiaria de aviación— sobre superficies pintadas en diferentes procedimientos pictóricos», 15 de noviembre de 1936. Archivo IPCE, CGSD.

tinta a los cuadros según la técnica con que estaban pintados; por ejemplo, alteraban visiblemente las pinturas al óleo, mientras que prácticamente dejaban intactas aquellas realizadas al temple de huevo, goma, cola o resinas.

El estudio de todos estos fenómenos sirvió de base para la aplicación de las medidas necesarias por parte de los técnicos de la Junta en cuanto a confección de embalajes, acondicionamiento de depósitos y protección de edificios y monumentos. Tanto Renau como Vaamonde afirman que trabajaron sin antecedentes, pues la experiencia internacional les aportó muy poco en este sentido, ya que era la primera vez que se utilizaban bombas de tal potencia<sup>29</sup>. La información previa con que contaban era, pues, muy limitada: no había hasta ese momento ningún manual técnico que orientara específicamente sobre las medidas de protección a adoptar en casos de guerra<sup>30</sup> y las recomendaciones de la OIM de 1934 eran demasiado genéricas. Se tuvieron que inspirar en estudios para la defensa pasiva antiaérea<sup>31</sup>, en los que se analizaban los efectos de las bombas utilizadas en los ataques aéreos y las medidas de protección necesarias para los refugios de la población civil. No hay que desdeñar, sin embargo, los conocimientos técnicos que las publicaciones y encuentros internacionales sobre conservación y museografía promovidos por la OIM desde 1930 les ofrecían sobre materiales constructivos para aislamiento del ruido, del fuego y de la humedad, calefacción, ventilación, iluminación, seguridad y organización de depósitos de museos. Hay que recordar que sólo dos años antes se habían estado discutiendo estos temas en la Conferencia Internacional de Madrid, con una alta participación de los museos españoles<sup>32</sup>.

A partir del mes de septiembre se comenzaron a adoptar las medidas de precaución más elementales en los edificios que la Junta había seleccionado como depósitos y en los demás museos de Madrid. Las obras se trasladaron a los sótanos, subterráneos y salas inferiores por ser las que ofrecían mayor seguridad contra incendios y bombardeos, especialmente si eran abovedadas. Se protegieron con sacos terreros, almohadones y coberturas de tablas, según los casos, y se reforzaron los servicios de vigilancia, mantenimiento e incendios. En el Museo del Prado, la sala que reunía las mejores condiciones de seguridad era la rotonda de la planta baja, ya que estaba abovedada y protegida por los grandes bloques de granito de la planta superior. En ella y en los anejos del fondo se colocaron las obras más importantes del museo y el resto en los almacenes de peines y otras salas del sur del edificio, también abovedadas, semienterradas y con buenas condiciones de clima y ventilación. Los cuadros se embalaron debidamente y las esculturas que por su peso no se podían trasladar se protegieron con sacos terreros o sacos de viruta. Sánchez Cantón dejó descritas estas medidas en su bien ilustrado artículo de la revista *Museion*, a raíz del informe enviado al Comité de Expertos reunido en París en noviembre de 1937<sup>33</sup>.

Lo mismo ocurrió en la Biblioteca Nacional, donde los fondos más valiosos fueron trasladados a los sótanos abovedados del edificio y a la Sala de Carlos III. También en el Museo Arqueológico se guardaron las obras en la planta baja: en la sala de Cerámicas Moriscas, telas, cerámicas, porcelanas y algunos muebles y en las salas Romana y Egipcia, esmaltes, orfebrería, marfiles y relojes. Sólo en las altas se guardaron cuadros de menor valor, cuadros sin bastidor, grabados y dibujos. La instalación de que fueron objeto los jarrones de La Alhambra fue resaltada por Kenyon en su informe como ejemplo de las garantías técnicas

<sup>29</sup> Vaamonde, 1973, p. 92; Renau, 1980, p. 95.

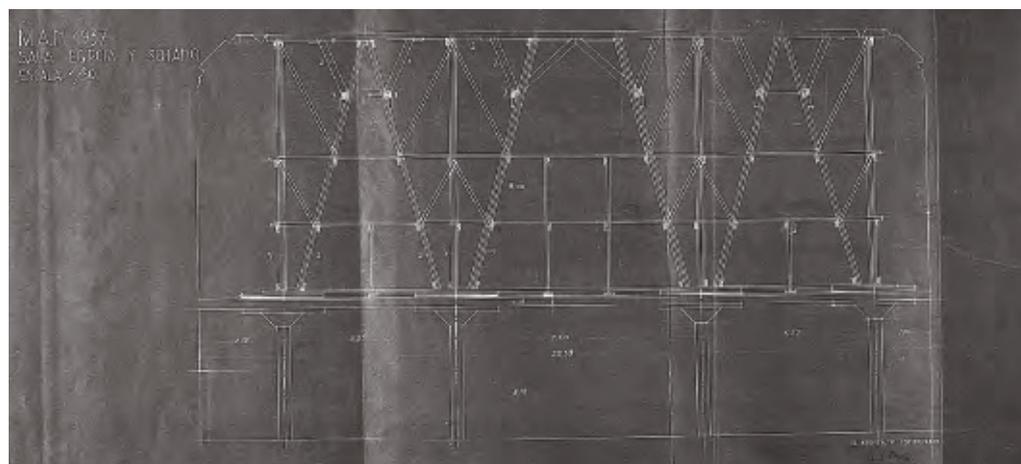
<sup>30</sup> Sólo contaban con las experiencias de la primera guerra mundial, de la que publicó un extenso libro el profesor alemán Paul Clemen: *Protection of Art during War Reports*, Leipzig, Seeman, 1919.

<sup>31</sup> Como el publicado por el Ayuntamiento de Barcelona (2.ª ed. mayo, 1937): *Defensa pasiva antiaérea. Refugios. Instrucciones elementales para la protección contra ataques aéreos con bombas explosivas e incendiarias*), uno de cuyos ejemplares estaba en posesión de J. L. Vaamonde.

<sup>32</sup> La *Conférence Internationale d'Études sur l'Architecture et l'Aménagement des Musées d'Art* fue celebrada en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes y presidió Salvador de Madariaga los días 28 de octubre al 4 de noviembre de 1934. Luis Moya, más tarde arquitecto-técnico de la Junta y responsable de las obras de protección de los museos Arqueológico y de Artes Decorativas, presentó sus investigaciones sobre iluminación natural en el Museo del Prado y el Museo de Arte Moderno. Luis Moya: «Notas sobre iluminación natural en Museos de Pintura», *Revista Española de Arte*, n.º 3, septiembre, 1934, pp. 118-134.

<sup>33</sup> F. J. Sánchez Cantón, 1937, pp. 67-73.

*Plano del proyecto de protección y depósito de la Sala Egipcia y el Sótano del Museo Arqueológico Nacional. Autor: Luis Moya, 1937. Archivo, IPCE, Madrid.*



*Apeo y consolidación de la Sala Egipcia del Museo Arqueológico Nacional cuyo maderamen se utiliza para depositar los objetos protegidos, 12 agosto 1937. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



tomadas<sup>34</sup> y el manual de la OIM incluirá el diseño como ilustración gráfica en la parte dedicada al embalaje de cerámicas, porcelanas y vidrios<sup>35</sup>.

Para prevenir los incendios se colocaron en los diferentes depósitos y museos sacos de arena y equipos de extintores químicos, que eran revisados periódicamente por el servicio de Protección contra Agresiones Químicas, perteneciente a Defensa Pasiva Antiaérea (Ministerio de Defensa Nacional). Por un informe emitido por este Servicio a petición de la Junta, con fecha de 3 de julio de 1937, podemos saber la disponibilidad de cada edificio para combatir el fuego. Bien provistos estaban, por ejemplo, el Museo del Prado, con 68 aparatos de 10 litros y dos carros de 100, la Biblioteca Nacional, con 48 de 10 litros y el Museo de Arte Moderno, con 51 de 10 litros y un carro de 50 litros, todos ellos con sufi-

<sup>34</sup> E. Kenyon, 1937, pp. 183-192.

<sup>35</sup> *Les Monuments...*, París, 1939, p. 42.

ciente cantidad de arena y acometidas de agua. En peores condiciones encontraron el Museo de Artes Decorativas, el Romántico y el del Pueblo Español, en los que constataron insuficiencia de extintores y sacos de arena<sup>36</sup>.

La arena constituía, además de un buen material amortiguador, un eficaz medio para proteger de los incendios, especialmente los provocados por las bombas incendiarias, ya que limitaban momentáneamente la irradiación de calor y podía ahogar la combustión, dando tiempo a actuar al equipo de seguridad. Por otro lado, el agua no podía emplearse para apagarlas porque el oxígeno aceleraba la combustión de la aleación con que estaban compuestas<sup>37</sup>. Así pues, como medida preventiva se colocaban montones de arena y palas en diversos puntos de los depósitos y en las plantas superiores se extendían capas gruesas para proteger los pisos inferiores de las posibles bombas que pudieran introducirse por los tejados. Hay que tener en cuenta que estas bombas podían atravesar ordinariamente los tejados y también techos de pisos inferiores si éstos eran de construcción ligera. La eficacia de la arena se pudo comprobar en numerosas ocasiones. Los textos de propaganda publicados por la Junta resaltan el caso de la bomba que se introdujo en la Biblioteca Nacional a través de la claraboya, hasta llegar a los armarios acorazados que custodiaban los fondos de Raros e Incunables. Al chocar contra la barricada de sacos terreros que los protegían, la arena se derramó y ahogó la combustión sin producirse ningún percance<sup>38</sup>.

Para combatir los efectos de las bombas incendiarias había que tomar otras medidas previsoras, como la retirada de todos los materiales combustibles cercanos y el ignifugado de las maderas de los embalajes. La eficacia de todos estos medios se completaba con el refuerzo de los puestos de bomberos y de los equipos de mantenimiento, que debían estar preparados para actuar en cuanto se detectara algún foco. Las recomendaciones de la OIM de 1934 y el Manual técnico publicado en 1939 subrayan la importancia de la competencia del personal, en especial el del propio museo, que debe estar preparado y disponible para las verificaciones periódicas y para los casos de alerta<sup>39</sup>. Sánchez Cantón refiere cómo en el Museo del Prado se reforzó la guardia de día y de noche, se pusieron a su disposición dos fontaneros, dos carpinteros y dos albañiles y se dobló el puesto de bomberos<sup>40</sup>.

En todos los depósitos y museos se tomaron otras medidas adicionales de protección interior y exterior. Se cerraron ventanas y aberturas de comunicación con mamparas de sacos de arena, encofrados de madera rellenos de arena y placas de fibro-cemento, según los casos, con el fin de proteger contra la metralla, atenuar las vibraciones de explosiones cercanas y aislar las salas en previsión de fuegos, siempre dejando las convenientes aberturas para permitir la libre circulación del aire en las explosiones. En el Museo del Prado, que reunió la máxima atención, además de las medidas referidas, se colocaron cortafuegos de chapas metálicas o revestimientos de amianto en las puertas de la Sala de Velázquez para aislar las salas entre sí.

También se reforzaron techos y cubiertas para aumentar su resistencia y disminuir el riesgo de derrumbe con la caída de proyectiles<sup>41</sup>. En el Museo Arqueológico, cuyas obras de adecuación comenzaron en mayo de 1937, se aparearon los locales destinados a depósitos (salas Egiptia y de Cerámica Morisca) mediante la construcción de cimbras de madera que

<sup>36</sup> Archivo IPCE, CGSD.

<sup>37</sup> Generalmente compuesta de magnesio y aluminio. *Les Monuments...*, París, 1939, p. 56.

<sup>38</sup> *La Biblioteca Nacional bombardeada*, Junta Central del Tesoro Artístico, Valencia, s. f. *Protección del Tesoro Bibliográfico Nacional. Réplica a Miguel Artigas*, Junta Central del Tesoro Artístico, Valencia, 1937.

<sup>39</sup> *La protection...*, 1939, p.46.

<sup>40</sup> E. J. Sánchez Cantón: 1937.

<sup>41</sup> Sobre las obras de protección de los monumentos de Madrid, ver Rosa Bustamante Montoro: «Salvaguarda y trabajos de emergencia durante la Guerra Civil (1936-1939)», *Tratado de Rehabilitación*, t. I (Teoría e historia de la rehabilitación), Universidad Politécnica de Madrid, 1999, pp. 79-116.

sostenían una cumbrera continua a lo largo de toda la sala, con el fin de repartir y asegurar la sobrecarga del techo, sobre cuyo forjado se vertería un metro de espesor de tierra. Sobre los tirantes de los caballetes se extendieron tableros que servían de estanterías para los objetos. También se vació el sótano de la Sala Egipcia liberando un espacio de 280 m<sup>2</sup> y 3,50 m de alto, se cubrió con una losa de hormigón armado de 25 cm, y con el mismo material se redujeron las luces. La tierra extraída se aprovechó para proteger los pavimentos de las salas altas y para macizar huecos. Asimismo, se protegieron las ventanas de la fachada de Recoletos y las de los patios Romano y Árabe<sup>42</sup>, y las yeserías árabes de esta última sala, en este caso mediante empalizadas. Luis Moya realizó el proyecto y dirigió las obras de protección del Museo Arqueológico hasta mayo de 1938, fecha en que le sustituirá Luis M. Feduchi por incorporarse aquél a filas. La inspección estuvo a cargo de Alejandro Ferrant, que también intervino en la construcción de muelles de carga y descarga de los objetos, el acondicionamiento de estanterías para libros en la Biblioteca Nacional y otras obras secundarias<sup>43</sup>.

En el Museo de Artes Decorativas se realizaron obras de protección similares. El proyecto, realizado y dirigido por Luis Moya, consistió en el apuntalamiento de diversas salas mediante pies derechos paralelos que sustentaban una viga doble apoyada contra el techo, apoyados en durmientes para repartir la carga sobre el piso. Con la disminución de la luz de las vigas aumentaba su resistencia y se atenuaba el riesgo de desplome del techo por caída de un proyectil. También se colocó un entablado apoyado en puentes sostenidos por los pies derechos para aumentar la capacidad de las salas, un recurso que ya se había efectuado en el Museo Arqueológico<sup>44</sup>.

Protecciones más elementales se realizaron en otros depósitos de la Junta. En San Francisco el Grande, la otra cara de la moneda, se habían llegado a agrupar hasta 50.000 objetos, distribuidos entre la iglesia y los sótanos, en situación de verdadero amontonamiento. Reconocido esto por los mismos técnicos<sup>45</sup>, bien es verdad que se vieron presionados por las circunstancias y la falta de espacio. Este depósito no reunía condiciones adecuadas, ni climáticas ni de seguridad. Por un lado, el riesgo era evidente ante la cercanía del frente y, por otro, la humedad era alta en estos locales, lo que aún se agravó más con el frío y húmedo invierno de 1937. Por este motivo se reservaron los sótanos para los muebles y la cerámica, medida que Kenyon calificó como «discutible»<sup>46</sup>. No obstante, la Junta no dejó de considerar estos inconvenientes y, como en muchos otros casos, se vio obligada a elegir el mal menor. En la sesión de la Junta Delegada del 29 de julio de 1937 todos los asistentes estaban de acuerdo con Alejandro Ferrant en que *el peligro de la humedad es mayor aún que el de los bombardeos posibles*. Sin embargo, en el caso de los muebles, Fernando Gallego y Luis M. Feduchi consideraban que había que temer más a los cambios de ambiente que a la humedad, por lo que creían preferible no moverlos de San Francisco<sup>47</sup>.

Otro problema que surgió con San Francisco el Grande fue el intento por parte del Estado Mayor del Ejército de instalar un puesto de observación en la iglesia, lo que convertiría el edificio en objetivo de primer orden para los ataques. Alejandro Ferrant consiguió *conjurar el peligro* tras unas conversaciones con las autoridades militares, en las que también consiguió el espacio de la cripta, que era utilizado como refugio contra bombar-

<sup>42</sup> *Proyecto de Obras de Protección de la Sala Egipcia*, Luis Moya, 3 de mayo de 1937, Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>43</sup> *Borradores para la memoria presentada por la Junta Delegada de Incautación, 19 de septiembre de 1938*, Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>44</sup> *Proyecto de Obras de Protección del Museo de Artes Decorativas*, Luis Moya, 23 de enero de 1938, Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>45</sup> *Libro de Actas de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico*, acta del 29 de julio de 1937, Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>46</sup> F. Kenyon, 1937.

<sup>47</sup> *Libro de Actas...*, 29 de julio de 1937, Archivo del IPCE, CGSD.

deos<sup>48</sup>. Sustraer a los depósitos del riesgo de ser objetivos de interés militar fue uno de los más arduos empeños de la Junta. Varias veces insistieron en la necesidad de trasladar los cañones emplazados ante la fachada oeste del Palacio Nacional y en que se desmontaran los parapetos levantados junto al Museo del Prado «con evidente peligro de que se convierta en objetivo de bombardeo para la aviación enemiga»<sup>49</sup>. El 12 de julio de 1937 Matilde López Serrano reiteraba la necesidad de no instalar depósitos donde se hallaran militares, haciendo referencia a la decisión del general Miaja de poner una biblioteca para la Brigada Internacional en la casa del pintor Hernández Nájera, lugar utilizado por la Junta como depósito<sup>50</sup>.

El organismo encargado de las tareas de desescombros y consolidación de edificios tras los bombardeos era el Comité de Reforma, Saneamiento y Reconstrucción, creado en abril de 1937 tras aglutinar otros servicios que lo realizaban con anterioridad. También estaba entre sus cometidos la protección de los edificios históricos y monumentos, labor que la Junta consideraba de su competencia y de los técnicos municipales. Consiguió, no obstante, estar representada por su presidente, con la participación de algunos de sus arquitectos en la elaboración y dirección de proyectos. En realidad, la colaboración fue continua, pues, como ellos mismos reconocían, ni la Junta ni el Ayuntamiento por sí solos hubieran podido hacer frente a este trabajo si no era con la ayuda de los medios humanos y materiales de que sí disponía el Comité<sup>51</sup>. Entre las obras de protección realizadas por el Comité de Reforma con la participación de arquitectos de la Junta se encuentran las del Monasterio de las Descalzas, la Encarnación, las Trinitarias, el Museo Valencia de Don Juan, el Museo del Prado, el Arqueológico, San Francisco el Grande, la estatua de Felipe IV en la Plaza de Oriente y la de Felipe III en la Plaza Mayor. Con anterioridad, la Comandancia de Obras y Fortificaciones había realizado la protección de las emblemáticas fuentes de Cibeles, Neptuno y Apolo mediante muros de contención de ladrillo reforzados con contrafuertes rellenos en su interior de tierra<sup>52</sup>.

Otra de las labores de la Junta en las que encontraron múltiples dificultades era la recogida de objetos en las poblaciones cercanas a Madrid. Por regla general los dejaban en lugares precintados y custodiados después de proceder a su inventario, y sólo lo más valioso lo trasladaban a los depósitos de la capital, después de fijar carteles aleccionando al pueblo sobre el valor artístico de las obras. Impresionantes son los informes de José María Lacarra en sus visitas a Alcalá de Henares. Cuando realiza la primera, en septiembre de 1936, la mayoría de los conventos estaban ya saqueados y el Ayuntamiento se había hecho cargo de los objetos, amontonándolos sin orden ni clasificación. Lacarra habilitó provisionalmente la iglesia de las Bernardas por ser la que tenía mejores condiciones de seguridad e iluminación, pero pronto resultó insuficiente e inició gestiones para la cesión, sin éxito, del cuartel de Mendigorria. En los sucesivos informes denuncia la poca seguridad que ofrecía Alcalá para el Tesoro Artístico ante los numerosos actos vandálicos que sufrió la Magistral y el propio convento de las Bernardas, ocupado militarmente, así como el peligro que suponía para los fondos del Archivo General Central el haberse convertido en depósito de gasolina. En agosto de 1937 seguía encareciendo con urgencia el traslado a Madrid de todo lo que se pudiera llevar<sup>53</sup>.

En sus visitas a localidades de Madrid, Toledo, Cuenca y Guadalajara, los técnicos de la Junta solían llevar subalternos para desmontar retablos, paneles de azulejos, lápidas, sepulcros,

<sup>48</sup> *Libro de Actas...*, 17 de abril de 1937, Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>49</sup> *Libro de Actas...*, 13 de enero de 1937, Archivo IPCE, CGSD.

<sup>50</sup> *Libro de Actas...*, 12 de junio de 1937, Archivo IPCE, CGSD.

<sup>51</sup> *Borrador para la Memoria de la Junta Delegada de Incautación de Madrid*, 26 de enero de 1938, Archivo IPCE, CGSD.

<sup>52</sup> R. Bustamante Montoro, *op. cit.*, 1999.

<sup>53</sup> Informes de José María Lacarra: 5 y 25 de septiembre de 1936, 15 de marzo y 14 de agosto de 1937, Archivo del IPCE, CGSD.



*Protección de un mosaico romano en el castillo de Viñuelas (El Pardo). Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*



*Frontal de altar de azulejos del convento de Carmelitas de Afuera de Alcalá de Henares (Madrid), trasladado a la Junta Delegada del Tesoro Artístico, 14 de marzo de 1938. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

bajorrelieves... o realizar obras de protección *in situ*. Algunas de estas acciones fueron documentadas fotográficamente, como, por ejemplo, la protección de los mosaicos romanos del Castillo de Viñuelas, en El Pardo, mediante un parapeto de ladrillo relleno de tierra, o los desmontajes del retablo-baldaquino de las Bernardas de Alcalá de Henares y de los paneles de azulejos de las Carmelitas de Afuera, en esta misma ciudad. En los informes realizaban descripciones, a veces muy pormenorizadas, del estado de conservación de las obras y dictaminaban sobre la conveniencia o no de su desmontaje. Alejandro Ferrant y Thomas Malonyay desaconsejaron, por ejemplo, el desmontaje del Salón de Porcelana del Palacio de Aranjuez por ser una obra de extrema delicadeza que requería tiempo y operarios aptos (la evacuación del Palacio la estaba realizando con toda urgencia personal del Cuerpo de Carabineros), por los elevados gastos que originaría la operación y por la dificultad de montarlo nuevamente en las mismas condiciones *dado que el valor de dicho salón estriba principalmente en su conjunto actual*<sup>54</sup>. El informe que realizaron Luis M. Feduchi y Fernando Gallego sobre el retablo de Sonseca, en Toledo, es otro exponente del celo y el rigor del trabajo de los técnicos de la Junta en circunstancias tan especiales. Tras analizar la estructura, los sistemas de ensamblaje y la forma de construcción de este retablo, llegaron a la conclusión de que «el dorado de los elementos arquitectónicos debe haberse ejecutado casi en su totalidad una vez montado el retablo». Por esa razón, y porque el desmontaje total, aparte de lento y difícil, «produciría gravísimos deterioros en su parte arquitectónica y especialmente en los ensambles de ángulos, biseles y en toda la molduración en general, sufriendo mucho toda la capa de dorados en los espacios próximos y asimismo, por los golpes, vibraciones y traqueteos del transporte y montaje» proponían únicamente el desmontaje parcial de las esculturas exentas, las pinturas y los elementos sobrepuestos, fácilmente desmontables. La arquitectura se protegería *in situ* mediante «un murete de medio pie con machos de un pie de espesor hasta la altura de unos 3,50 metros que impida las gradas del altar»<sup>55</sup>. Este sistema se aplicó a muchos otros retablos que no se desmontaron, bien por no ser aconsejable, bien por falta de medios y oportunidades.

En el ataque aéreo de noviembre del 36, el Museo Arqueológico, la Biblioteca Nacional, la Real Academia de Bellas Artes y el Museo del Prado sufrieron numerosos desperfectos como consecuencia de las bombas. En especial este último sufrió los efectos indirectos de

<sup>54</sup> *Libro de Actas...*, 20 de febrero de 1937, Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>55</sup> Archivo del IPCE, CGSD.



*Alcalá de Henares, Madrid. Convento de Monjas Bernardas. El ostensorio de la capilla mayor de la iglesia es desmontado para su traslado a la Junta Delegada del Tesoro Artístico, 10 marzo 1938. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

la explosión y detonación del aire en el interior, con fractura de cristales, claraboyas, mamparas de puertas y marcos, rotura de algunas esculturas de mármol y deterioros en algunos cuadros, a causa de tres bombas explosivas caídas a sólo 50 metros de la fachada. Por fortuna, la mayoría de las obras estaban ya resguardadas y debidamente protegidas, por lo que no hubo mayores daños. La protección contra las bombas pesadas era extremadamente difícil, cuando no imposible. Según los estudios de defensa pasiva antiaérea, para una bomba de 50 kilos los techos deben tener un espesor de 5 metros si se trata de tierra, de 1,50 si es de piedra y de 0,70 si es hormigón armado; para una bomba de 300 kilos, haría falta 12 metros de tierra, 4 metros de piedra y 1,40 de hormigón armado; y para una bomba de 1.000 kilos, 20 metros de tierra, 6 de piedra y 2 de hormigón armado<sup>56</sup>. Ante tales cálculos, la posibilidad de proteger techos, cubiertas y sótanos contra una bomba de esas magnitudes era realmente lejana. El único edificio que ofrecía una total seguridad contra los ataques aéreos eran las cámaras acorazadas del Banco de España. Sin embargo, pronto se desecharon porque la mayoría de los lienzos importantes no cabían por las puertas blindadas a no ser que se enrollaran, y esto se había descartado por no ser adecuado para su conservación. Por otro lado, su nivel de humedad era altísimo y la ventilación deficiente, con los consiguientes daños para la integridad de los cuadros. No hay más que ver las espectaculares imágenes de los cuadros de Illescas, cubiertos totalmente de hongos después de estar guardados allí durante algún tiempo.

Los diversos efectos producidos por una bomba explosiva podían exigir medidas protectoras contradictorias, por lo que los expertos en defensa pasiva antiaérea aconsejaban centrarse en la protección contra los daños indirectos (vibración del aire, incendios, anegaciones...), ya que su probabilidad era mayor que la de sufrir los daños directos de destrucción por impacto. Por otro lado, las bombas pesadas eran más costosas y no podían ser transportadas más que en pequeño número. El director del Kunsthistorisches Museum de Viena, Alfred Stix, uno de los expertos que colaboró con la OIM en el estudio de la protección de monumentos y obras de arte en casos de conflictos armados, pensaba que, por esta razón, los museos no estaban muy expuestos a grandes riesgos porque estas bombas se reservarían para objetivos militares importantes, a menos que se encontraran cerca de ellos. Tal opinión, formulada en la Revista *Museion* en el año 1937<sup>57</sup>, se contradecía con los sucesos acaecidos en Madrid en noviembre del 36.

La amenaza de los bombardeos, confirmada en noviembre, y la inexistencia de depósitos que ofrecieran las máximas garantías para las obras fueron los hechos de orden técnico que esgrimió el Gobierno para justificar su decisión de evacuar lo más importante de nuestro Tesoro Artístico a Valencia. Con el traslado de las obras a esta ciudad se pensó construir un refugio de nueva planta para recoger todas aquellas que se habían ido instalando momentáneamente en depósitos provisionales. Sin embargo, ante la premura de las circunstancias, se desechó la idea. José Lino Vaamonde llegó a realizar un proyecto, aunque él mismo reconocería que en esos momentos lo más viable era acondicionar debidamente un edificio ya existente. El problema residía en que la humedad contenida en los muros de nueva construcción se conservaría por mucho tiempo, sobre todo en un subsuelo como el de Valencia, donde el agua aparece a menos de dos metros<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> *Defensa pasiva antiaérea...*, Barcelona, 1937; A. Stix: «La défense des Musées en cas d'attaques aériennes», *Museion*, vol. 39-40, 1937, pp. 75-80.

<sup>57</sup> A. Stix, 1937.

<sup>58</sup> J. L. Vaamonde, 1973, pp. 78-86.

Se eligieron, pues, las Torres de Serranos y el antiguo Colegio del Patriarca. Las primeras reunían excelentes condiciones de seguridad por su ubicación, su buena conservación y su salubridad. Los muros tenían un extraordinario grosor; poseían además una fuerte cimentación en talud rodeada de un gran foso, y su estabilidad atmosférica era aceptable por el grosor y calidad de la piedra y por las características estructurales. En ellas se guardó el grueso de las obras más importantes. La iglesia del Colegio del Patriarca se destinó como depósito provisional para la apertura de cajas, examen de las obras, taller de restauración y preparación de embalajes y para almacenar cuadros grandes que no cabían por la puerta de las Torres.

Las obras de protección de los edificios fueron realizadas por José Lino Vaamonde, que se preocupó por reforzar su seguridad contra las bombas y su variedad de efectos mediante sistemas constructivos que después pudieran eliminarse sin causar daños y, en el caso del Colegio del Patriarca, no dañar los frescos. En síntesis, las soluciones estructurales, descritas detalladamente por el autor, consistieron en el refuerzo de las techumbres mediante bóvedas de hormigón armado y la instalación de mamparas de cerramiento en el interior y exterior, con los convenientes orificios para permitir la circulación del aire en las explosiones. Estas bóvedas estaban calculadas para resistir, sin someter a una sobrecarga excesiva a los muros, no sólo los efectos directos de las bombas, sino el enorme peso de los bloques desprendidos. Los techos superiores de las Torres de Serranos se cubrieron de materiales amortiguadores (un metro de tierra arcillosa apisonada en el techo intermedio, y sobre el superior cinco filas de sacos terreros). Se tomaron otras medidas preventivas adicionales, como colocar las cajas de canto y perpendiculares a las mamparas para que ofrecieran la menor superficie de resistencia a los empujes del aire que pudiera penetrar por los orificios, y no instalar luz eléctrica (trabajaban con linternas) ni línea telefónica para prevenir posibles incendios, además de la obligada colocación de equipos de extinción<sup>59</sup>.

El control de las condiciones ambientales era otra de sus grandes preocupaciones, conscientes de los terribles daños que puede producir no sólo una humedad alta, sino los cambios bruscos de clima. La apertura de las cajas se hacía con cierta periodicidad para comprobar el estado de los cuadros, según recomendaron los técnicos de la Junta en varias ocasiones, «ya que iban a estar mucho tiempo en oscuridad y clima húmedo»<sup>60</sup>. Renau incluyó en su texto los niveles de humedad relativa y temperatura registrados desde diciembre de 1936 a mayo de 1937, en los que se observaban oscilaciones de 12/19 °C y 80/65% de HR entre los meses más fríos y el mes de mayo. A pesar de que el edificio ofrecía una buena estabilidad ambiental, se le dotó de un sistema de climatización a principios del verano de 1937 en previsión de posibles alteraciones que pudieran sobrevenir con el clima valenciano, con un sistema de regulación y aparatos registradores de HR y T para su revisión periódica, consiguiendo descender la temperatura a 18 °C y la humedad relativa al 62% a finales del mes de agosto<sup>61</sup>. Finalmente, también se instalaron filtros en los conductos de aire para mantener su pureza.

Tanto el texto de Renau como los diversos folletos y publicaciones de la Junta Central del Tesoro Artístico dieron a conocer el trabajo realizado en estos depósitos, algo que constituyó uno de los mayores motivos de orgullo del Gobierno de la República. De igual modo sucedió con los embalajes, cuya construcción estuvo a cargo de la Casa Macarrón bajo la

<sup>59</sup> J. L. Vaamonde, 1973, pp. 78, 79.

<sup>60</sup> *Libro de Actas...*, 25 de abril y 19 de mayo de 1937; Oficio del presidente de la JD del TA de Madrid al presidente de la Junta Central, 25 de abril de 1937, Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>61</sup> Renau, 1980, pp. 100-103.



*Descarga de las esculturas del retablo mayor de Teruel a su llegada al Colegio del Patriarca. Limpieza y aspiración. IPCE, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada.*

dirección de los técnicos de la Junta. El sistema se estudió en función de los riesgos producidos por eventuales explosiones cercanas, ya que dentro de una caja se produce el mismo fenómeno de succión violenta del aire por diferencias de presión. Para evitarlo se rellenaba completamente el interior de las cajas con mantas de guata y almohadillas rellenas de virutas de madera o corcho, que además servía de material amortiguador, ya que en estos casos obviamente no se podía recurrir a dejar aberturas. Para envolver los cuadros empleaban papel «continuo» o «Manila», y para aislar el interior de las cajas recurrieron al papel «embreado» por sus características de impermeabilidad. Como medio de transporte se utilizaron camiones militares acondicionados con extintores de incendios y dispositivos para fijación vertical de las cajas. Para garantizar la seguridad del trayecto iban escoltados por motoristas, llevaban provisión de gasolina en bidones (o se acompañaban de un coche) para no tener que detenerse en los puestos de suministro y se elaboraba previamente el itinerario y el plan de descarga y entrega en Valencia.

La buena ejecución de los embalajes y las condiciones del transporte fueron motivo constante de preocupación para los técnicos de la Junta, como se refleja en numerosas órdenes de traslado y en la redacción de las Actas. En estos documentos tomamos constancia de las difíciles condiciones en que trabaron los técnicos, sujetos a enormes contratiempos por la carestía de materiales, especialmente a partir de mediados de 1938, y a los problemas surgidos con el transporte, por no hablar de las necesidades básicas de suministro de víveres que sufría la población de Madrid<sup>62</sup>. El 31 de enero de 1938, Thomas Malonyay, recién llegado de su viaje a Valencia y Barcelona acompañando las expediciones, alertaba a sus compañeros del enorme riesgo que tendrían los siguientes envíos ante el peligroso estado de las carreteras, amenazadas por bombardeos continuos y un extraordinario movimiento de tropas. Determinaron extremar las precauciones básicas, sin las cuales no se podría garantizar la seguridad de las obras, en una decidida postura que chocaría continuamente con las decisiones del Gobierno de trasladar a toda costa las obras.

La situación llega a ser verdaderamente crítica en las últimas expediciones. A pesar de sus advertencias, la del 8 de diciembre de 1938 y la siguiente del mes de enero se realizaron en unas condiciones pésimas, por «haberse menospreciado las reglas de prudencia establecidas por otras expediciones menos arriesgadas que ésta»<sup>63</sup>: la camioneta no estaba preparada para la carga, carecía de extintores y de escolta de ningún tipo, tuvo que detenerse varias veces por culpa de las averías, no llevaba un coche para el aprovisionamiento de gasolina, y las cajas iban sin proteger con papel embreado en un día, además, lluvioso y húmedo. La Junta hizo todo lo posible por evitar la salida de las obras sin las debidas garantías, pero, en vista de su impotencia, determinó salvar su responsabilidad y dejar constancia por escrito de las condiciones de estas expediciones, aún a sabiendas de que ello podría interpretarse como *desobediencia, censura o discusión* de las órdenes superiores<sup>64</sup>.

La desconfianza en los técnicos de la Junta Delegada de Madrid por parte de las autoridades ante lo que no era sino un admirable celo profesional se hizo palpable en este envío, cuyo destino se les mantuvo en secreto y al que sólo se les permitió acompañar durante los primeros 50 kilómetros. Ciertamente, la actitud de los técnicos de Madrid era, en los últimos meses de la guerra, contraria a la evacuación «pues hoy existen muchos más peligros que antes en el litoral y quedaría justificado el que la Superioridad estimara que actualmente era Madrid el sitio más seguro que otro cualquiera para la conservación y salvación de las obras»<sup>65</sup>. La integridad en el cumplimiento de su labor se vio expresada en estas firmes palabras de Manuel Gómez Moreno: «La obtención de las máximas garantías para la conservación de las obras se le impone como una obligación del puesto que ocupa, obligación que es ajena a cualquier disposición momentánea... por lo que era su deber advertir los peligros que, como técnicos, creemos irreparables»<sup>66</sup>.

Desde el punto de vista de la conservación de las obras hay que reconocer que, en las circunstancias en que se desarrollaron los últimos traslados, la evacuación era una temeridad. Pero en su conjunto, la experiencia de la Guerra Civil española contribuyó a consolidar el principio de evacuación como la medida ideal para proteger los objetos. Así lo reconocerá la OIM, dando un giro considerable respecto a las recomendaciones formuladas en 1934, que preconizaban disponer las medidas de seguridad *in situ* y evitar en lo

<sup>62</sup> *Libros de Actas...*, 30 de noviembre de 1937. Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>63</sup> *Libro de Actas...*, 11 de diciembre de 1938. Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>64</sup> *Libro de Actas...*, 15 de enero de 1939. Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>65</sup> *Libro de Actas...*, 26 de febrero de 1939. Archivo del IPCE, CGSD.

<sup>66</sup> *Libro de Actas...*, 11 de diciembre de 1938. Archivo del IPCE, CGSD.

posible los traslados de las obras, especialmente en los casos de conflictos civiles, en los que los estados de alarma y precipitación podían exponer a las obras a riesgos aún más seguros. En la introducción de su manual «La protection des Monuments et oeuvres d'art en Temps de Guerre», publicado en 1939, aconsejará, pues, la evacuación de los objetos al admitir que los museos no ofrecen seguridad ante un bombardeo: «Cette protection matérielle... doit éter entreprise en renant compte, dans une très large mesure, des effets toujours plus dire que l'on ne devra pas s'illusionner sur la résistance des matériaux et dispositifs de protection, et qu'il faudra, le plus possible, s'attacher à soustraire les éléments précieux du patrimoine artistique et historique à l'action de la guerre, et seulement quand la chose n'est pas praticable, s'efforcer de réduire, par des mohines appropriés, les effets directs et indirects d'un bombardement»<sup>67</sup>.

Pero esta recomendación deberá responder a los designios del proyecto de Convención, que obligaba a las partes contratantes a ubicar los refugios al abrigo de las operaciones militares más probables, alejado de todo objetivo militar, de las grandes vías de comunicación y de los grandes centros industriales y demográficos, medida básica de protección que se recogerá en la Convención de La Haya de 1954. La decisión del Gobierno de trasladar el Tesoro Artístico allá donde él estuviera respondía a otros condicionantes de cariz político, cuyo contexto histórico requiere un análisis que sobrepasa el objetivo de este artículo. Lo que sí es cierto es que, aunque tardíamente reconocido, la guerra española constituyó un campo de experimentación para los nuevos métodos bélicos que se aplicarían durante la Segunda Guerra Mundial. Y en este sentido, la información sobre las medidas aplicadas para la defensa de nuestro patrimonio histórico, difundidas a través de las publicaciones de la JCTA, los informes publicados en la revista *Mouseion* y el manual de recomendaciones técnicas de la OIM, que recogió muchas soluciones prácticas ilustrándolas con numerosas fotografías procedentes de los archivos de la Junta Delegada de Madrid, repercutió considerablemente en los sistemas desarrollados en Europa para la protección y defensa de sus monumentos y obras de arte al comienzo de las hostilidades:

<sup>67</sup> *La protection...*, París, 1939, p. 24.

<sup>68</sup> «Les mesures de précaution prises dans divers pays pour protéger les monuments et oeuvres d'art au cours de la guerre actuelle», *Mouseion*, vol. 49-50, 1940, pp. 9-27. Ver también George Stout: «Preservation of Paintings in Wartime», *Technical studies*, enero de 1942, y Paul Coremans: *La protection scientifique des oeuvres d'art en temps de guerre*, Bruselas, 1946.

*...La première victime de ces bouleversements et de ces troubles —l'Espagne— fut un douloureux champ d'expériences, dont les autres États ont dû tenir compte dans l'établissement des mesures protectrices de leur patrimoine artistique...*

*...Il faut ici spécifier que, grâce aux travaux accomplis en Espagne, on disposait tout au moins d'une technique de l'emballage et de l'aménagement des locaux tant pour réduire les effets des explosions et les risques d'incendie, que pour atténuer l'influence du nouveau milieu hygrométrique où les oeuvres allaient séjourner*<sup>68</sup>.



*Aspecto de la oficina de la Junta Delegada del Tesoro Artístico instalada en el Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 12 de julio de 1937. Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid. [cat. n.º 29]*

# FUENTES DOCUMENTALES SOBRE EL TESORO ARTÍSTICO DURANTE LA GUERRA CIVIL, EN EL INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA

SOCORRO PROUS ZARAGOZA

El Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España alberga entre sus fondos la documentación perteneciente a la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional<sup>1</sup>. Junto a la documentación de la propia Comisaría, que abarca de 1938 a 1976, encontramos la de otros organismos dedicados a la protección del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil española, en concreto y fundamentalmente, la de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.

Finalizada la Guerra Civil, la Comisaría General utilizó la documentación perteneciente a la Junta de Incautación como antecedente para el desarrollo de sus trabajos de devolución de obras incautadas. Pasados los primeros años, cuando las devoluciones ya se habían llevado a cabo, la documentación incautada por la Comisaría General, tanto la perteneciente a la Junta como parte de la existente en los locales de la Caja General de Reparaciones, CNT, Servicio de Defensa Nacional y Junta Central del Tesoro Artístico, debió ser almacenada en cajas en un local de la calle Farmacia, donde permaneció, hasta que, siendo Gratiliano Nieto director general de Bellas Artes, se trasladó al Palacio de la Ópera. En 1961, con la creación del Servicio de Información Artística<sup>2</sup>, las mencionadas cajas pasaron a los locales que ocupaba este organismo en el Casón del Buen Retiro. Un nuevo traslado tiene lugar tras la creación del Ministerio de Cultura, instalándose en un edificio del Paseo de la Castellana. Posteriormente pasó a un local en la sede del Museo Español de Arte Contemporáneo y de aquí finalmente, en 1985, al Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, donde se instala el Centro de Información y Documentación del Patrimonio Histórico Artístico, heredero del Servicio de Información Artística.

Aunque en los años ochenta se emprendieron algunos intentos de organización de esta documentación, los sucesivos traslados, unido a la consulta por parte de los investigadores que, al carecer de instrumentos de descripción, debían revisar individualmente los documentos, ha complicado las tareas de organización del fondo documental.

Teniendo en cuenta que se trata de una documentación que ha estado sin organizar y que su uso como antecedentes para la resolución de los expedientes de devolución por parte de la Comisaría General apenas ha dejado rastros visibles, se ha tratado de respetar el orden originario del fondo de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (Junta Delegada de Incautación de Madrid), tal y como ella lo organizó. Gracias a las *Memorias* redactadas por la Junta Delegada en marzo de 1937, agosto de 1938 y, sobre todo, la de septiembre de 1938, presentada por la Junta saliente a la entrante, tras una nueva reorganización de la misma, conocemos cuál era el contenido completo del Archivo en sus primeros años de creación. Junto a ellas, la Comisaría General, tomando casi literalmente los datos

<sup>1</sup> La Comisaría General del Servicio de Defensa, creada por Decreto de 22 de abril de 1938, con dos servicios, Servicio de Defensa, para la reparación, conservación y reconstrucción de obras histórico-artísticas, y el Servicio de Recuperación, para la devolución de bienes histórico-artísticos, disuelto en 29 de abril de 1943, continuó ejerciendo las labores de reparación y conservación con las denominaciones de Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional (1968-1974), y Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico Nacional (1974-1976).

<sup>2</sup> En 12 de junio de 1953 se promulga el decreto de Formalización del Inventario del Tesoro Artístico Nacional. Entre los fondos que servirían de base para su elaboración se señalan «los datos y antecedentes reunidos por la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional» (Art. 1). Ante la inoperancia del Decreto anterior sobre la formalización del Inventario Artístico, la solución que se adopta es la creación del Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, en 1961, estructurándose, a iniciativa del director general de Bellas Artes, Gratiliano Nieto, por decreto de 3 de diciembre de 1964.



*Tareas de la Sección de Bibliotecas de la Junta. Colocación de etiquetas, copia de papeletas e intercalación en el Fichero. Madrid, 22 de julio de 1937. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

de esta última Memoria, redactó un «*Inventario de ficheros, libros, carpetas y demás material que utilizó la Extinguida Junta del Tesoro Artístico de Madrid*». Ambos documentos nos permiten afirmar que la documentación que en la actualidad se conserva en el Archivo del Instituto de Patrimonio, es prácticamente la totalidad de la generada y recibida por la Junta Delegada de Incautación de Madrid.

### **Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid**

Los acontecimientos provocados por la actuación de distintas organizaciones obreras, tras el 18 de julio, hicieron reaccionar a un grupo de intelectuales preocupados por el Patrimonio Artístico Nacional. Nace así, por decreto de 23 de julio de 1936, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional. Desde estos momentos y hasta el final de la guerra, los miembros de las sucesivas Juntas se encargarán de visitar los palacios y locales ocupados por distintas organizaciones, examinando el estado de las obras de arte

y recomendando, en algunos casos, su traslado a lugares más seguros. Paralelamente, se comienza a inventariar todos aquellos objetos que pasan a formar parte de los depósitos habilitados<sup>3</sup>.

Las actividades realizadas para el cumplimiento de las funciones encomendadas a la Junta quedaron reflejadas en su documentación.

Cuando se recibía un aviso sobre la existencia de obras de arte en algún edificio ocupado, se programaba la visita de los técnicos para su reconocimiento. La información sobre éstas quedó reflejada en unos *Partes de Trabajo*, sobre todo para los primeros días de existencia de la Junta. En ellos anotaban los edificios visitados, la fecha, las personas que la realizaban y los objetos de interés. Si estaba incautado se anotaba por quién. Sin embargo, si bien para los primeros días de su existencia la información que proporcionan los documentos es muy general, desde mediados de agosto se imprimió un formulario o *Parte de Visita*, para rellenar por los técnicos cuando visitaban algún edificio<sup>4</sup>. En él se hacían constar los datos de los delegados de la Junta que efectuaban la visita y la fecha, la dirección del edificio, datos sobre el mismo, el valor arquitectónico tanto de la fachada como de los interiores, el dueño o arrendatario del inmueble y, en su caso, quién lo ocupaba, así como las indicaciones de si existía alguna habitación con objetos almacenados, precintados, etc. Asimismo, se anotaban los objetos de valor artístico, por ejemplo, cuadros, con indicación de cantidad y dimensiones, número aproximado de esculturas, muebles... Finalmente los delegados de la Junta estimaban los vehículos y viajes necesarios para el transporte de las obras e indicaban si era urgente o no la recogida. Una vez recogidos los objetos, en el «parte de visita» se ponía la palabra «Recogido» a lápiz rojo en el margen superior derecho. En otros casos, si se consideraba que el edificio ofrecía suficientes garantías para la conservación *in situ* de las obras de arte en él localizadas, se precintaba entera o parcialmente, quedando así bajo la jurisdicción de la Junta. Con estos datos se elaboró un *Fichero de Locales Precintados o Protegidos*, ordenado alfabéticamente por direcciones. Se conservan los Partes de Visita realizados desde septiembre de 1936, fundamentalmente a domicilios de Madrid capital, ordenados alfabéticamente por el nombre del propietario. Paralelamente se confeccionó un *Fichero de Visitas*, ordenado cronológicamente. En él se reseñaba el nombre del propietario o institución y la dirección y fecha de la visita. Se conservan las efectuadas desde el 25 de diciembre de 1936 al 31 de marzo de 1938.

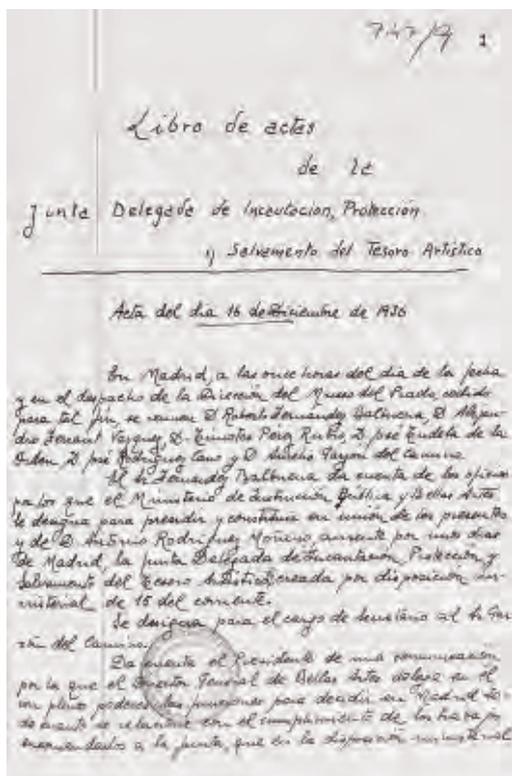
Las visitas realizadas fuera de la capital dieron lugar a *Informes de Visitas*, en los que se notificaban tanto las incidencias del viaje, lugares visitados y estado de conservación de edificios, como la existencia de bienes de interés artístico para su protección y, en su caso, recogida de los mismos. Destaca dentro de esta serie la existencia de dibujos de algunos retablos de interés hechos a mano alzada durante la visita<sup>5</sup>. Se conservan los informes de las realizadas, en su gran mayoría durante el año 1938, a pueblos de las provincias de Madrid, Guadalajara, Toledo, Cuenca, Ciudad Real y Jaén.

Para el desarrollo de este trabajo se elaboraron también unas fichas de domicilios a visitar con la dirección, fecha, propietario, si estaba ocupado por alguna organización, si tenía objetos de interés, así como la existencia previa de algún informe.

<sup>3</sup> Véase J. A. Lopera: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil Española*, vols. I y II, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

<sup>4</sup> Aprobado en 26 de agosto de 1936.

<sup>5</sup> Este es el caso de los retablos del convento de las Bernardas de Alcalá de Henares, el de la iglesia de Torrelaguna (de agosto de 1937), Algete y de Escariche (de junio de 1938).



Primera hoja del Libro de Actas de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. Archivo, IPCE, Madrid.

Las obras eran recogidas por los auxiliares técnicos, que levantaban un *Acta de Incautación* por triplicado, una para la entidad que ocupaba el edificio, otra para el Ministerio de Instrucción Pública y, la tercera, para el Archivo de la Junta. Aunque al principio las actas sólo contienen los datos relativos al número total de objetos que se entregan, quién los recoge y procedencia de los mismos, señalando que se hace «para su traslado provisional al Depósito de la Junta»<sup>6</sup>, al igual que ocurrió con las visitas, pronto se normaliza una hoja de recogida de datos relativos a la incautación.

En el nuevo modelo de actas de incautación se consignan la fecha, el domicilio y los nombres de los miembros de la Junta que llevan a cabo la incautación. En el caso de hacer la entrega algún organismo que hubiera ocupado el edificio o recogido antes los objetos, se señala, a través de su firma, quién hace la entrega. El resto de información de las actas se estructura en:

- N.º de orden de los objetos (uno para cada objeto descrito).
- Clase de obra: Tabla, lienzo, grabado, litografía, mueble, etc.
- Dimensiones.
- Escuela o Atribución.
- Observaciones.

En algunos casos se indica también si tiene fotografía y su número.

El acta es firmada por los miembros de la Junta a quienes se entregan los objetos.

Las actas de incautación fueron ordenadas alfabéticamente por la propia Junta, según procedencias. Por una parte las relativas a Madrid capital y, en un segundo bloque, las de las diferentes localidades de la región Centro a las que extendieron su actividad. Esto es, a las pertenecientes a poblaciones de las provincias de Madrid, Cuenca, Toledo, Guadalajara y Ciudad Real. Junto a ellas se organizaron las actas de incautación de libros y bibliotecas de diversas procedencias.

Para conocer la cantidad de actas levantadas en cada momento se hizo una *Relación cronológica de actas* que informaba tanto de la fecha como de los domicilios incautados. En la actualidad se conserva la realizada por la Junta Delegada presidida por Roberto Fernández Balbuena, de 25 de diciembre de 1936 a 28 de junio de 1937 y las realizadas para las provincias de Madrid, Toledo y Guadalajara, de abril de 1938 a febrero de 1939.

El control de los domicilios y propietarios de objetos artísticos incautados, se realizaba por medio de un *Fichero de Incautaciones*, ordenado alfabéticamente por procedencias. En cada ficha figuraba el nombre, domicilio, identidad de quien realizaba la visita e incautación, con la fecha de acta y otras informaciones. Se conserva el Fichero de Incautaciones hechas hasta marzo de 1938.

La Junta catalogaba cuanto recogía. La catalogación constaba de un fichero y un libro inventario. El fichero se ordenaba alfabéticamente por procedencia y el libro inventario por numeración correlativa del Inventario General.

Se conservan tres *Libros Registro-Inventario de Pintura* hechos por la Junta Delegada de Incautación de Madrid. En ellos se consignaban, principalmente, los datos procedentes de

<sup>6</sup> Actas de Incautación de la Primera Junta, del 3 al 15 de agosto de 1936.

las actas de incautación. A cada cuadro se le asignaba un número de inventario general de la Junta, por orden de entrada, así como un número particular dentro de cada colección, lo que también permitía conocer el volumen de cuadros incautados a cada uno de los propietarios. La información se estructuraba en:

- Número de Inventario de la Junta.
- Número de Inventario dentro de cada colección.
- Materia.
- Dimensiones.
- Procedencia.
- Asunto.
- Firmado o Atribuido.
- Depositado en.
- Observaciones.

El primero de estos libros es el realizado por la primera Junta y en él los asientos no aparecen ordenados, razón por la cual sus datos fueron de nuevo anotados, de una forma ya más sistemática, en los dos elaborados a partir de diciembre de 1936.

En total constan de 22.670 asientos y a ellos se incorporaron tanto los datos procedentes de las incautaciones llevadas a cabo directamente por la Junta, como los entregados a ésta por otras organizaciones, como la Agrupación Socialista Madrileña, CNT, Partido Comunista, además de otras de menor entidad.

Paralelamente a la elaboración del Inventario de Pintura se realizaron los *Libros Registro-Inventario de Objetos*, tres en total, y un *Libro-Registro Inventario de Muebles*. La información contenida en ellos es, básicamente, la misma que se recogía en los de pintura, esto es: número de inventario de la Junta, número de inventario de la colección, procedencia, descripción y depósito (San Francisco hasta septiembre de 1937 y Museo Arqueológico Nacional, entre otros).

La cantidad total de objetos registrados asciende a 16.279, y a 2.225 los muebles.

Estos mismos datos sirvieron a la Junta para la elaboración de una parte de sus ficheros, en concreto los *Ficheros de Pintura, Objetos y Muebles*, ordenados alfabéticamente por procedencias. En ellos, como sucedía en los libros registro-inventario, se recogen tanto los datos de colecciones particulares como los procedentes de poblaciones visitadas con objetos incautados. Cuando se hacía alguna fotografía se dejaba constancia en la ficha, marcando la letra F en lápiz rojo en el margen superior derecho. Con estas fotografías se fue conformando el *Fichero Gráfico de la Junta*, con dos secciones, «Arquitectura y Varios», por una parte, y «Bienes Muebles» por otra<sup>7</sup>.

La consulta de estos ficheros permite conocer con exactitud la cantidad de obras incautadas y trasladadas a los depósitos de la Junta.

Desde el traslado del Gobierno a Valencia, en noviembre de 1936, a los trabajos relativos a las visitas e incautaciones, hay que añadir los derivados del traslado de obras de arte desde los depósitos de la Junta a Valencia. Allí se había trasladado el personal perteneciente

<sup>7</sup> Véase artículo de Isabel Argerich en este mismo catálogo.

a la Dirección General de Bellas Artes y, por tanto, algunos miembros de la primitiva Junta de Incautación.

Normalmente los envíos de obras a Valencia primero y a Barcelona después, cuando el Gobierno pasa a Cataluña, respondían a peticiones previas de la Dirección General de Bellas Artes y de la Junta Central del Tesoro Artístico que se había constituido en Valencia en abril de 1937. Resultado de estas solicitudes, se conserva una abundante correspondencia relativa a los diferentes envíos de obras de arte desde diciembre de 1936. Junto a la correspondencia de las solicitudes e incidencias en la preparación de obras se conservan las *Actas de Entrega* a la Junta Central del Tesoro Artístico, de las obras enviadas a Valencia procedentes de diferentes museos y palacios de Madrid de enero de 1937, así como las del depósito del Museo de Arte Moderno y, fundamentalmente, del Museo del Prado, de diciembre de 1936 a febrero de 1938. Entre ellas, la Junta conservaba, por ejemplo, las *Actas Notariales* sobre la apertura de la caja fuerte del Banco de España con los cuadros de El Greco procedentes de Illescas, así como la de su embalaje para el traslado, de febrero de 1938, o bien una relación, por orden alfabético, de los cuadros enviados desde el Museo del Prado, con indicación de fecha de expedición y motivo de la elección.

En su primera reunión, la Junta creada por Orden Ministerial de 15 de diciembre de 1936 (Segunda Junta), decide que la evacuación de obras a Valencia debía ir precedida por un informe escrito del director del Museo del Prado y un restaurador (Acta de 16 de diciembre). En la siguiente reunión, de 24 de diciembre, se encarga que sean Roberto Fernández Balbuena, presidente de la Junta en Madrid, y Bisquert, restaurador del Museo del Prado, quienes redacten un informe sobre el estado de conservación de determinados cuadros y el peligro que el viaje ofrecería para su integridad. A partir de estos momentos aparecen entre la documentación de los traslados a Valencia, algunos informes de restauradores del Museo del Prado sobre el estado de las obras objeto de traslado. Para el control de las obras enviadas a Valencia se realizó un *Fichero de Obras Seleccionadas* donde, ordenados alfabéticamente por el nombre del autor de la obra, anotaban el título, procedencia, número de inventario y fecha de traslado. La información que contiene va de diciembre de 1936 a diciembre de 1937.

Con motivo del traslado del Gobierno de la República a Barcelona y con él el de los miembros de la Junta Central del Tesoro Artístico, debido al avance de las tropas nacionalistas hacia el Mediterráneo, y ante la posibilidad de ruptura de las comunicaciones, se decide en Consejo de Ministros de abril de 1938, que las obras de arte que hasta ese momento habían sido enviadas a Valencia, fueran evacuadas hacia Barcelona<sup>8</sup>.

A pesar de las reticencias de los miembros de la Junta al traslado a Barcelona de cuadros y objetos depositados o pertenecientes al Museo del Prado, solicitados por la Junta Central del Tesoro Artístico, según se desprende de su Libro de Actas y de la correspondencia, éstos seguirán produciéndose durante los meses siguientes, viéndose incrementadas las solicitudes tras el paso de dependencia de la Junta al Ministerio de Hacienda en junio de 1938 y, sobre todo, con la constitución de la nueva Junta Delegada de Incautación de Madrid<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> En el acta de la reunión de la Junta Delegada de Incautación de 19 de abril de 1938, Ceferino Colinas, vocal de la Junta Delegada, informa del traslado de treinta camiones en 15 días.

<sup>9</sup> Las funciones principales que debía desempeñar la nueva Junta, según acta de la sesión de 17 de septiembre de 1938, consistían en la «entrega de obras de arte que han de ser recogidas por esta Junta y transmitidas a la de Barcelona...».



*Fuentelaencina (Guadalajara) Aspecto general del retablo de la iglesia parroquial en su estado actual, 3 de agosto de 1938. Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid.*

De esta época, además de la correspondencia mantenida entre la Junta Central del Tesoro Artístico y la Delegada de Madrid, se conservan las *Relaciones de Obras Solicitadas*, de abril a diciembre de 1938.

En la gestión diaria de sus asuntos, la Junta Delegada de Incautación de Madrid, produjo un conjunto de documentación que configuró su Archivo Administrativo. En él se encuentra la documentación producto tanto de sus relaciones con diferentes organismos públicos, como de la gestión del personal, gestión presupuestaria, transporte de obras, gestión de depósitos, etc.

Conocemos el contenido de este Archivo gracias al *Documento presentado por la Junta Saliente a la Entrante*, en septiembre de 1938.

Organizado, en unos casos, en carpetas formando legajos y, en otros, en el Archivador del Despacho de Oficina, su contenido permaneció sin alteraciones sustanciales para su uso por el Servicio de Recuperación Artística, de la Comisaría General del Servicio de Defensa<sup>10</sup>.

El criterio seguido en la Junta Delegada de Incautación de Madrid para la organización de su documentación, respondía, generalmente, a una agrupación en carpetas por asuntos o por instituciones con las que mantenía relación. En su gran mayoría, cada una de las carpetas contiene la correspondencia mantenida entre la Junta Delegada y esas instituciones, bien por ser requerida para la recogida y protección de obras, bien por solicitar la colaboración de esas instituciones para el desarrollo de sus trabajos. En gran parte de ellas, junto a la correspondencia se encuentran informes, relaciones de objetos incautados, actas de entrega de objetos a la Junta, actas notariales, vales para la adquisición de material y relaciones de personal.

No parece que exista razón alguna para la distinción hecha por la propia Junta entre el «Archivo de Documentos Administrativos», y las carpetas del «Archivador del Despacho de la Oficina». En ambos casos se trata de documentos con vigencia administrativa, utilizados para la gestión diaria de sus asuntos.

En el caso del *Archivo de Documentos Administrativos*, siguiendo un orden alfabético, se localiza, fundamentalmente, la documentación resultante de sus relaciones con otras entidades oficiales y particulares. Organizado originalmente en nueve legajos y dentro de ellos en carpetas, prácticamente la totalidad de este fondo ha llegado hasta nuestros días. De su contenido cabe destacar, por ejemplo:

Legajo 1:

- *Alcalá de Henares*. Correspondencia sobre protección y traslados de obras de arte (de marzo de 1937 a octubre de 1938).
- *Aranjuez*. Actas de las entregas de objetos de los palacios de Aranjuez, pertenecientes al Patrimonio de Bienes de la República, para su traslado a Valencia. Contiene el informe de la Junta sobre desmontaje del Salón de Porcelanas (febrero-marzo de 1937).
- *Avisos e Incautaciones*. Correspondencia sobre lo realizado en diferentes localidades de las provincias de Madrid, Toledo, Guadalajara y Ciudad Real (años 1936-1939).
- *Calcografía Nacional*. Correspondencia, actas de entrega, informes y acta notarial sobre las planchas originales de los Grabados de Goya (año 1937-1938).

<sup>10</sup> El *Inventario de Ficheros, Libros, Carpetas y demás material que utilizó la Extinguida Junta del Tesoro Artístico de Madrid*, realizado por la Comisaría General, prácticamente reproduce los datos de la Memoria de la Junta de septiembre de 1938, y así debió permanecer hasta septiembre de 1941, momento en que con la documentación que se encontraba en los archivadores del despacho de oficina se hicieron trece paquetes.

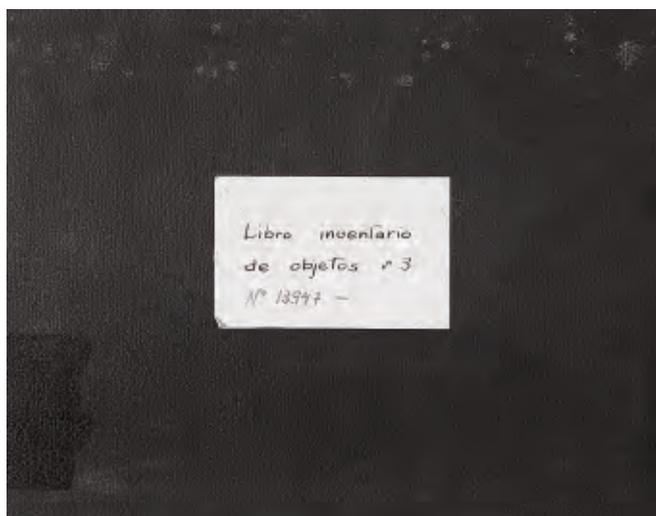
- *Colegio de Arquitectos*. Correspondencia sobre colaboración para la protección y conservación de monumentos (año 1937).
- *Comisión Inglesa*. Correspondencia mantenida con diferentes organismos sobre la visita de Kenyon y Mann (año 1937).
- *Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid*. Correspondencia sobre protección de monumentos, solicitudes de material e informes (años 1937-1938).

Legajo 2:

- *Delegación de Bellas Artes*. Correspondencia sobre personal del Servicio, servicios realizados, remisión de partes de trabajo, evacuación de personal, etc. (años 1937-1939).
- *Embajadas y Consulados*. Correspondencia sobre incautación de cuadros existentes en diferentes embajadas y consulados (año 1936-1938).
- *Extintores*. Correspondencia sobre compra, revisión y recarga de extintores en edificios protegidos. Contiene el «Informe sobre la protección de los edificios incautados por la Junta Delegada de Protección y Salvamento del Tesoro Artístico» de julio de 1937 (años 1936-1938).
- *Fotografía*. Correspondencia, entre otros asuntos, sobre elaboración de trabajos fotográficos. Incluye relación de clichés enviados a la Junta Central por la Delegada de Madrid (años 1937-1939).
- *General Miaja*. Correspondencia mantenida con el Cuartel del General Miaja, sobre gestión de salvoconductos y visita de locales que dependen del Estado Mayor (1937, mayo-1938, febrero).
- *Museo Nacional de Artes Decorativas*. Correspondencia sobre incidencias, fundamentalmente de personal. Contiene el «Proyecto de protección de diversas salas del Museo Nacional de Artes Decorativas. Memoria, planos, mediciones y presupuestos», realizado por el arquitecto Luis Moya en diciembre de 1937 (años 1937-1938).
- *Museo Histórico Militar*. Correspondencia sobre armaduras depositadas por la Junta, pertenecientes a la colección del Palacio del ex duque de Medinaceli (año 1937).
- *Mutis, Estampas de*. Correspondencia sobre la entrega a la Junta de la colección de estampas de Mutis, perteneciente al Museo Botánico. Contiene Acta de Entrega (1937, marzo 25-octubre 12).
- *Material*. Vales para la adquisición de material de embalaje, restauración y fotográfico, etc. (años 1936-1938).

Legajo 3:

- *Museo Arqueológico Nacional. Obras*. Correspondencia relativa a proyectos y obras de adecuación y protección. Incluye «Proyecto de obras de protección de la Sala Egipcia. Memoria, planos, mediciones y presupuestos», realizado por el arquitecto Luis Moya en mayo de 1937.
- *Obras y Fortificaciones*. Correspondencia con la Comandancia de Obras y Fortificaciones sobre destrozos y necesidades de reparación en el Convento de la Encarnación, Museo Cerralbo, Iglesia de San Cayetano, etc. Contiene el «Informe sobre destrozos del bombardeo sobre la Iglesia de San Andrés», realizado por el arquitecto José María Rodríguez Cano, en julio de 1937 (1937, enero 25-1938, julio 18).



No.	Cal.	PRECEDENCIA	DESCRIPCION	Destino
5047	67	San Francisco	Cartas de la Junta con respecto al traslado	U.A.
5048	68	"	Memorias de la Junta	"
5049	69	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5050	70	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5051	71	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5052	72	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5053	73	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5054	74	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5055	75	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5056	76	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5057	77	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5058	78	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5059	79	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5060	80	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5061	81	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5062	82	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5063	83	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5064	84	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5065	85	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5066	86	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5067	87	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5068	88	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5069	89	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5070	90	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5071	91	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5072	92	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5073	93	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5074	94	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5075	95	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5076	96	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5077	97	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5078	98	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5079	99	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"
5080	100	"	Cartas de la Junta con respecto al traslado	"

*Libro Inventario de Objetos Incautados.*  
Archivo, IPCE, Madrid.

— *Patrimonio de Bienes de la República.*

- El Pardo. Correspondencia sobre la recogida y traslado al depósito de San Francisco el Grande y Museo de Arte Moderno, de los objetos incautados en El Pardo. Contiene: Relación de tapices entregados y un sobre con «Anotaciones de los planos de habitaciones del Pardo y numeración correspondiente, según acta, de los tapices tal como es encontraban en marzo de 1937», etc. (año 1937-1938).
- Armería de Palacio. Correspondencia sobre trabajos de protección y traslado de la Armería de Palacio al Museo del Prado y a depósitos de la Junta Central del Tesoro Artístico en Barcelona (años 1937-1938).
- El Escorial y Fábrica Nacional de Tapices.

— *Propaganda y Prensa.* Correspondencia sobre envío y preparación de folletos de trabajos de protección; envío de fotografías sobre protección de monumentos madrileños; de textos propagandísticos preparados por la Junta Delegada de Madrid, etc. Incluye textos para folletos editados por la Junta (años 1936-1938).

— *Papelera Madrileña.* Correspondencia sobre la existencia de papel y documentos con posible interés para la Junta, a cambio de que ésta le suministre papel a la Papelera (años 1937-1938).

Legajo 4:

- *San Manuel y San Benito.* Correspondencia sobre la necesidad de ocupación como depósito de la Junta, del Convento-Iglesia de San Manuel y San Benito (1938, mayo 31-diciembre 25).
- *Teléfono, electricidad y agua.* Correspondencia y facturas de locales bajo custodia de la Junta (1937-1939).
- *Tribunal Supremo.* Iglesia de Santa Bárbara. Correspondencia sobre protección de las obras de la Iglesia de Santa Bárbara y sobre la necesidad de nuevos espacios para depósitos de la Junta (1937, febrero 18-1939, enero 16).
- *Viajes.* Correspondencia, certificados y recibos de gastos de los viajes realizados por distintos miembros de la Junta Delegada de Madrid, a Valencia, Barcelona, pueblos de la zona Centro, etc. (año 1938).

Legajo 5:

- *Personal*. Expedientes de personal y certificados de trabajo de personal subalterno y auxiliares de la Junta Delegada de Madrid. Ordenados alfabéticamente (años 1937-1939).

Legajo 9:

- *Coches*. Correspondencia y relación de suministros de gasolina, vehículos para transporte, relación de personal y vehículos al servicio de la Junta; hojas de ruta autorizando la circulación de vehículos; facturas de coches (años 1936-1939).

El contenido de los legajos 6 y 7, «Telegramas recibidos y remitidos» y «Oficios recibidos y remitidos a la Dirección General de Bellas Artes», se encuentran incorporados a la carpeta de «Correspondencia» que la Junta tenía en el *Archivador del Despacho de Oficina*. En este Archivador se encontraban las carpetas relativas a:

- *Junta Central del Tesoro Artístico*, con parte de la correspondencia mantenida con la Junta Central sobre trabajos de auxiliares técnicos de la Junta Delegada, y sobre pagos y presupuestos de gastos de personal (1937, junio 8-1939, enero 19).
- *Presupuestos y Cuentas*. Correspondencia y presupuestos de gastos de trabajos de la Junta Delegada. Facturas, recibos, relaciones de jornales pagados. Incluye Libro de Contabilidad de la Junta de los años 1937 y 1938 (años 1936-1939).
- *Correspondencia*. De entrada y salida mantenida durante los años 1936-1939 con diferentes organismos y personas. Entre ella se encuentra la correspondencia de Ángel Ferrant, Matilde López Serrano, Wenceslao Roces, José Renau, Roberto Fernández Balbuena, Timoteo Pérez Rubio, y los telegramas emitidos y recibidos por la Junta.
- *Informes y Proyectos*. Además de los localizados entre la documentación ya reseñada, en esta carpeta encontramos el informe de Stolz Viciano sobre «Efectos observados, sus causas probables y las condiciones en que actuaron los gases de combustión —provocados por una bomba incendiaria— sobre superficies pintadas en diferentes procedimientos pictóricos», «Defensa pasiva contra ataques aéreos», «Experiencias a realizar sobre los mohos que se desarrollan en los cuadros conservados en locales húmedos», «Proyecto de un Servicio Nacional de Museos», etc.
- *Muebles*. Actas originales del traslado de obras procedentes de la evacuación de los depósitos de la Iglesia de San Francisco el Grande (Muebles trasladados al depósito del Museo Arqueológico Nacional y a la Iglesia de Santa Bárbara). Contiene también las actas del traslado del depósito de muebles del Pardo, existentes en San Francisco el Grande, llevados al Museo del Prado (1937, septiembre-octubre).
- *Recibos*. De cuadros entregados por la Junta al Museo del Prado en calidad de depósito, firmados por la dirección del Museo. Contiene las anotaciones sobre la procedencia y, en algunos casos, número de inventario (1936, julio 28-1939, marzo 15).
- *Cuadros enviados a Valencia*. Contiene actas de entrega y relaciones de los enviados a Valencia procedentes de diferentes depósitos, con anotaciones sobre fechas de expediciones. En esta carpeta también se incluyó la documentación relativa a los envíos a Barcelona.
- *Archivos y Bibliotecas*. Correspondencia sobre asuntos relacionados con la recogida de Archivos y Bibliotecas (1936, octubre 19-1938, agosto 10).

- *Museo Histórico Militar*. Contiene las relaciones de objetos ingresados en este Museo procedentes del palacio del duque de Medinaceli, en 14 de septiembre de 1936, y la de las armas y armaduras procedentes del Castillo de Viñuelas, de 19 de mayo de 1938.
- *Agrupación Socialista Madrileña*. En esta carpeta hallamos el «Catálogo General de Obras Incautadas por la Agrupación Socialista Madrileña: Artes decorativas y tapices; cuadros, óleos, pasteles, aguazos; miniaturas; y arte chino», obras que fueron posteriormente entregadas a la Junta (año 1937).

Por último, se encuentra una carpeta con documentación de la Primera Junta, que aunque no aparecía en la Memoria de septiembre de 1938, sí lo hace en el Inventario elaborado por la Comisaría. Se trata de la correspondencia dirigida a la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico por diferentes organismos e instituciones, informándola de la ocupación de edificios y la existencia de objetos de valor. Contiene también relaciones de edificios visitados o por visitar y correspondencia sobre obras de adecuación del Convento de las Descalzas como museo religioso.

Entre la documentación de este Archivero se encontraba la carpeta de las *Memorias*. Excepto la Junta surgida en julio de 1936, las sucesivas Juntas Delegadas que se constituyeron dejaron constancia de los trabajos realizados a través de una memoria. Se conservan las notas, borrador y texto de la de marzo de 1937, redactada por la Junta presidida por Roberto Fernández Balbuena desde su constitución en diciembre de 1936. Tras el nombramiento de Ángel Ferrant como presidente, en enero de 1938, se elaboró una segunda memoria que recogía los trabajos de marzo de 1937 a enero de 1938. Redactada igualmente por Roberto Fernández Balbuena, se conserva el borrador de la misma. La tercera memoria fue escrita por Matilde López Serrano para dar cuenta de su gestión como presidenta accidental de la Junta durante la estancia de Ángel Ferrant en Barcelona, de abril a junio de 1938. Por último, la más exhaustiva es la de septiembre de 1938, realizada con motivo de la reorganización de las Juntas Delegadas, momento en que, bajo la jurisdicción del Ministerio de Hacienda, las Juntas pasaron a estar presididas por el gobernador de la provincia, con el delegado del Ministerio de Hacienda como vicepresidente. De esta Memoria o *Documento presentado por la Junta Saliente a la Entrante. Septiembre, 1938*, conservamos las notas o borradores y un original firmado por los miembros de la Junta saliente y los de la entrante.

El conjunto de fondos pertenecientes a la Junta Delegada de Incautación de Madrid se completa con los libros de Correspondencia, Actas y Firmas de Visitantes.

El *Libro Registro de Correspondencia* recoge toda la correspondencia de entrada y salida, desde el 16 de diciembre de 1936, es decir, cuando se organiza la segunda Junta. En él se anotaban la fecha, número de registro de entrada o de salida, persona a quien va dirigida o quien remite y asunto del que trata. Sus datos permiten conocer en profundidad la evolución de la institución, puesto que en él se encuentra información de documentos que no han llegado hasta nosotros.

Las entradas de correspondencia comienzan el mismo día 16 de diciembre (registro n.º 1) y finalizan el 18 de marzo de 1939 (registro n.º 1.108). Por lo que se refiere a las sali-

das, éstas comienzan también el 16 de diciembre (registro n.º 1), finalizando el 27 de marzo de 1939 (registro n.º 1.998). En algunos casos la propia Junta anotaba al lado del extracto de contenido, la carpeta en la que se archivaba, lo que les permitía su localización.

La particularidad del Libro Registro de Correspondencia consiste en que, una vez finalizada la guerra, el Servicio de Recuperación de la Comisaría General lo utilizó para asentar en él su correspondencia, tras dejar anotado en el margen superior «Año de la Victoria». Los primeros registros tanto de entrada como de salida corresponden al día 3 de abril de 1939 y finalizan en 19 de abril de 1943 el de entrada, aunque de julio a diciembre de 1942 sólo hay un asiento, y en 29 de abril de 1942 el de salida.

La Junta surgida en diciembre de 1936 dejó constancia de sus reuniones en un *Libro de Actas*. Iniciado con la sesión de 16 de diciembre de 1936, en él se iban asentando los acuerdos e incidencias surgidos en el desempeño de sus funciones. Su lectura permite completar el estudio de la institución, puesto que nos proporciona datos de la toma de posición de sus miembros en asuntos de carácter interno y en sus relaciones con otras instituciones.

El libro comprende 55 actas de reuniones, aunque la última de ellas de 20 de marzo de 1939 quedó incompleta. Casi la mitad corresponden a las reuniones de la última Junta Delegada, la formada en septiembre de 1938, cuyos dirigentes extremaron el control sobre el trabajo de los técnicos.

El conjunto de las actas de reuniones de las diferentes Juntas Delegadas de Incautación de Madrid, se completa con las actas de las reuniones de la Primera Junta. En folios sueltos, esta Junta fue levantando acta de cada una de sus sesiones, desde 28 de julio de 1936 a 21 de septiembre del mismo año, momento en que organizativamente queda en suspenso, con motivo de la creación del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y del Tesoro Artístico.

Finalmente, el *Libro de Firmas* de la Junta recoge las firmas y testimonios de las personalidades que visitaron sus locales y conocieron de primera mano su trabajo. Su existencia se debe a una idea de Ángel Ferrant tras llegar a la Presidencia de la Junta, en enero de 1938.

### Junta Central del Tesoro Artístico

Entre la documentación perteneciente a la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y junto a la de la Junta Delegada de Incautación y Protección de Madrid, se halla un pequeño grupo de documentos que, procedentes de la Junta Central del Tesoro Artístico, fueron entregados por su secretario, Julio Prieto Nespereira, al comisario de la zona de Levante, José María Muguruza Otaño, el 30 de enero de 1939, tras la entrada de los nacionales en Barcelona.

Excepto el Libro de Actas, que se mencionaba en la relación de entrega, se conserva el resto de la documentación. Organizada en cuatro carpetas, contiene, fundamentalmente, actas de objetos incautados y/o entregados a la Junta Central. En un primer bloque hay dos carpetas con las firmas:



*Miembros de la Junta posan en el jardín del Museo Arqueológico Nacional; de derecha a izquierda, Dña. Elvira Gascón, Dña. Paquita Serra, Dña. Matilde López Serrano, Dña. Natividad Gómez Moreno. Colección Familia Gómez-Moreno. Madrid.*

- *Actas de la entrega hecha por la Caja General de Reparaciones a la Junta Central del Tesoro Artístico, de diferentes objetos. Actas n.º I-LI* (Valencia, 26 de febrero de 1937-Figueras, 6 de agosto de 1938).
- Carpeta DP (Diversas Procedencias) que contiene las «Actas de entrega de objetos hecha por diferentes instituciones y personas a la Junta Central del Tesoro Artístico. Actas n.º II-LIX» (1938, febrero 18-1939, enero 14). Entre ellas se encuentra, por ejemplo, el «Acta de entrega de los cuadros procedentes del Banco de España de Madrid a la Junta Central del Tesoro Artístico» (Acta n.º XXVIII).

Junto a éstas se entregó una *Carpeta conteniendo Actas*. Se trata de relaciones, actas de entrega, inventarios de objetos, etc., entregados a la Junta Central del Tesoro Artístico en Valencia y, posteriormente, en Barcelona. Entre ellas se hallan tres ejemplares del listado de «Cuadros procedentes del Museo del Prado trasladados a Cataluña», con referencia al autor, título de la obra y número de caja de depósito, del año 1938.

Una última carpeta de *Documentos Varios*, contiene documentación muy diversa y poco homogénea, producida o custodiada por la Junta Central, por ejemplo, la relativa a Exposiciones Nacionales e Internacionales, algo de correspondencia, documentación sobre los fondos artísticos procedentes de la Catedral de Segorbe, evacuación del Tesoro Artístico de Teruel e incidencias en el traslado de los fondos depositados en Valencia a Barcelona.

### Caja General de Reparaciones

La Caja General de Reparaciones, dependiente del Ministerio de Hacienda, se constituyó, por decreto de 23 de septiembre de 1936, con el objetivo de la «reparación de daños causados por la rebelión, con cargo a los participantes». Para ello la Caja se hizo cargo de las incautaciones de bienes de los «desafectos al régimen, así como de los de aquellos que habían abandonado el territorio legal» y de lo que a ella le entregaban los organismos, partidos o sindicatos, procedentes de las incautaciones que éstos hicieron en los primeros momentos.

Tanto de lo incautado por la propia Caja, como de lo entregado por estas otras organizaciones, se redactaban actas por cuadruplicado, una para la Dirección General de Seguridad (Negociado de Valores), otra para el organismo o particular que hacía la entrega y las otras dos para permanecer en los archivos de las oficinas de la Caja. Simultáneamente se elaboraron ficheros con la información contenida en las «Actas de Incautación».

Al igual que ocurrió con la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid, la Comisaría General del Servicio de Defensa, a través del Servicio de Recuperación, se hizo cargo tanto de los depósitos como de la documentación de la Caja General de Reparaciones de Madrid, con vistas a la organización de las devoluciones. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con la documentación de la Junta Delegada, que se conserva casi en su totalidad, la de la Caja es parcial y, en gran medida, son copias de los originales realizadas por la propia Comisaría. En este caso se hallan, por ejemplo, las *Actas de Entrega* a la Caja de Reparaciones de Valencia, de las incautaciones realizadas por la Unión de Empleados de Oficinas de Madrid, de 27 de noviembre de 1936; o las *Actas de Incautaciones depositadas en la Caja por distintos organismos*, entre las que se hallan las realizadas, por ejemplo, por el «Grupo Ascasio Durruti del Socorro Rojo Internacional» y del «Servicio de Investigación Militar».

La Caja fue realizando a lo largo de su existencia y por diferentes motivos, relaciones o inventarios de objetos incautados. Entre los fondos de la Comisaría se localizan listados de orfebrería religiosa, porcelana y loza, «Inventarios de miniaturas, medallas, pinturas y objetos de arte», que incluyen una descripción y tasación de los mismos, o bien una «Relación de cuadros procedentes de la Caja de Reparaciones depositados en el Monasterio de Pedralbes» de junio de 1938, donde consta número de orden, título y dimensiones.

En realidad, a diferencia del conjunto documental que procedente de la Junta Delegada fue utilizado por la Comisaría para las devoluciones de obras incautadas, la documentación de la Caja es muy incompleta y no facilitó esta tarea. La falta de concordancia entre las actas y las expediciones a que hacían referencia llevó al nombramiento, una vez disuelto el Servicio de Recuperación, de un Juez Especial y, más tarde, de una «Comisión Liquidadora de la Caja de Reparaciones»<sup>11</sup>.

Sin embargo, sí que fue de gran utilidad, sobre todo en los primeros momentos, el *Fichero de Objetos Incautados*, elaborado por la Caja y ordenado alfabéticamente por el tipo de objeto. En él se encuentran las siguientes entradas: abanicos, armas, bibliografía (libros), escultura, estampas/dibujos/grabados, joyas de arte, miniaturas, numismática, orfebrería de arte civil, orfebrería de arte religioso, pinturas, porcelanas/lozas, relojes, y telas y varios.

<sup>11</sup> Manuel Chamoso Lamas: «El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, tomo XLVII, año 1943, pp. 284-287.

Para cada objeto se realizaba una ficha que indicaba la procedencia, fecha de ingreso, descripción, calificación —donde se hacía constar o bien el siglo al que pertenecía o la atribución que se daba al objeto— y por último, destino, donde se señalaba el número de caja donde se hallaba.

Estos ficheros fueron muy consultados para establecer la propiedad de cada uno de los objetos, paso previo para poder efectuar las devoluciones.

### Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional

Con la creación de la Comisaría General del Servicio de Defensa, por decreto de 22 de abril de 1938, se intentó paliar la falta de operatividad, debida en parte a la falta de medios propios, del Servicio Artístico de Vanguardia<sup>12</sup>. Con ella se organizará el trabajo de los agentes del Servicio Artístico de Vanguardia que, desde enero de 1937, bajo la autoridad de las Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, actuaban en la zona nacional con el fin de «recoger y de salvar cuantos objetos o monumentos sea posible e inventariar cuantos edificios, obras o fondos hayan sufrido daños, espolios y mutilaciones»<sup>13</sup>.

La base del sistema de recuperación quedó, desde esos momentos, bajo los «Agentes de Recuperación Artística en el Servicio de Vanguardia», que actuaban a las órdenes de las comisarías de zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Sus funciones quedaron delimitadas en el reglamento de 9 de agosto de 1938. En él se dispone que a toda acción de un Equipo o de un Grupo del Equipo, o de un Agente aislado, en Servicio de Recuperación, le debía seguir un informe que contuviese todas las referencias topográficas o gráficas posibles, así como un inventario de lo recuperado. Este informe o parte debía hacerse por triplicado, uno para la Jefatura Militar, otro para la Comisaría de Zona, reservándose él mismo otro de los originales. En el caso de los «Asesores Auxiliares», el reglamento dispone que a cada actuación le siga la elaboración de un «Informe circunscrito a la misión encomendada con toda la aportación gráfica y documental que sea posible dentro de lo que precise el caso».

Entre los fondos de la Comisaría General se conservan los *Informes* emitidos por los agentes. Se trata de informes elaborados por agentes del Servicio de Recuperación y asesores técnicos tras la entrada de las tropas en la población, aunque en algunos casos fueron elaborados con informaciones obtenidas antes de esta entrada. Se conservan la práctica totalidad de los mismos. Para su utilización, el Servicio de Recuperación elaboró unos índices con los datos del lugar, nombres de los agentes, fecha, número dado al informe en el propio Servicio y las observaciones sobre el mismo, es decir si acompañaba fotografías u otros datos de interés.

En ellos se informaba del estado en que se encontraban los edificios y obras de arte a la llegada de las tropas. De especial interés son los informes elaborados por los agentes del Servicio tras la retirada del ejército republicano en Cataluña, del 27 de enero al 23 de febrero de 1939, por el recorrido que hacen de los lugares donde se concentraron los depósitos de la Junta Central del Tesoro Artístico antes de la salida de parte de ellos hacia Ginebra.

<sup>12</sup> Véase Alicia Alted Vigil: *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1984.

<sup>13</sup> Las Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico Nacional, fueron creadas por orden de 23 de diciembre de 1936 (BOE, n.º 66).



*Fichero de Incautaciones.*  
Archivo, IPCE, Madrid.



Algunos de estos informes fueron utilizados por la Comisaría para su publicación en el recién creado Boletín del Servicio Nacional de Bellas Artes sobre «*Arte destruido, mutilado, perdido...*», del que se publicaron dos números, el primero de ellos en diciembre de 1938 y el segundo en marzo de 1939.

Finalizada la guerra los agentes asignados a cada población inspeccionaban los locales donde se tenía conocimiento de la existencia de objetos de valor artístico. La información quedó recogida en unos *Partes Diarios*, según modelo elaborado por la propia Comisaría, donde, además de los datos de identificación, figuraba el estado en que se encontraba el lugar visitado, los precintos necesarios y, en su caso, la existencia de una guardia. Se conservan más de 800 de estos informes o partes diarios. Con ellos se elaboró un *Fichero Alfabético de Lugares Visitados*, que contiene los datos de la institución, la dirección y un extracto del informe de cada una de las visitas realizadas en diferentes momentos. Relacionado con este fichero se elaboró otro de *Fichero de Calles*, ordenado también alfabéticamente.

Sin embargo, los esfuerzos de la Comisaría General del Servicio de Defensa, a través del Servicio de Recuperación, se concentraron en la devolución de obras de arte existentes en los distintos depósitos constituidos por las Juntas del Tesoro Artístico republicanas y los de otras organizaciones.

Desde los primeros días de abril de 1939, la Comisaría se hace cargo de la recogida de objetos existentes en los locales ocupados por organismos republicanos y los traslada a los depósitos ya utilizados por la Junta y algunos otros que se ve obligada a habilitar. La información se plasmaba en un *Acta de Recogida* donde se indicaba la dirección del local, la propiedad, quién lo ocupaba y el depósito al que se llevaba. Aún se conservan algunas de estas actas. Una vez en los depósitos los objetos eran identificados y clasificados para lo cual fue de gran utilidad la documentación de la Junta Delegada de Incautación de Madrid, así como los ficheros de la Caja General de Reparaciones o los inventarios de objetos procedentes de Ginebra.

La ofensiva de las tropas nacionalistas en tierras catalanas, en enero de 1939, puso en peligro los grandes depósitos de obras de arte que la Junta Central del Tesoro Artístico y la Generalitat de Cataluña habían habilitado en zona de retaguardia. El Acuerdo de Figueras, de 3 de febrero de 1939, posibilitó la evacuación de estos depósitos a los locales de la Sociedad de Naciones, en Ginebra, para su entrega al pueblo español una vez declarada la paz en el país<sup>14</sup>. Tras la llegada de las obras al Palacio de la Sociedad de Naciones se comenzó a hacer el inventario de lo llevado. Se distribuyó el trabajo en cuatro secciones, por un lado los cuadros, en otro los tapices, en otro los objetos preciosos y en otro los códices y demás libros. Cada sección la asumía un miembro del recién creado «Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles».

Entre la documentación conservada en el Archivo de la Comisaría General se localizan varios ejemplares del *Inventario* completo de las obras venidas desde Ginebra. Pero, junto a este inventario, elaborado por miembros de la Junta Central del Tesoro Artístico con la supervisión de los técnicos del Comité Internacional, se encuentra también parte del inventario del depósito de Peralada, realizado por los miembros de la Junta Central antes de la evacuación y utilizado por el Servicio de Recuperación para anotar en él el nuevo número de caja asignado en el de Ginebra.

La llegada a Madrid de las obras procedentes de Ginebra, en las expediciones de mayo, junio y septiembre de 1939, ha quedado reflejada en la documentación a través de una serie de listados o relaciones de las cajas y de las actas de devolución de estos bienes a sus propietarios por los diferentes depósitos que los acogieron, fundamentalmente del Museo del Prado.

El desconcierto en las devoluciones efectuadas en los primeros momentos dio lugar a la publicación de la orden de 31 de mayo de 1939 sobre «Devolución de los conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional», que sistematizó el proceso. La manera en que debían efectuarse quedó así establecida:

En primer lugar se investigaba la propiedad de los objetos por todos los medios al alcance, fundamentalmente las «Actas de Incautación» ya mencionadas. Si el resultado era positivo se avisaba a la persona o entidad propietaria y se le hacía la entrega de cuanto se había comprobado de su pertenencia. En este momento se redactaba el *Acta de Devolución*. En caso de no establecerse propiedad alguna, los objetos pasaban a la categoría de «desconocidos», clasificándolos y exponiéndolos para que sus posibles propietarios, previa declaración jurada de la descripción de sus piezas desaparecidas, las examinasen y reclamasen alegando los datos de propiedad que poseían.

Las solicitudes o reclamaciones se debían dirigir a la Comisaría de Zona correspondiente, con los datos tanto del peticionario como del objeto, así como fotografía y título de propiedad, en el caso de tenerlo, o declaración jurada expedida por personas de solvencia a juicio de la Comisaría.

Si eran varios los reclamantes de una pieza o insuficientes las pruebas, ésta quedaba depositada en el Servicio y si no se llegaba a aclarar la propiedad, los reclamantes tenían la posibilidad de reclamar entre sí.

Las devoluciones se hacían siempre como entregas en depósito, mediante acta. Uno de los ejemplares de ésta, unida a la fotografía correspondiente de cada objeto, quedaba en el

<sup>14</sup> Véase Arturo Colorado: *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991.

local del Servicio de Recuperación a disposición de todo aquel que quisiera examinarla. Pasado un año de las entregas provisionales, el Servicio se desentendía de reclamaciones quedando sólo la vía judicial.

La documentación generada por las devoluciones realizadas por el Servicio de Recuperación, se encuentra entre los fondos de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, en el que se integró tras su liquidación por orden de 11 de enero de 1940<sup>15</sup>.

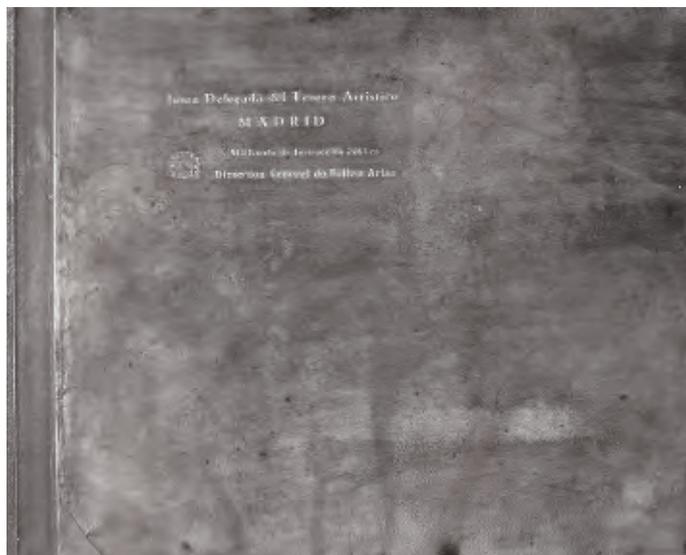
Este conjunto documental está formado principalmente por las «Actas de Devolución» de cada uno de los depósitos que se formaron. La información que contienen quedó fijada por las «Instrucciones para Devoluciones», dadas por la Comisaría General el 11 de julio de 1939. Según éstas, las actas de los objetos, una vez fotografiados, numerados y reconocidos, se deberían hacer por cuadruplicado. A cada acta se le daba un número independiente y correlativo para cada depósito delante del espacio reservado para el número de «Expediente de Devolución». En cada acta, bajo los datos de identificación de quien recibía los objetos, se hacía, con numeración correlativa, una breve descripción de cada uno de ellos, del número de fotografía y de los datos del número que figuraba en la etiqueta. De entre ellas cabe destacar las pertenecientes al depósito del Museo Arqueológico Nacional, en número de 3.924, que fueron elaboradas entre el 30 de junio de 1939 y el 23 de enero de 1946, aunque la práctica totalidad son de fechas anteriores a 1942. Le siguen en importancia las del depósito del Museo del Prado y de la Comisaría General, con cerca de 1.900 actas, de 1939 a 1945; las del depósito del Museo de Arte Moderno, con algo más de 1.500, de entre ellas parte de lo procedente de las incautaciones de la Caja General de Reparaciones, y las del Palacio de Exposiciones del Retiro.

Junto a las «Actas de Devolución», contamos con un conjunto de alrededor de 2.500 *Expedientes de Devolución* generados por la Comisaría General. Ordenados numéricamente por la propia Comisaría General, contienen la instancia del solicitante, dirigida al comisario general, reconociendo que, en un determinado depósito que siempre se cita, existen objetos de su propiedad. A ello se adjuntan las *Actas de Reconocimiento de Propiedad* elaboradas por el citado depósito con los mismos datos que veíamos en las actas de devolución y la diligencia «Entréguese» de la Comisaría General.

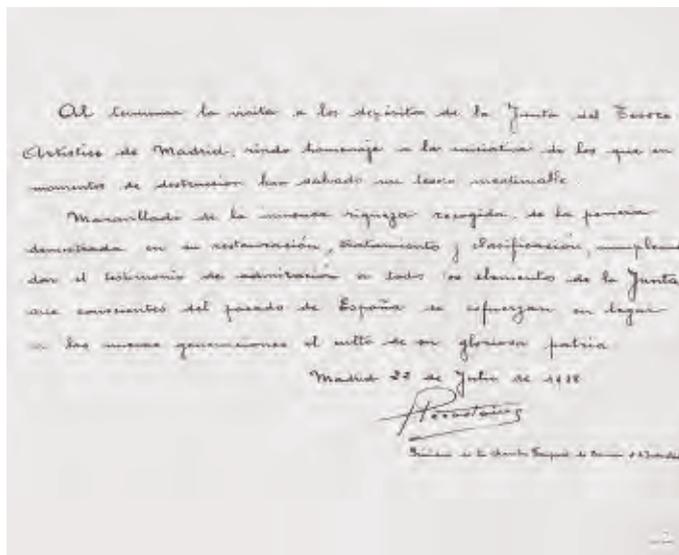
Con los datos procedentes de las actas de devolución se confeccionaron una serie de libros registro y de ficheros, de entre los que cabe destacar los siguientes:

- Libro Registro de las Actas de Devolución de objetos de las exposiciones del Palacio de Exposiciones del Retiro.
- Libro Registro de las Actas de Devolución del depósito del Museo de Arte Moderno.
- Libro Registro de Actas de Devolución de cuadros procedentes del depósito del Museo del Prado.
- Libro Registro Inventario de objetos del depósito del Jai-Alai, procedentes del Teatro Alcázar.
- Libro Registro Inventario de objetos del depósito del Jai-Alai.
- Fichero de Actas de Devolución de objetos depositados en el Palacio del Hielo.

<sup>15</sup> Orden de 11 de enero de 1940, sobre la «Conveniencia de liquidar el Servicio de Recuperación Artística, reintegrando al de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, a las funciones únicas que le son propias».



*Libro de Firmas y página firmada por el Sr. Pecastain, presidente de la Cámara de Comercio e Industria de Francia. Archivo, IPCE, Madrid.*



- Fichero de Actas de Devolución de cuadros procedentes del depósito del Museo del Prado, ordenado por número de acta.
- Fichero de devoluciones de cuadros procedentes de Ginebra, ordenado alfabéticamente por nombre de autores.
- Fichero de devoluciones de muebles depositados en Jai-Alai, ordenado por número de foto.
- Fichero de devoluciones de cuadros depositados en el Museo del Prado, ordenado por número de foto.
- Fichero de cuadros depositados en el Museo del Prado, ordenados alfabéticamente por propietarios. Con indicación de la situación en que se encuentran: avisados, autorizados, para retirar o entregado.
- Fichero de reclamaciones de bienes incautados, ordenado alfabéticamente por nombre del propietario.

Los costes económicos y de personal que suponía el mantenimiento en los depósitos de objetos pendientes de devolución, junto con la falta de espacio para sus propias colecciones, llevaron, por una parte, a la petición de centralización de depósitos para agilizar los trámites y, por otra parte, a la orden de 11 de enero de 1940 sobre liquidación del Servicio. En estas fechas aún quedaban grandes cantidades de objetos en los depósitos sobre los que aún no se habían iniciado los trámites de devolución. Para los objetos que aún se encontraban en este caso, el artículo 3.º de la orden proponía su exhibición en «exposiciones públicas de una duración superior a un mes, durante el cual podrán incoarse por sus dueños los oportunos expedientes de devolución...». En el Palacio de Exposiciones del Retiro tuvieron lugar dos exposiciones, durante los años 1940 y 1941, que sirvieron para el reconocimiento de objetos por parte de sus propietarios. Se conservan las *Declaraciones de Reconocimiento y Propiedad* y los *Expedientes de litigios y reclamaciones* realizadas tras estas exposiciones.

Simultáneamente, aunque sin el carácter de exposición de recuperación que tuvieron las celebradas en el Palacio de Exposiciones del Retiro, la Comisaría General del Servicio de Defensa aprovechó la existencia en sus depósitos de una gran cantidad de objetos litúrgicos, para celebrar una gran exposición en las salas del Museo Arqueológico Nacional, dedicada a la «Orfebrería y Ropas de Culto. Arte Español de los siglos XV al XIX», en 1941. Producto de esta exposición se conservan las fichas catalográficas, fichas de control de los objetos exhibidos, fotografías, así como parte de la documentación de trámite generada por la misma.

Los objetos que quedaron en los depósitos del Servicio sin reclamar ni identificar fueron entregados, en calidad de depósito, a iglesias e instituciones religiosas, así como a museos y organismos estatales. Se conservan parte de estas *Actas de Entrega en Depósito*.

Finalmente, en abril de 1943, una orden de la Dirección General de Bellas Artes del día 29, da por terminado el Servicio de Recuperación Artística. Otra del día 30 dispone se entregue el *Archivo Fotográfico* del Servicio al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en concreto, al Instituto Diego Velázquez.



# CATÁLOGO





## MADRID BOMBARDEADO

*La sublevación militar del 18 de julio de 1936 contra el Gobierno de la República, inicia la Guerra Civil española. En septiembre, tras unas trágicas y convulsas semanas en las que se definen las líneas del frente entre las zonas leales y las insurgentes —así como las posiciones internacionales ante la guerra—, los nacionales concentran sus fuerzas en la toma del Madrid republicano. La capital, bombardeada de modo esporádico desde finales de agosto, sufrirá desde noviembre el asalto a la ciudad; el día 6 del mismo mes, el Gobierno traslada su sede a Valencia. Las enconadas batallas se prolongan durante más de tres meses. El frente entre ambos bandos queda fijado en el borde oeste de la ciudad y se mantiene casi inmóvil durante los dos años siguientes, hasta el 28 de marzo de 1939, tres días antes de declararse el fin de la guerra. Durante este tiempo, Madrid vivió en permanente cerco parcial, sometido a una guerra de desgaste, con falta de suministros y continuos bombardeos.*

## LAS CALLES DE MADRID

*Entre el 7 y el 18 de noviembre de 1936 se viven los momentos más cruentos de la batalla por Madrid. La Junta de Defensa republicana organiza la lucha de unidades militares y civiles contra el avance de las tropas nacionales. Éstas llegan a situar el frente en la Casa de Campo y Ciudad Universitaria; paralelamente bombardean la ciudad de forma sistemática, no sólo industrias o centros logísticos, también sus calles se vieron seriamente afectadas. El objetivo, siguiendo nuevas estrategias bélicas, era sembrar el caos entre la población y minar sus defensas. La Junta del Tesoro Artístico realizó un minucioso reportaje fotográfico que refleja el efecto de estos bombardeos sobre edificios religiosos, culturales y viviendas del corazón de la ciudad: Puerta del Sol, Preciados, Huertas y aledaños, así como planos de localización de impactos y tipo de munición arrojada.*



1

1. *Bombardeos de Madrid 1936-1937. Antón Martín, esquina Atocha. La bomba caló toda la casa, llegando los escombros hasta el sótano, donde aparecieron seis cadáveres.*

[José Lino Vaamonde.] Positivo original de época, 85 x 60 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



2

2. *Bombardeos de Madrid 1936-1937. Puerta del Sol, entrada al Metro de Ventas.*

[José Lino Vaamonde.] Positivo original de época, 85 x 60 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



3

3. *Bombardeos de Madrid 1936-1937. Puerta del Sol.*

[José Lino Vaamonde.] Positivo original de época, 60 x 85 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

4. *Bombardeos de Madrid 1936-1937. Café Madrid. [Palacio del marqués de Torrecilla, calle de Alcalá, 9.]*

[José Lino Vaamonde.] Positivo original de época, 85 x 60 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



4



5. *Bombardeos de Madrid 1936-1937. Iglesia de San Sebastián. Naves derruidas. Al fondo, la otra cúpula también agrietada.*

[José Lino Vaamonde.]  
Positivo original de época,  
85 x 60 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural  
de España, Madrid. Donación  
J. Vaamonde Horcada (2001).



6



7



8

6. *Bombardeos de Madrid 1936-1937.*

[Calle] *Alameda 3. Enorme cantidad de escombros que cayeron a la calle. Obsérvese una viga de hierro lanzada y clavada en el escombros. Hubo varias víctimas.*

[José Lino Vaamonde.] Positivo original de época, 85 x 60 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

7. *Bombardeos de Madrid 1936-1937.*

*Calle de Preciados, 11.*

[José Lino Vaamonde.] Positivo original de época, 60 x 85 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

8. *Bombardeos de Madrid 1936-1937.*

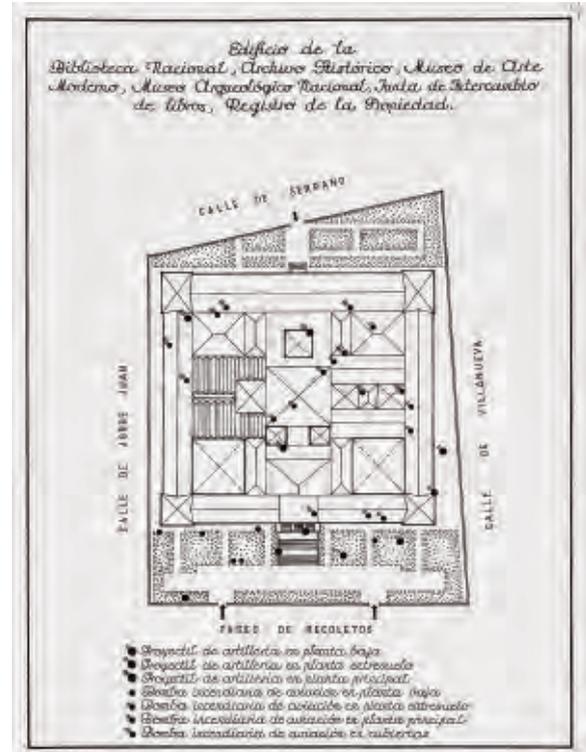
*Iglesia de San Sebastián. Zona de la calle de San Sebastián, totalmente derruida.*

[José Lino Vaamonde.] Positivo original de época, 85 x 60 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



9



10

9. *Academia de Bellas Artes de San Fernando y sus alrededores.* [Localización de impactos de bombas incendiarias, de aviación, granadas y bengalas en la zona, noviembre de 1936.]

José Lino Vaamonde. Croquis de emplazamiento general, tinta china sobre papel vegetal, 182 x 241 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

10. *Edificio de la Biblioteca Nacional, Archivo Histórico, Museo de Arte Moderno, Museo Arqueológico Nacional, Junta de Intercambio de Libros, Registro de la Propiedad.* [Localización de impactos de bombas incendiarias y proyectiles de artillería en el edificio, noviembre de 1936.]

José Lino Vaamonde. Croquis de planta de cubiertas, tinta china sobre papel vegetal, 241 x 184 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

11. *Museo del Prado y sus alrededores.* [Localización de impactos de bombas incendiarias, explosivas, granadas de artillería y bengalas en la zona, noviembre de 1936.]

José Lino Vaamonde. Croquis de emplazamiento general, tinta china sobre papel vegetal, 242 x 184 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



11

## EL TESORO EN PELIGRO

*Los bombardeos aéreos de noviembre sobre el centro de Madrid afectaron a parte del valioso legado inmueble, religioso y civil, que esta ciudad concentra en un radio relativamente reducido. Cayeron bombas sobre edificios emblemáticos que custodian una inmensa herencia cultural: Biblioteca Nacional, Real Academia de Bellas Artes, Museo Arqueológico, Museo Antropológico y otros, lo que llevó a intensificar las medidas de protección tomadas previamente: traslado de los bienes más destacados a depósitos de la Junta del Tesoro Artístico que ofrecieran mayor seguridad y sistemas defensivos para protección de los inmuebles. Los estragos afectaron, así mismo, al palacio del duque de Alba, incautado por las milicias del 5.º Regimiento al comenzar la guerra, los bienes del palacio fueron trasladados por éstos a Valencia y, poco después, pasan a custodia de la Junta Central.*



12

12. *Daños producidos por un obús en la fachada de la Biblioteca Nacional.*

[Foto hecha el día] 20 de junio de 1937.

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 120 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



13

13. *Estatua de Lope de Vega, en la entrada de la Biblioteca Nacional, mutilada por un obús. [Foto hecha el día] 20 de junio de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 120 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



14

14. *Cabeza de la estatua de Lope situada en el pórtico de la Biblioteca Nacional que fue lanzada a gran distancia por la explosión de un obús. [Foto hecha el día] 20 de junio de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 120 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



15



16



17

15. *Destrozos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. [noviembre, 1936.]*

Antifafot Madrid. Positivo original de época, 106 x 146 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

16. [Efectos de los bombardeos ocasionados sobre el Museo Antropológico (Museo Nacional de Antropología), noviembre, 1936.]

[Antifafot Madrid.] Positivo original de época, 157 x 101 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

17. *Palacio de Liria. Madrid. Fuertemente bombardeado por la aviación enemiga. [noviembre, 1936.]*

Positivo original de época, 104 x 166 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



18



19



20

18. *Efectos de un obús en el edificio de las Descalzas. 30 de enero de 1938.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 165 x 120 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

19. *Alcalá de Henares. Iglesia Magistral. En primer término, la reja de la capilla mayor, detrás la del coro. Entre ambas estuvo, hasta su traslado a Madrid por la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, el sepulcro de Cisneros. 20 de enero, 1938.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 115 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

20. *Alcalá de Henares (Madrid). Iglesia de Santa María la Mayor. La capilla del Oidor. Véase... las estatuas yacentes, que existieron en los sepulcros que aparecen a la derecha, totalmente destrozadas. 20 de enero de 1938.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 115 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

## BOMBAS SOBRE EL MUSEO DEL PRADO

*Algunas bombas de aviación, arrojadas el día 16 de noviembre de 1936 sobre Madrid, cayeron en el Museo del Prado y su entorno. Gracias a las medidas de emergencia previamente tomadas por los responsables del Museo, el bombardeo sólo afectó en su interior a un relieve del siglo XVI, pero el edificio acusó, especialmente en sus cerramientos, los efectos causados por las ondas expansivas de las explosiones cercanas. Las muestras de estupor e indignación ante tan inconcebible ataque desataron una guerra de propaganda sobre la veracidad de estos hechos, de los que dejaron constancia planos, actas notariales y fotografías. A pesar de que los imperativos de la situación bélica impidieron la reparación completa del edificio hasta el final de la guerra, se intensificaron las tareas de protección y mejora del Museo, especialmente aquellas que facilitaban la adecuada conservación de las obras.*



21

21. *Madrid. Fuente destruida por los bombardeos de la aviación italo-alemana. [Situada en la plaza de Murillo, entre el Jardín Botánico y el Museo del Prado. Noviembre, 1936.]*

Antifafot Madrid. Positivo original de época, 115 x 160 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

22. *Museo del Prado. 14 de marzo de 1938. Efectos del bombardeo en 1936, sala de Velázquez.*

JDTA. Positivo original de época, 101 x 75 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



22



23

23. *Madrid. Museo del Prado.* [Efectos de los bombardeos de noviembre de 1936 en una de sus salas.]

Positivo original de época, 160 x 110 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



24

24. *Museo del Prado. 14 de marzo de 1938. Efectos del bombardeo en 1936, salas italianas altas.*

JDTA. Positivo original de época,  
75 x 100 mm.

Fototeca de Información Artística,  
Instituto del Patrimonio Cultural de  
España, Madrid.

25. *Altorrelieve de alabastro atribuido a Agostino Busti que estaba fijado a una pared del Museo del Prado.*

[Efecto de los bombardeos de  
noviembre de 1936, única pieza  
del Museo que resultó dañada:  
*Escena de Triunfo*  
de Benedetto Cervi.]

Positivo original de época,  
97 x 151 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de  
España, Madrid. Donación J. Vaamonde  
Horcada (2001).



25



26



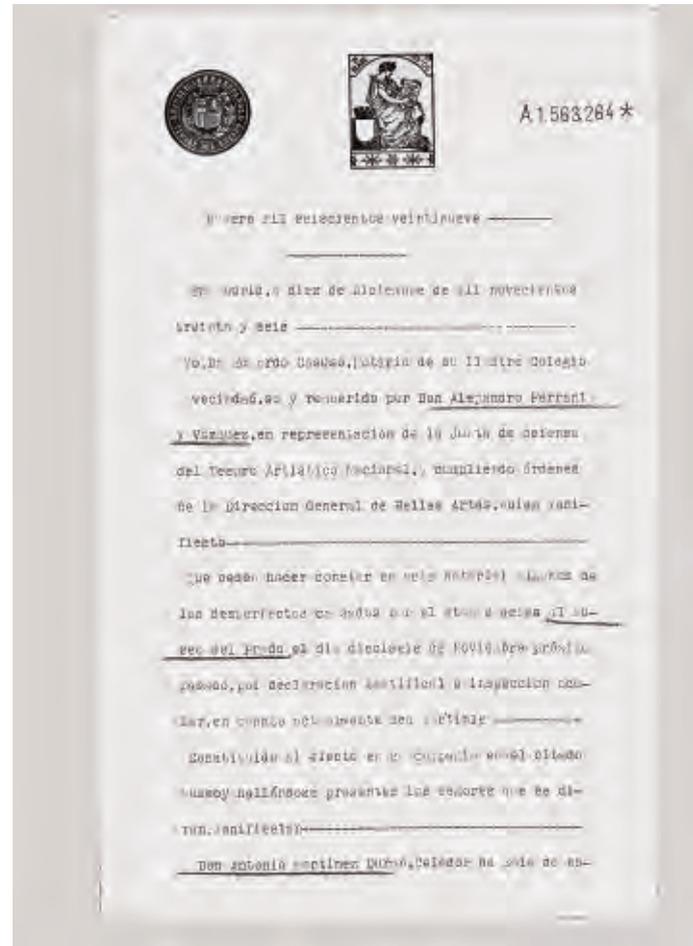
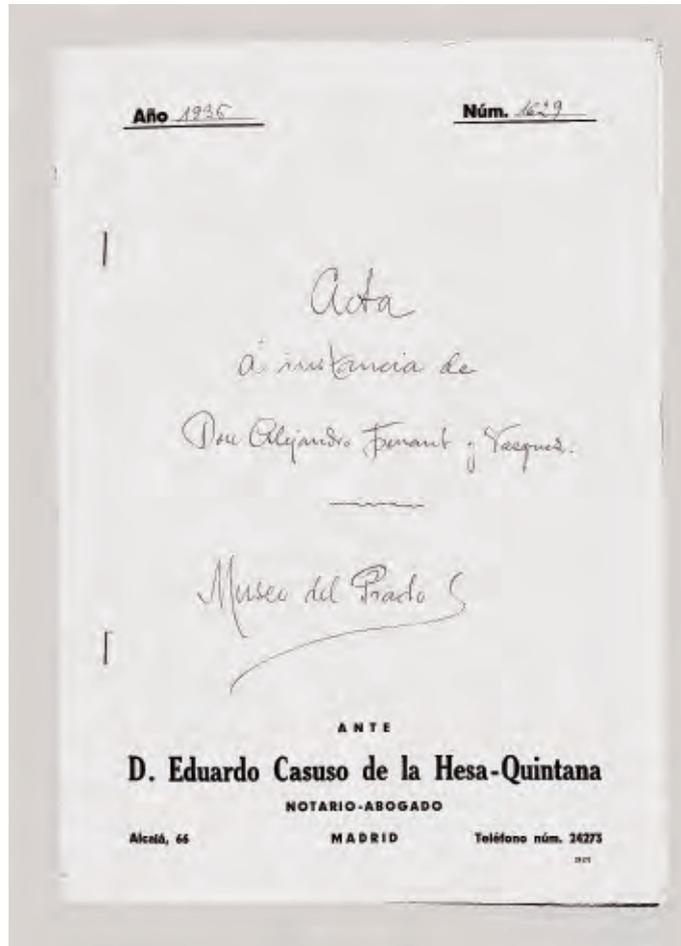
27

26. *Madrid. Museo del Prado. [Bomba incendiaria que quedó incrustada en una de las limas de plomo de la cubierta. Noviembre, 1936.]*

[José Lino Vaamonde] Positivo original de época, 63 x 157 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

27. *Museo del Prado. 14 de marzo de 1938. Efectos del bombardeo en 1936. [Cubiertas.]*

JDTA. Positivo original de época, 74 x 100 mm.  
Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



28

28. *Acta [notarial] á instancia de Don Alejandro Ferrant y Vazquez [en representación de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional] / Museo del Prado / Ante Don Eduardo Casuso de la Hesa-Quintana / Notario-abogado / Madrid.* [Constan los daños sufridos en el Museo del Prado como consecuencia del ataque aéreo del 16 de noviembre de 1936.] Madrid, 10 de diciembre de 1936.

9 pp. mecanografiadas, 33 x 23,2 cm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.





## SALVADORES DE LA CULTURA

*En Madrid, como en otras ciudades de la España republicana, la sublevación militar desató una oleada de destrucciones y ataques impunes a bienes eclesiásticos y ocupaciones de conventos, palacetes y suntuosos edificios por organizaciones obreras y unidades militares. Para prevenir los graves riesgos que amenazaban la pervivencia del patrimonio cultural que éstos albergaban (obras de arte, bibliotecas, archivos...), a iniciativa de diversos miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el 23 de julio de 1936, cinco días después del inicio de la guerra, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública crea en Madrid la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Ésta sería el germen de las diversas Juntas que fueron formándose en distintas localidades. Desde abril de 1937 pasan a depender de la Junta Central constituida en Valencia. Integradas por funcionarios y numerosos voluntarios, la labor de las Juntas se centró en la salvaguarda de los bienes muebles e inmuebles, tanto de propiedad religiosa y privada como de titularidad pública, especialmente de los museos.*

## PROTAGONISTAS

*El 28 de julio de 1936 se reúne por primera vez la Junta del Tesoro Artístico de Madrid. Compuesta inicialmente por cinco vocales, tras diversos llamamientos públicos y la reasignación de funcionarios, la Junta se amplía con un nutrido grupo de especialistas y auxiliares hasta alcanzar, en 1937, los 151 miembros. De profesiones y orientaciones políticas variadas, todos unieron su empeño en el objetivo común de preservar el patrimonio artístico, bibliográfico y documental de los riesgos inherentes a la guerra; trabajo facilitado por el apoyo recibido de organismos militares y civiles. Estableció sus oficinas en el Palacio de Bibliotecas y Museos (actuales Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico Nacional) y contó con diferentes depósitos para albergar los bienes incautados. Durante sus casi tres años de actuación, la labor de la Junta de Madrid fue unánimemente elogiada por las personalidades que visitaron sus instalaciones.*



29

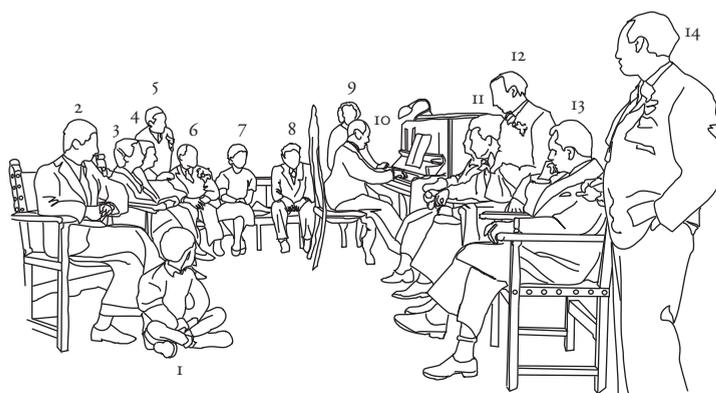
29. *Aspecto de la oficina de la Junta Delegada del Tesoro Artístico instalada en el Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 12 de julio de 1937.*

[Aurelio Pérez Ríoja], JDTA. Positivo original de época, 122 x 172 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



30



30. [Miembros de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, escuchan un concierto de piano en su sede en el Museo Arqueológico Nacional. 1937.]

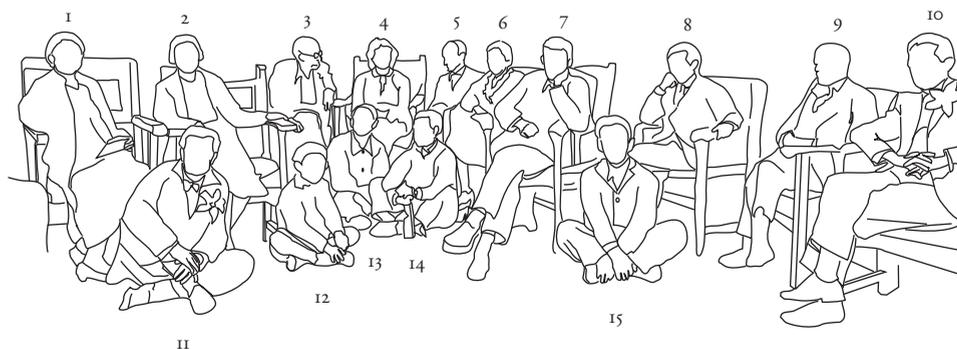
Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 120 x 160 mm.

Colección Familia Gómez-Moreno, Madrid.

- |                             |                             |                                |
|-----------------------------|-----------------------------|--------------------------------|
| 1. Javier Feduchi           | 6. Manuel Gómez-Moreno      | 11. Thomas Malonyay            |
| 2. Fernando Gallego         | 7. Francisca Serra          | 12. Roberto Fernández Balbuena |
| 3. María Elena Gómez-Moreno | 8. Enrique Lafuente Ferrari | 13. Ángel Ferrant              |
| 4. Elena Rodríguez Bolívar  | 9. Dolores la Riva          | 14. José M.ª Rodríguez Cano    |
| 5. Alejandro Ferrant        | 10. Gabriel Abreu           |                                |



31



- 1. Matilde Feduchi
- 2. Matilde López Serrano
- 3. Gustavo de la Fuente
- 4. Elvira Gascón
- 5. Roberto Fernández Balbuena

- 6. Natividad Gómez-Moreno
- 7. Luis Martínez Feduchi
- 8. Manuel Álvarez Laviada
- 9. Pablo Gutiérrez-Moreno
- 10. José María Lacarra

- 11. Manuel Abril
- 12. Javier Feduchi
- 13. Personal subalterno de la Junta
- 14. Personal subalterno de la Junta
- 15. Personal subalterno de la Junta

31. [Miembros de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, posan en su sede en el Museo Arqueológico Nacional. 1937.]

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 120 x 160 mm.

Colección Familia Gómez-Moreno, Madrid.



32

32. *Mister Hannen Swaffer y demás parlamentarios del Partido Laborista inglés en su visita a la Junta Delegada el día 10 de enero de 1938.* [A la izquierda, D. José Renau; en el grupo siguiente, D. Ángel Ferrant, de perfil, y Dña. Natividad Gómez Moreno, de espaldas; a la derecha, D. Thomas Malonyay.]

JDTA. Positivo original de época, 123 x 173 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

33. *Visita de Klaus Mann y Erika Mann a esta Junta en julio de 1938.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 126 x 101 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



33



34



35

34. *Visita de los estudiantes ingleses a esta Junta el 17 de julio de 1938.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 114 x 160 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

35. *Visita verificada a la Junta por el ministro plenipotenciario inglés en 10 de diciembre de 1938.*

[En el Patio Romano del Museo Arqueológico; a su derecha, Dña. Matilde López Serrano, y a su izquierda, D. Manuel Gómez-Moreno.]

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 122 x 168 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



36

36. *Visita a la Junta del director general de Bellas Artes, Sr. Renau.* [En las escaleras de la Biblioteca Nacional; a su derecha, D. Roberto Fernández Balbuena. 1937.]

JDTA. Positivo original de época, 60 x 82 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

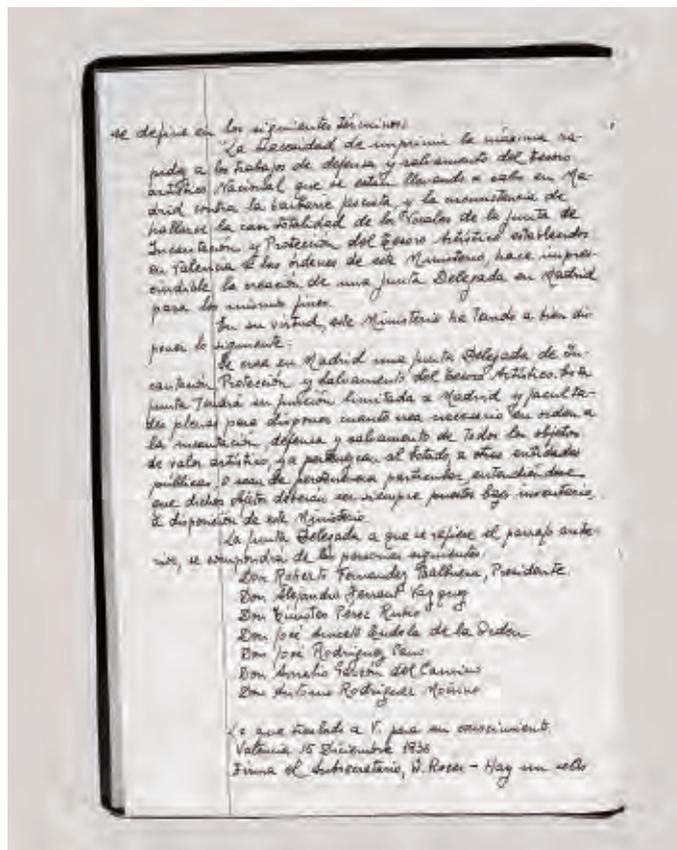
37. *Visita a la Junta del director general de Bellas Artes, Sr. Renau.* [1937.]

JDTA. Positivo original de época, 60 x 87 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

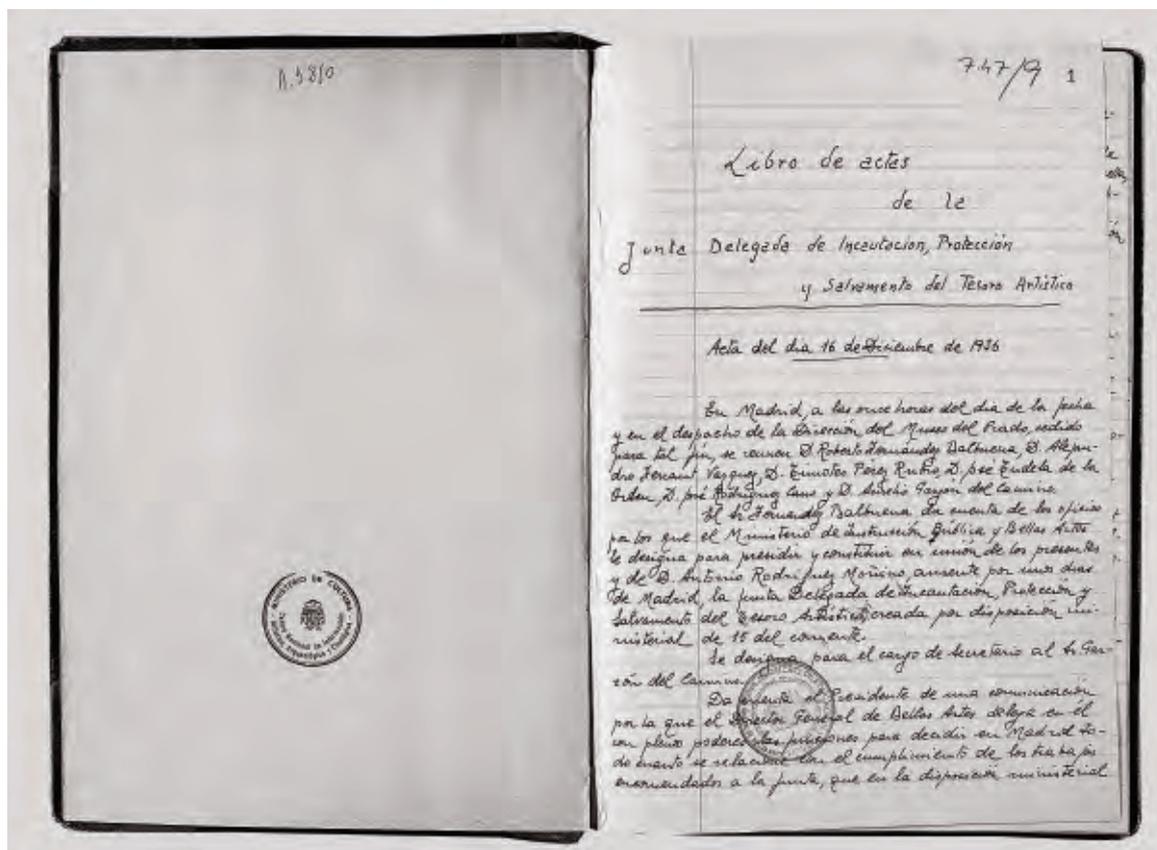


37



38

38. *Libro de actas de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico.*  
 [Acta n.º 1, de 16 de diciembre de 1936, hasta acta n.º 55; última acta fechada n.º 54, 5 de marzo de 1939.]  
 Madrid, 1936-1939.  
 100 f., 61 manuscritos, 31,6 x 22 cm.  
 Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



RELACIÓN DEL PERSONAL DE LA JUNTA DELEGADA DEL TESORO ARTÍSTICO DE MADRID CON INDICACIÓN DE LOS SERVICIOS QUE PRESTAN EN LA MISMA

**PRESIDENTE.**- D. Roberto Fernández Balbuena.- Presidencia. (Arquitecto y Pintor, Decano de la Dirección genl. de Bellas Artes en la sección Centro, Profesor de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, y Secretario de la escuela de Bellas Artes.)

**SECRETARÍA.**- D. Manuel Abril García.- Secretario, labor de información y redacción, inspecciones (Liberato y crítico de arte).

" D. Abel Ferraz Vázquez.- Dictionario, inspecciones región centro, archivo fotográfico de la labor de la Junta.- (Escultor, presidente Sección Escultura del Consejo Central de Bellas Artes, Director accidental del Museo Nacional de Arte Moderno, Profesor de la Escuela de Artes y Oficios).

D. Alejandro Ferraz Vázquez.- Inspecciones, dirección del personal y transportes, protección de monumentos. (Arquitecto Conservador de Monumentos del Ministerio de Instrucción pública, Comisario de la escuela superior de Arquitectura.)

D. Tomás Mallo.- Inspecciones, organizador de expediciones, responsable de los coches de Estado Mayor y Carabineros que utilizan la Junta.- (Pintor, Auxiliar Interior del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos).

D. José M<sup>o</sup> Rodríguez Cano.- Inspecciones, representante de la Junta de su Arquitecto de Monumentos en el Comité de Administración y Mantenimiento de Madrid.- (Arquitecto Conservador de Monumentos del Ministerio de Instrucción pública).

D. José M<sup>o</sup> Izarra y de Aguilar.- Información y recogida de Archivos y Bibliotecas.- (Archivista en el Archivo Histórico Nacional Encargado de la Sección de Archivos del Consejo Central de A. B. y T. A.).

D. Enrique La Fuente Ferrer.- Catalogación de dibujos y grabados, información. (Bibliotecario, jefe de la Sección de estampas de la Biblioteca Nacional, Profesor Auxiliar de la Facultad de Filosofía - Letras de Madrid).

D<sup>o</sup> Encarnación López Soriano.- Información y recogida de Archivos y Bibliotecas. (Bibliotecaria, jefe del Archivo - Biblioteca del Palacio Nacional).

**AUXILIAR.**- D. Vidal Arroyo Medina.- Información, recogida de obras. (Secretario, Auxiliar Interior del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos).

D. Fernando Calleso Fernández.- Informaciones, recogida de obras y fotografías. (Arquitecto proyectista del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes).

D. Manuel Gómez Moreno.- Catalogación de escultura y fichero fotográfico. (Catedrático Jubilado, Director del Instituto Valenciano de D. Juan).

D. Pablo Gutiérrez Moreno.- Catalogación de muebles. (Arquitecto, Director de Escuelas de Arte).

D. Diego Amado Higuera.- Catalogación de cuadros, información, fichero de pintura y fotografías. (Catedrático de Arte en la Universidad de Sevilla).

D. Cayetano Bergalino Luna.- Catalogación de objetos, arqueología. (Catedrático de Arqueología en la Universidad de Valladolid).

D. José Vallsa Sánchez.- Información y recogida de Archivos Bibliotecas. (Catedrático de Lengua Latina en la Universidad de Sevilla).

**SECRETARÍA.**- D. Luis Martínez Peduchi.- Catalogación de muebles, fichero de muebles.- (Arquitecto).

D. Luis Peduchi de Ferra.- Organización de índices y ficheros.- (Arquitecto en el Museo Arqueológico Nacional).

D. Manuel Álvarez-Laviada y Alzola.- Recogida de obras.- (Escultor, Profesor de la Escuela de Bellas Artes).

D. Rafael Pellicer Galindo.- Recogida de obras.- (Pintor, Profesor Auxiliar de la Escuela de Bellas Artes).

D. Antonio Bisquert Pérez.- Restauración, recogida de obras.- (Restaurador Archivos del Museo Nacional del Prado).

D. Gregorio Nieto Gallo.- Catalogación y protección de objetos.

D. Antonio Nieto Vallsa.- Recogida de obras.- (Alumno de la escuela de Bellas Artes F.U.F. MOVILIZADO en la 15 División en Robata de V. Vajuela).

D<sup>o</sup> María Elena Gómez Moreno.- Catalogación de objetos.- (Catedrático de Instituto).

D<sup>o</sup> Matilde Gómez Moreno.- Catalogación de pinturas, inventario de pintura. (Profesor de Dibujo de Instituto).

D<sup>o</sup> Elvira Gascón Pérez.- Catalogación de objetos, índices.- (Maestra Maestro, Profesor de Dibujo de Instituto de Dibujo).

D<sup>o</sup> Pilar Oliveros Rivas.- Escandografía.- Auxiliar del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos.

D<sup>o</sup> Francisco Serra Puga.- Escandografía, Auxiliar de Secretaría. (Oficial de la Sección técnica administrativa del Ministerio de Instrucción pública.)

EQUIPOS DE FUNCIONARIOS DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS, DESIGNADOS EN ABRIL DEL AÑO DE CUERPO QUE TRABAJAN A LAS ÓRDENES DE LA JUNTA DELEGADA DEL TESORO ARTÍSTICO DE MADRID EN LOS RESPECTIVOS ESTABLECIMIENTOS DEL PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL EN LABORES RELACIONADAS CON LA INVENTARIACIÓN, PROTECCIÓN Y CATALOGACIÓN DEL TESORO ARTÍSTICO, BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL

**MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL**

Personal facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos

D <sup>o</sup> Felipe Niño y Lda	} Profesión obras del Museo Arqueológico.
D. Miguel Velasco Aguirre	
D <sup>o</sup> M <sup>o</sup> del Carmen Niño y Lda.	

Personal idóneo

D. Aurelio Pérez-Rioja de Pablo	} (Fotográfico)
D. José García Cermada	

Personal Auxiliar-subalterno

D. Bernabé Miguel Arce.
D. Julio Fellesadriano del Río.
D. Vicente Martín Martínez.
D. Félix Huelde Inguanzo.
D. Julián Prados Rodríguez.
D. Gabriel Collado Pérez.
D. Valentín Arguillas Landeta.
D. Genaro Elvira Gómez.
D. José Arce Iturriz.
D. Arcadio Aranz Olmos.
D. Manuel Prieto Samras.

39. Relación del personal de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid con indicación de los servicios que prestan en la misma, siendo presidente D. Roberto Fernández Balbuena. [1937.]

4 h. mecanografiadas, 27,8 x 21,5 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación G. Fernández Gascón (2002)

**ARCHIVO HISTORICO NACIONAL**

Personal facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos

D. Gerardo Núñez Clemente.	Clasificación, ordenación
D. Faustino Gil Ayuso.	"
D. Ramón Paz Romázar.	Inventario de fondos.
D. Federico Navarro Franco.	

Auxiliar de Archivos

D<sup>a</sup>. Margarita Jiménez Lebas. 1934 idem.

De la escuela técnica del Ministerio de Instrucción pública.

6 D. José Luis Zambricio López. (Trabajos mecanográficos) **MUJILLADO**

Auxiliares subalternos

D. María María Jimenez.  
 D. Vicente Juan Casais Lopes.  
 D. Antonio Barrio Rodríguez.  
 D. Antonio Saiz Sussarero.  
 D. Teodoro García López.  
 D. Domingo Cruz Borrás.  
 D. Benigno San Pérez.  
 D. Antonio Moreno Fernández. Proceden de la Biblioteca popular del Hospicio  
 D. Nicolsio Venero Chaves.

BIBLIOTECA NACIONAL

Personal facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos

D. Luis García Hives	Responsables para la recepción de Bibliotecas institucionales.
D. Antonio Sánchez Fernández	
D. Fernando García Anzuja	
D. Luis Cuadra Ascará	Selección y agrupación de obras.
D. Gonzalo Ortiz Montalván	
D. Julio Gómez.	
D. José Orozco.	
D <sup>a</sup> Luisa Cuadra.	
D <sup>a</sup> Isabel Miño.	
D <sup>a</sup> Adria Ibarra.	Reunión de papeletas.
D <sup>a</sup> Hortensia La Casca.	
D <sup>a</sup> María Luisa Puertas.	
D <sup>a</sup> Inés González Torrelano.	
D <sup>a</sup> Juana Quijés.	
D. Amalia Huarte.	Clasificación, ordenación de índices
D. Julián Paz Espeso	Catalogación y ordenación de manuscritos.

Auxiliares de Archivos

D <sup>a</sup> . María Casado Jorge.	Numeración de etiquetas.
D <sup>a</sup> . Estrella Cabanero Zubiate.	Copia de papeletas.
D <sup>a</sup> . Concha Salazar.	Clasificación y ordenación de índices.

De la escuela técnica del Ministerio de Instrucción pública.

D <sup>a</sup> Visitación Rodríguez	Clasificación de obras.
D. Manuel Salvadores	Numeración de etiquetas.
D. Julio Rodríguez Solana	
D <sup>a</sup> Concepción Benzenares.	Copia de papeletas.
D <sup>a</sup> Estayana Gil.	
D. Diego Usalia	Clasificación, ordenación de índices.

Auxiliares del Patronato de la Biblioteca

27 D<sup>a</sup> Juana Blasco. } mecanógrafas.  
 D<sup>a</sup> María Ingulo. }

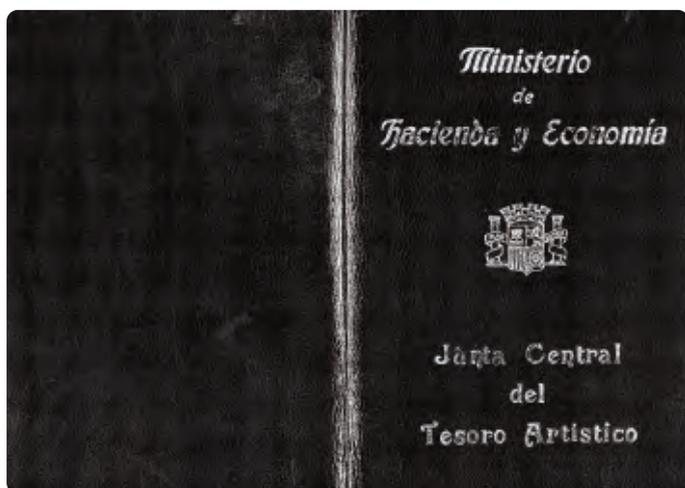
Auxiliares Subalternos

D. Genés Asenjo.  
 D. Pedro Díaz.  
 D. Antonio Fito.  
 D. Eugenio Martínez.  
 D. Eduardo Moreno.  
 D. Enrique Gil.  
 D. Juan Luis Pareja.  
 D. Miguel Peris.  
 D. Rafael Pérez Melis.  
 D. Manuel Peña.  
 D. Gerardo Gómez Ballasa.  
 D. Emilio Arrebá.  
 D. Angel Ordán.

RELACION DEL PERSONAL AUXILIAR SUBALTERNOS QUE, PROCEDENTE DE DISTINTOS CENTROS, presta sus servicios a las oficinas inmediatas de esta Junta.

D. José M. Echeburu Samper	D. Bernabé Rodríguez Sánchez.	
D. Marcelino Bazo	D. María Cruz Olivares.	
D. Vicente Izquierdo.	D. Esteban Eizola Gentes.	Isabel Prado
D. José Muñoz Garraza.	D. Antonio Ruiz Polo.	
D. Eduardo Viviani.	D. Miguel García Casquel.	
D. José María Sainz.	D. Antonio Huareza Tubero.	
D. Guzmán Bazo.	D. Alejandro Caballero Peña.	
D. Julio Muñoz Mateo	D. José Castellano Peña.	Escuela de Pintura.
D. José González Pérez.	D. Prudenciano "Beles".	
D. José Cejudo Rodríguez.	D. Wilfredo Chizola de la Puente.	
D. Pedro López Pérez.	D. Pedro López Gómez.	
D. Jacinto Sánchez Pignatelli.	D. Belisio Rodríguez.	Academia Bellas Ar-
D. J. Rafael Sánchez Soriano.	D. Luciano Díaz Lacort.	tes
D. Anastasio Hurtado Martínez	D. Luciano Lacort Lacort.	Esc. Filosofía
D. Ramón Barredo Gómez.	D. Manuel Campos Montenegro.	" Lengua.
D. F. Eduardo Moreno Gallego.	D. Mariano Sánchez López.	Museo Reproducción
D. Isidoro Abas Perea.	D. Julián Casado Garza.	Esc. Artes Plásticas.
D. Mariano Millán Gantó.	D. Antonio Palomares Lortio.	Academia de la Historia
D. Benito Hernández Gómez.	D. Miguel Pascual.	
D. Feliciano Carrero.		
D. Manuel Puerto Salcedo.	D. Jesús Aguado Carrasco.	Esc. Facultad Derecho
D. Juan Sierra Chibarro	D. Francisco Escobedo.	Esc. Ciencias Exactas.
D. Ignacio Soler Fernández.	D. Arturo Egoz Ginda.	Esc. Escuela Industrial.
D. Longinos Serrano de Pablo		
D. Eufemio Pineda Torres.		
D. Francisco Martín García.		
D. José González Hernández.		
D. Juan Gómez Vallejo.		
D. Enrique Durán.		
D. Daniel González.		

-52-



40



41



42

40. Carnet a nombre de Timoteo Pérez Rubio como presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, firmado por el ministro de Hacienda y Economía, F. Méndez Aspe, expedido en Barcelona, el 10 de diciembre de 1938.

Papel impreso y manuscrito sobre piel, con positivo original de época tamaño carnet, 10,7 x 7,5 cm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).

41. Fotografía de Carlos Montilla [presidente de la primera Junta de Protección] dedicada a Blanca Chacel: «A Blanquita, mi admirable colaboradora en la obra "revolucionaria-conservadora" que hace esta Junta. / Con todo el cariño y agradecimiento de su presidente y padre adoptivo». Octubre de 1936.

Positivo original de época, tamaño carnet, sobre cartulina, 12,3 x 7,5 cm.

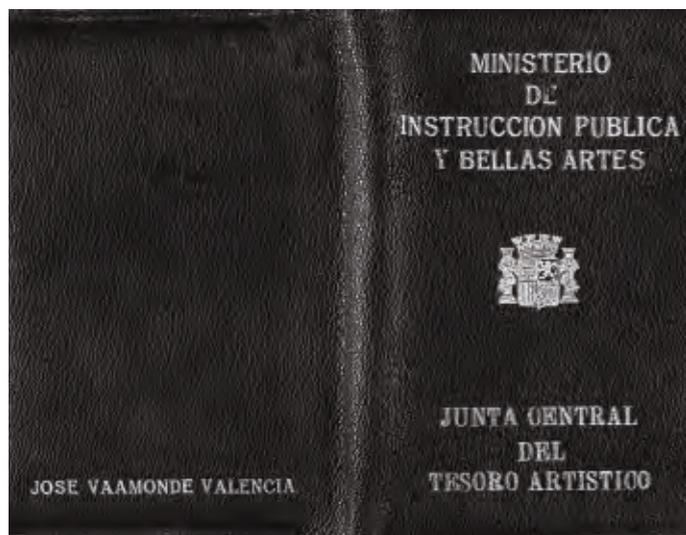
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Donación H. Contreras Chacel (2003).

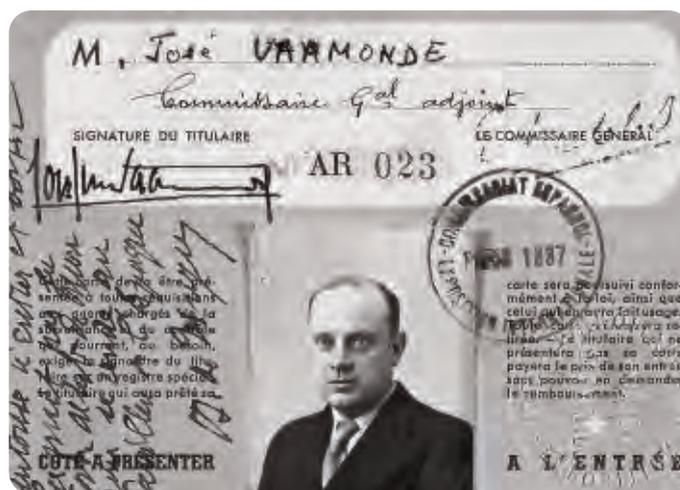
42. Carnet a nombre de Timoteo Pérez Rubio, n.º 19 del Comité International pour la Conservation des Oeuvres d'Art Espagnoles, firmado por J. Jaujard [presidente de dicho comité], expedido el 8 de marzo de 1939, con fecha de validez hasta el 30 de junio de 1939.

Cartulina impresa y manuscrita con positivo original de época tamaño carnet, 10,3 x 8 cm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).



43



44

43. *Carnet cartera de José Lino Vaamonde Valencia, como vocal de la Junta Central del Tesoro Artístico, firmado por el director general de Bellas Artes, José Renau, expedido en Valencia el 24 de mayo de 1937.*

[A la izquierda, fotografía de Joselino Vaamonde, hijo, a la edad de nueve meses, fechada en París, el 24 de diciembre de 1937.]

Cartulina manuscrita e impresa con positivo original de época tamaño carnet, 12,6 x 9 cm. Positivo original de época, 113 x 70 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

44. *Carnet de José Lino Vaamonde Valencia, como comisario del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, 1937.*

Cartulina manuscrita e impresa con positivo original de época tamaño carnet, 7,7 x 10,6 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

7

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA  
Y BELLAS ARTES  
JUNTA DELEGADA DE INCAUTACIÓN, PROTECCIÓN  
Y CONSERVACIÓN DEL TESORO ARTÍSTICO NACIONAL  
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES




CERTIFICADO DE TRABAJO

NOMBRE Aurelio Pérez Rioja Edad 48 años.  
DOMICILIO ACTUAL Nuñez de Balboa 32  
DOMICILIO EN LOS ÚLTIMOS CINCO AÑOS Rodríguez San Pedro nº 61

LUGAR EN QUE TRABAJA Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional  
HORAS de 9 a 1 y de 3 a 7 y aquellas que la Junta considere necesarias por servicios extraordinarios

Lo que certifico como Presidente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional.  
Madrid 1 de Septiembre de 1938

*Ángel Ferrant*  
DIRECTOR ACCIDENTAL DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Certifico que el interesado continúa sin interrupción prestando sus servicios en este Centro.  
Madrid 1º de Septiembre de 1938.  
El Director accidental  
*Cayetano Mergelina*




45. Certificado de Aurelio Pérez-Rioja, en el que se especifica que el interesado trabaja como fotógrafo para la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional, así como para el Museo Arqueológico Nacional [Firmado por el presidente de la Junta, Ángel Ferrant, y por el director accidental del Museo, Cayetano Mergelina.] Madrid, 1 de septiembre de 1938.

1 h. mecanografiada, con positivo original de época tamaño carnet, 22,2 x 16,6 cm.

Colección José Antonio Pérez-Rioja, Madrid.



46

46. *Cámara fotográfica Contax, n.º de serie B 60626, modelo Contax III. Objetivo Sonnar 5 cm, f1.2, n.º de serie 1985809.*

Fabricada en 1936. 93 x 139 x 55 mm. [Con ella su propietario, Vaamonde, fotografió el acondicionamiento de los depósitos de la JCTA en Valencia por él proyectados]

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

La salida al mercado de la cámara Leica produjo, tanto a los profesionales como a los aficionados, una convulsión comercial que afectó a otras fábricas alemanas y extranjeras, entre ellas la famosa casa Carl Zeiss. Es a raíz de los intentos por desbancar la Leica, cuando aparece en el mercado la primera Contax, pero pronto es retirada por los numerosos fallos que se produjeron en su obturador. Por esto, se pusieron a trabajar en un modelo que cambiaría el sistema y el propio curso de la Leica: la Contax III, una cámara que comenzó a fabricarse en el año 1933 (la letra B anterior al número de serie indica ese año) y cuya producción duraría hasta 1942. Después de la segunda guerra mundial se trasladaría su fábrica al Arsenal de Kiev en el año 1950, creándose el modelo Kiev III, que actualmente continúa comercializándose con bastante éxito.

La Contax III se puede considerar como la primera cámara de 35 mm con fotómetro incorporado; por tanto, la podemos denominar sin ningún prejuicio como la primera cámara moderna, hasta la llegada de la intachable Leica M3, veinte años más tarde. Entre las características más importantes de la Contax, destacan: un fotómetro muy exacto de selenio; un obturador de cortinilla, que necesita sustituirse de vez en cuando y una velocidad máxima de 1/250; un telémetro mucho más largo y exacto; todas las velocidades en una misma rueda, pudiéndose cambiar antes y después de cargada, y, por último, el intercambio de lentes con el método de bayoneta. En cuanto a la lente de 5 cm f 1.2 plegable, es conocida por su gran eficacia, diferenciándose del producto Leica en ser más exacto y con menos contraste.



47

47. *Cámara fotográfica Leica, n.º de serie 118075, modelo Leica III. Objetivo Summar 5 cm, f 1.2, n.º de serie 190477. Estuche de cuero y tapa.*

Fabricada en 1933. 80 x 150 x 70 mm.

Archivo Fotográfico, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

La cámara Leica fue inventada en 1914 por el alemán Oskar Barnack (1879-1936), mecánico y constructor de cámaras de cine para la casa de óptica Ernst Lentz. Todo comenzó cuando realizaba tomas cinematográficas, éstas se complicaban al realizar la medición de la luz, por lo que decidió construir una cámara fija en miniatura con la misma película que usaba de 35 mm. Así, haciendo tomas de una en una y acompañándose del fotómetro, solucionó el problema, a este primer prototipo lo llamó Ur-Leica, después de ver los buenos resultados que obtenía tras un viaje a Nueva York; pero tuvo que esperar a que finalizase la primera guerra mundial para que fuese comercializada con un segundo prototipo mejorado. Es en 1924 cuando se interesó por la cámara el empresario en lentes Ernst Lentz II, que rápidamente empezó a comercializar la primera Leica modelo I, tras su presentación al público en el año 1925, por lo que se debe considerar a ésta como la primera cámara de 35 mm de la historia.

Nuestro modelo de cámara Leica III no vio la luz hasta el año 1933, con una producción de 12.834 ejemplares. Éste mejora al anterior modelo II en varios aspectos, un obturador de velocidades lentas en el frontal que llegaba hasta un segundo, un visor con un ajuste para cambiar las dioptrías, unas anillas en los laterales para colgar del cuello y, como siempre, el objetivo intercambiable de rosca. En cuanto al objetivo Summar 5 cm f 1.2 construido con seis lentes en cuatro elementos, introducido también en el mercado en 1933, fue diseñado especialmente para Leica por Max Berek, mejorando otro diseño del año 1905. El mayor inconveniente era que en apertura máxima provocaba neblina en la toma.



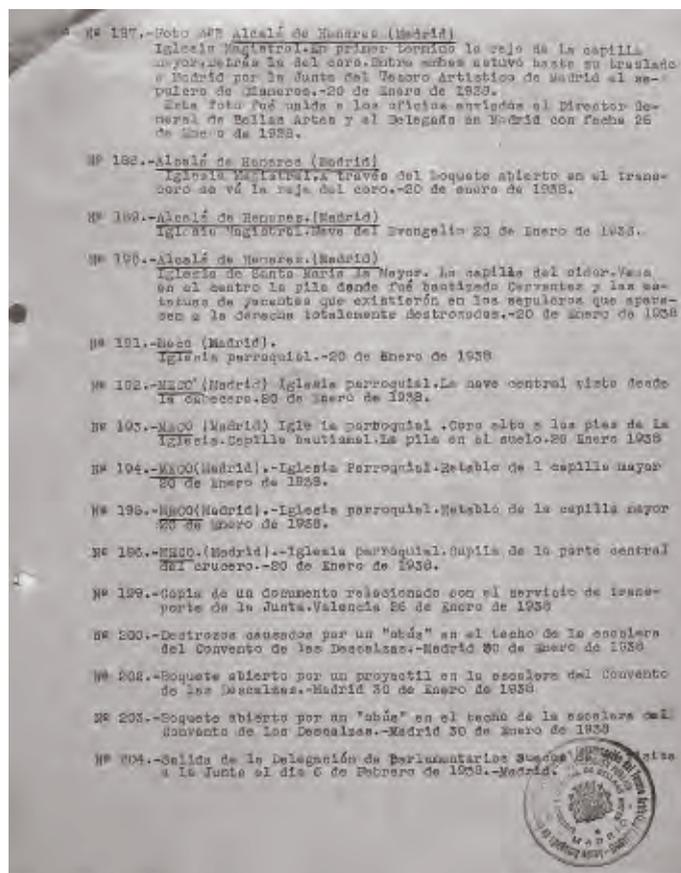
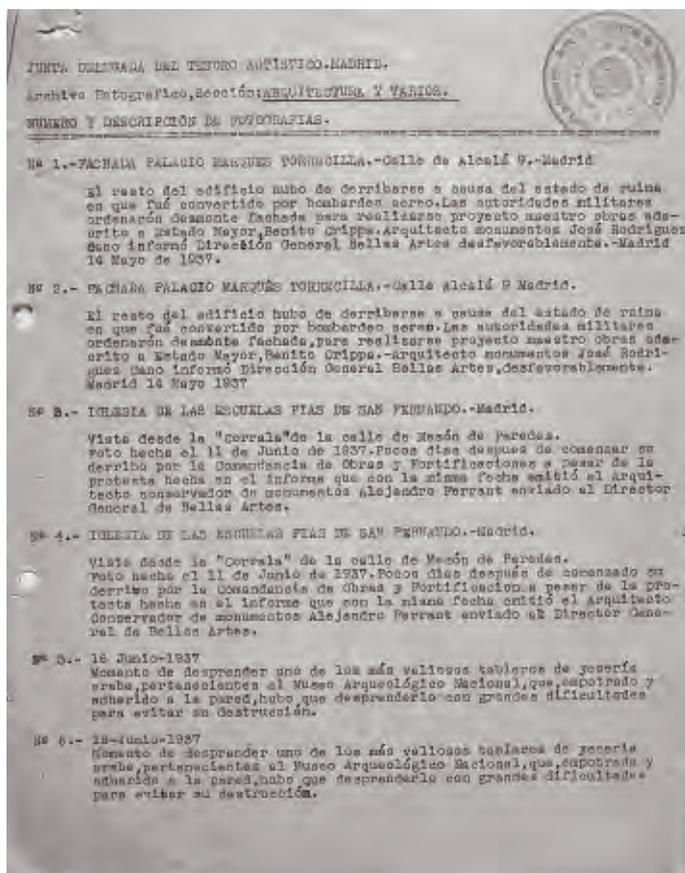
48

48. *Cámara fotográfica Kodak Retina, n.º I, type 117. Objetivo Schneider Kreuznach Xenar; f 3.5.*

Fabricada en 1934. 100 x 150 x 25 mm.

José Luis Mur (Fotocasión), Madrid.

En el año 1934 surge la nueva película de 35 mm de la casa Kodak, presentada en un carrete para 36 tomas, como actualmente conocemos, que podía ser manipulado a la luz del día, al contrario que con las otras cámaras que también usaban esta película, comercializada en metros, y que debía ser previamente cargada a oscuras en un dispositivo especial. La casa Kodak necesitaba de una cámara de prestigio para que esta innovación se comercializase, sin que le interesase mucho ni la clase ni el tipo de cámara, sino la venta del carrete fotográfico para que cualquier aficionado a la fotografía lo utilizase. Para esto se asoció con Nagel Camera-rawerk en Alemania con la idea de abaratar lo máximo posible el producto, surgiendo la cámara Retina, que rápidamente fue adquirida por numerosos aficionados por su precio y calidad. El éxito fue inmediato, Kodak tenía dos productos: una cámara asequible y un carrete fotográfico que se podía adquirir fácilmente sin el engorroso sistema de Leica y Contax.



49. *Listado de fotografías de la Sección Arquitectura y Varios del Archivo Fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid [del n.º 1 al 204.] 1937-1938.*

12 h. mecanografiadas, 26,8 x 21 cm.

Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

## LABOR PEDAGÓGICA

*En las zonas republicanas, la guerra propició movimientos revolucionarios de diferente cariz, resultando incendiadas y expoliadas numerosas iglesias y conventos. En Madrid, para evitar que continuaran estas destrucciones, la Junta desarrolló una labor pedagógica enfocada a lograr el respeto y cuidado de los bienes que integran el Patrimonio Histórico. Los medios empleados consistieron en el proyecto de un museo de arte religioso, conferencias y visitas al Museo del Prado, mensajes radiados, y el medio más eficaz: numerosos carteles ilustrados que pedían respeto para el legado cultural. Realizados inicialmente a mano por estudiantes de Bellas Artes, desde 1937 se editan diferentes modelos de carteles, tiras ilustradas y folletos, que fueron repartidos y colocados en edificios protegidos por la Junta.*



50

50. *Diversos carteles utilizados en defensa del Tesoro Artístico [1938].*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 121 x 170 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



51

51. *Estado en que se encuentra la parte derecha del presbiterio de la capilla de San Isidro después del incendio sufrido el día 19 de julio de 1936, foto hecha el día 7 de agosto de 1937.*

Vicente Moreno, JDTA. Positivo original de época, 225 x 173 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



52

52. *Estado del interior de la nave de la capilla de San Isidro el día 7 de agosto de 1937 después del incendio que sufrió el 19 de julio de 1936.*

Vicente Moreno, JDTA. Positivo original de época, 221 x 172 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



53

53. [Daños sufridos en el *Retrato del cardenal Tavera* de El Greco. Hospital Tavera, Toledo. 1939.]

CGSD. Positivo original de época, 229 x 172 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

54. [Fragmentos del cuadro *Retrato del cardenal Tavera* de El Greco. Hospital Tavera, Toledo. 1939.]

CGSD. Positivo original de época, 169 x 218 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



54



55



56



57

55. *Alumnos de la Escuela de Bellas Artes en el taller en que ejecutan los originales de la propaganda en defensa del Tesoro Artístico. Madrid, 22 de junio de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 121 x 169 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

56. *Carteles realizados por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes para exhortar a la conservación de obras de arte. [1936.]*

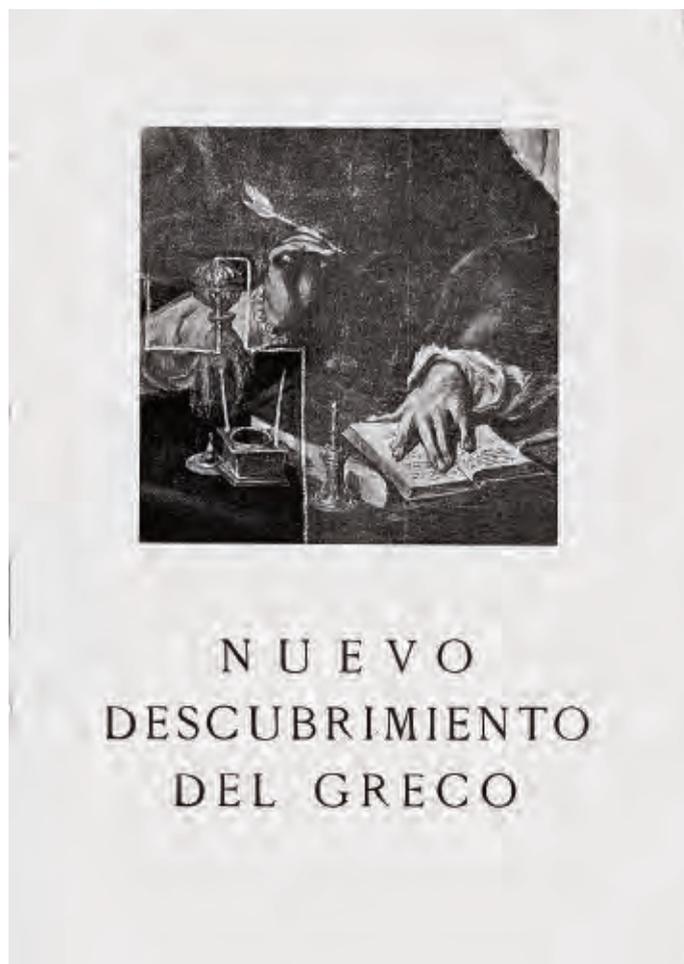
JDTA. Positivo original de época, 122 x 177 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

57. *Alumnos de la Escuela de Bellas Artes fijando los carteles originales ejecutados por ellos mismos en defensa del Tesoro Artístico.*

JDTA. Positivo original de época, 172 x 123 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

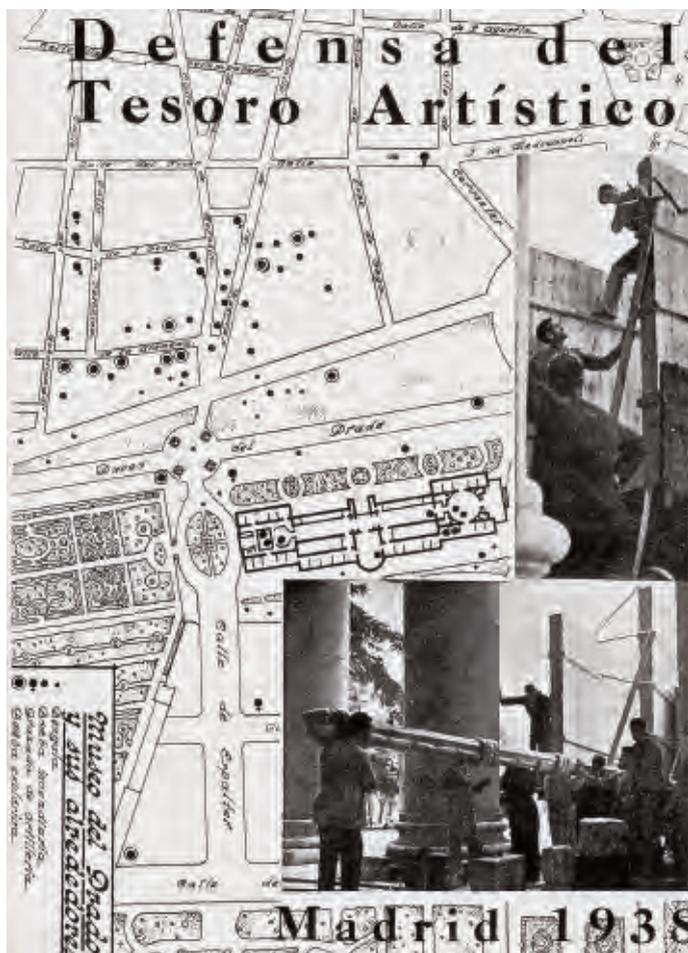


58

58. *Junta Delegada del Tesoro Artístico / Nuevo descubrimiento del Greco. Madrid: JDTA, 1938.*

16 pp.: 8 il.; 21,3 x 14,2 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación G. Fernández Gascón (2002).



59

## ¿POR QUE HA SALIDO DE MADRID EL TESORO ARTISTICO?

*¿Tiene alguna razón el Gobierno republicano de España para no dar a conocer al mundo las medidas que ha tomado para garantizar la seguridad de los tesoros de los cuales es responsable, tesoros que son patrimonio no sólo de España, sino del mundo entero?*

SIR FREDERIC HENYON  
"The Times", 20 de Julio de 1937

**L**OS que viven desde que se inició el levantamiento militar entregados a la tarea de salvamento del Tesoro Artístico, pueden atestiguar cómo esa tarea, no interrumpida un solo día, ha debido ceñirse, inspirada siempre en un alto designio, a las circunstancias que, en el curso de lo que se ha convertido en una terrible guerra de invasión, se han ido produciendo.

Esas circunstancias convirtieron a Madrid, ciudad abierta, primero en un extenso campo de experimentación para los aviones extranjeros; más tarde, gracias a la admirable reacción del pueblo, en muralla que detuvo el avance que, por obra de una enorme superioridad de armamento, se producía sobre la capital de la República.

No es fácil ser a la vez actor y cronista; actuar y ofrecer al mismo tiempo una relación detallada de episodios y una síntesis.

59. Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional / Defensa del Tesoro Artístico, Madrid 1938. ¿Por qué ha salido de Madrid el Tesoro Artístico? Madrid: JDTA, 1938.

39 pp.: 33 il.; 21,2 x 15,3 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

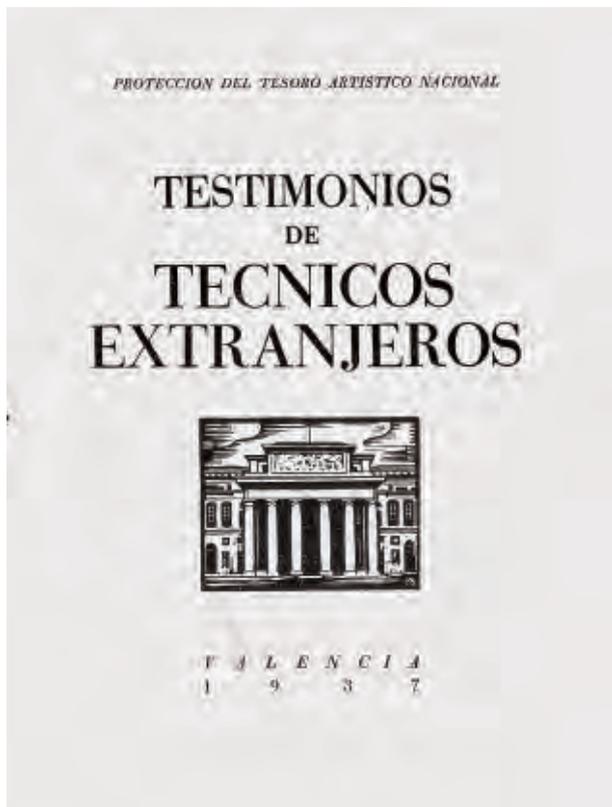


60

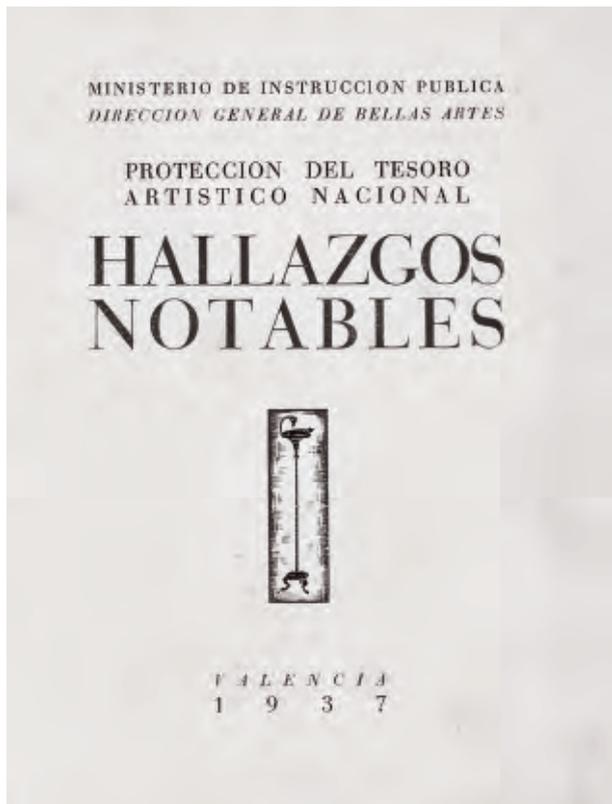
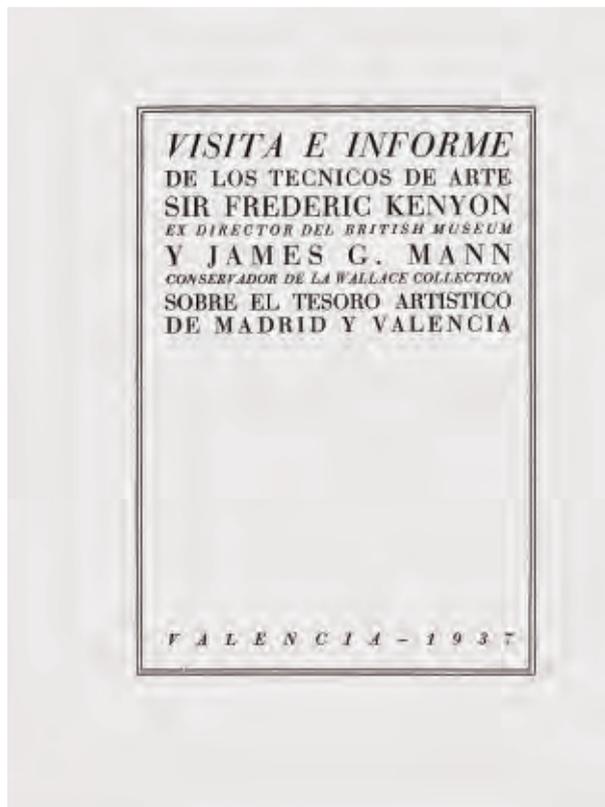
60. *Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional / Organización y trabajo de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid. Defensa del Tesoro Artístico Nacional. Madrid: JDTA, 1938.*

32 pp.: 52 il.; 21,1 x 15,2 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

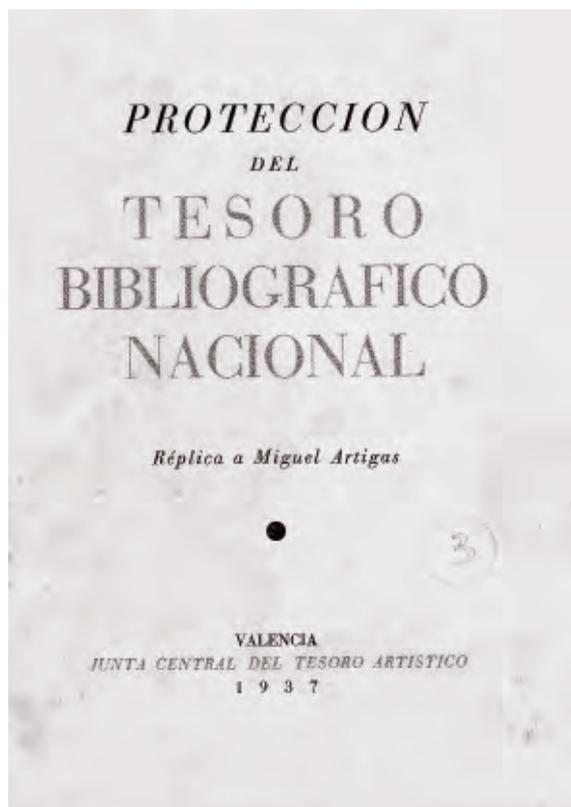


61

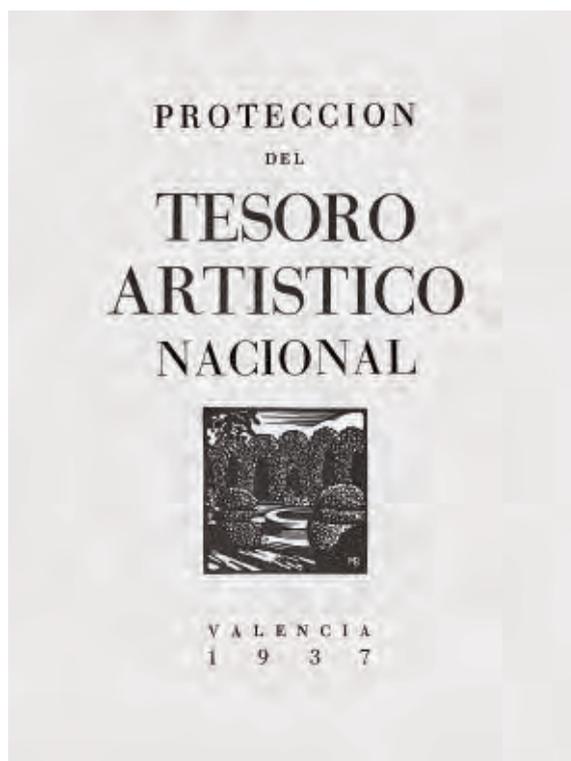


62

61. *Junta Central del Tesoro Artístico / Protección del Tesoro Artístico Nacional. Testimonios de técnicos extranjeros. Visita e informe de los técnicos de arte sir Frederic Kenyon, ex director del British Museum, y James G. Mann, conservador de la Wallace Collection sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia. Valencia: JCTA, 1937.*  
24 pp.: 9 il.; 21,3 x 16,2 cm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).
62. *Junta Central del Tesoro Artístico / Protección del Tesoro Artístico Nacional. Hallazgos notables. Valencia: JCTA, 1937.*  
27 pp.: 16 il.; 21,3 x 16,3 cm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).
63. *Junta Central del Tesoro Artístico / Protección del Tesoro Bibliográfico Nacional. Réplica a Miguel Artigas. Valencia: JCTA, 1937.*  
34 pp.: 18,3 x 13,1 cm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).
64. *Javier de Winthuysen; Junta Central del Tesoro Artístico / Protección del Tesoro Artístico Nacional. Brihuega, los jardines de la Fábrica de Paños. Valencia: JCTA, 1937.*  
12 pp.: 6 il.; 21,2 x 16,1 cm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



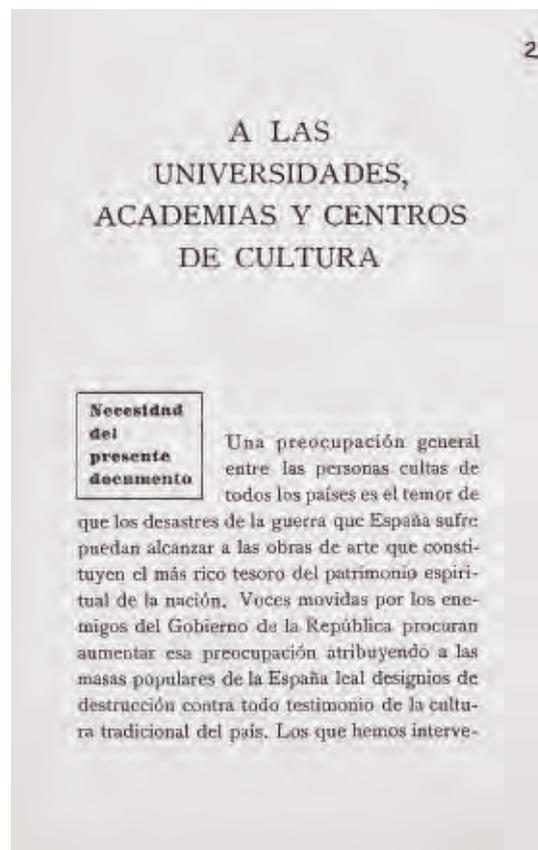
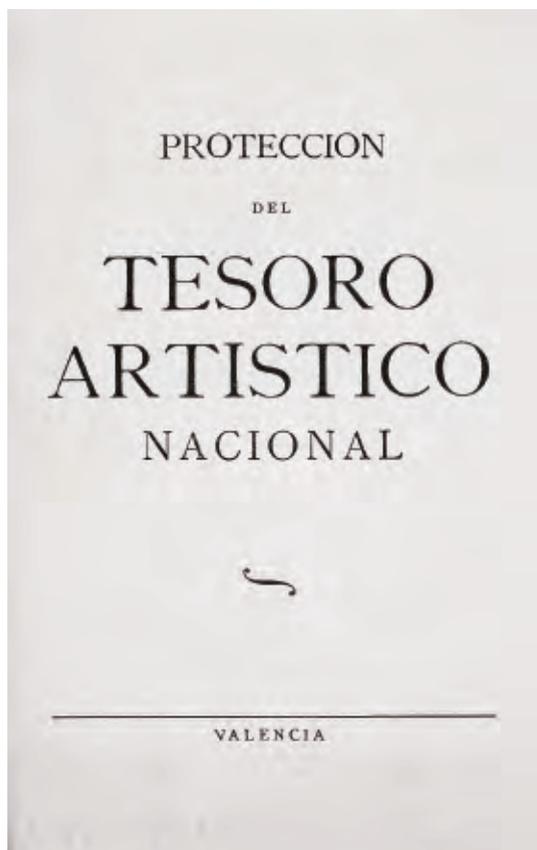
63



64







67

67. *Protección del Tesoro Artístico Nacional. A las Universidades, Academias y Centros de Cultura / Junta Central del Tesoro Artístico. Valencia: JCTA, 1937.*

13 pp.; 18,5 x 13 cm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).

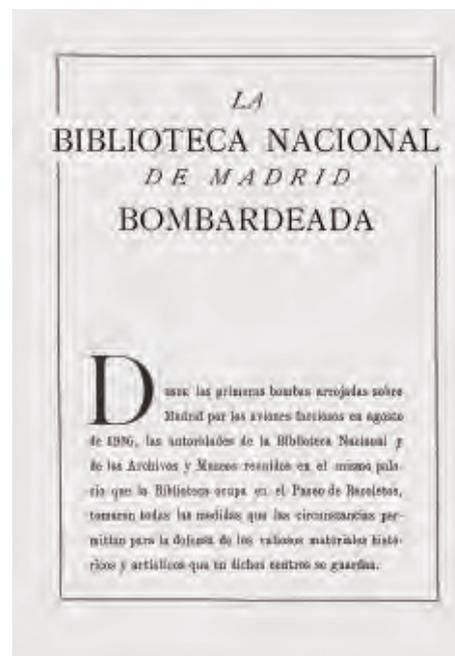
68. *Protección del Tesoro Artístico Nacional. La Colección Larrea / Junta Central del Tesoro Artístico. Valencia: JCTA, 1938.*

16 pp.; 8 il.; 21,4 x 16,2 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



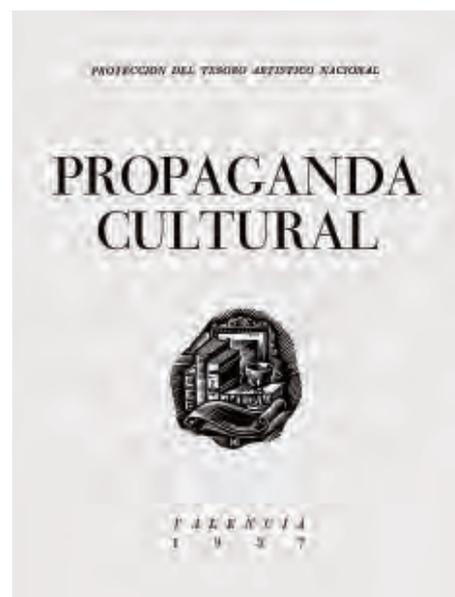
68



69



70



71

69. *La Biblioteca Nacional de Madrid bombardeada / Junta Central del Tesoro Artístico. Valencia: JCTA, [1937].*

13 pp.: 6 il.; 18,3 x 12,8 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

70. *El Museo de Orihuela / Justo García Soriano; Junta Central del Tesoro Artístico. Valencia: JCTA, 1937.*

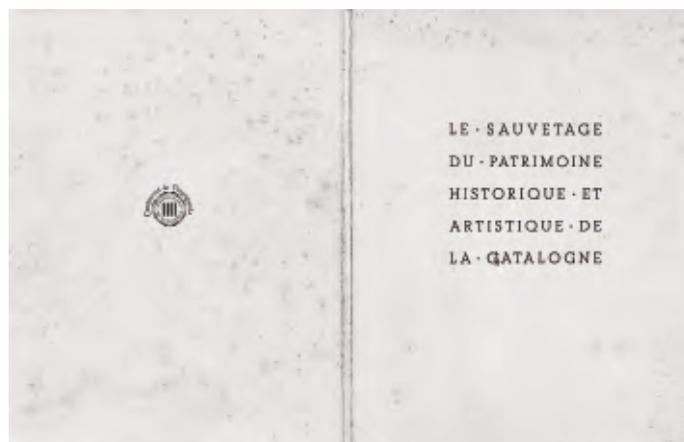
16 pp.: 8 il.; 21,4 x 16,4 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

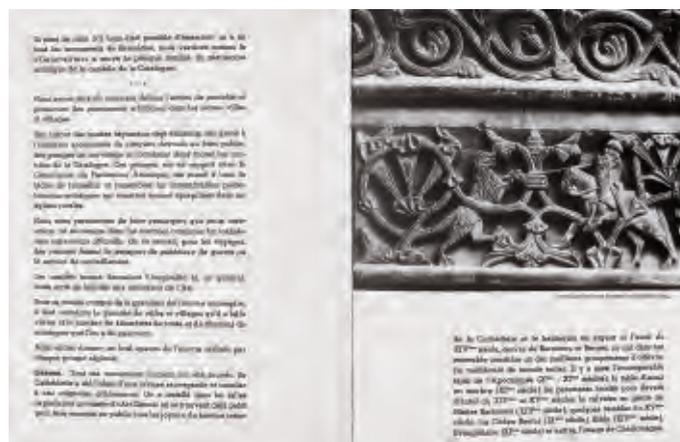
71. *Propaganda Cultural / Junta Central del Tesoro Artístico. Valencia: JCTA, 1937.*

16 pp.: 14 il.; 21,4 x 16,3 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



72



73

72. *Le Sauvetage du Patrimoine Historique et Artistique de la Catalogne / Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.* Barcelona: CPGC, 1937.

46 pp.: 33 il.; 27 x 20,9 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

73. *L'Organisation de la Défense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol Pendant la Guerre Civile / José Renau; Office International des Musées. Es separata de la revista Mousseion, vol. 39-40.* Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937.

66 pp.: 67 il.; 24,3 x 18,6 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

## INCAUTACIONES Y DEPÓSITOS

*La Junta de Madrid visitaba edificios de propiedad eclesiástica o particular que albergaban bienes de interés cultural, y establecía la mejor manera de protegerlos: bien in situ reuniéndolos tras su inventario en habitaciones precintadas, o bien trasladándolos a diferentes depósitos —San Francisco el Grande, Santa Bárbara, museos nacionales del Prado, Arqueológico y Arte Moderno, y Biblioteca y Archivo Histórico Nacional—. En estos depósitos, la Junta conservó más de 20.000 cuadros, esculturas y objetos, así como numerosas bibliotecas y archivos, catalogados y con indicación del propietario, lo que facilitó su posterior devolución. En 1937, la Junta realiza el traslado de bienes en peligro por su cercanía al frente de batalla: la Real Armería y Biblioteca de Palacio se trasladaron al Museo del Prado, y los bienes depositados en San Francisco el Grande al Museo Arqueológico.*



74

74. *Salas del Palacio de Fernán Núñez ocupado por la J.S.U. después de haber sido retirados de las mismas por la Junta los objetos de arte más valiosos. Madrid, 16 de agosto de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 121 x 172 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



75

75. *Sonseca (Toledo). Detalles del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial en el estado en que se encontraba en la visita de inspección de miembros de la Junta en 1 de julio de 1938. [A la izquierda de la fotografía, D. Luis Martínez Feduchi, junto a él de perfil, D. Thomas Malonyay.]*

JDTA. Positivo original de época, 113 x 173 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

76. *Foto obtenida en el momento de empezar a desmontar el retablo de la iglesia parroquial de Balconete el día 31 de marzo de 1938. (Provincia de Guadalajara.)*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 169 x 120 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



76



77



77. *Alcalá de Henares, Madrid. Convento de las Bernardas. Templete del ostensorio que estuvo colocado en el altar de la capilla mayor de la iglesia. Fue trasladado a la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid el 11 de marzo de 1938.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 120 x 170 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

78. *Alcalá de Henares, Madrid. Iglesia Magistral. Sepulcro del canónigo Morales [Gregorio Fernández] que fue desmontado y trasladado a la Junta Delegada del Tesoro Artístico. 12 de marzo de 1938.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 118 x 166 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

78



79

79. *Conjunto de la nave central de San Francisco el Grande con los objetos en ella guardados por la Junta Delegada. Madrid, septiembre de 1937.*

Vicente Moreno, JDTA. Positivo original de época, 164 x 229 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

80. [San Francisco el Grande como depósito de obras de arte. Vista de una capilla lateral. Septiembre, 1937.]

Vicente Moreno, JDTA. Copia actual por contacto, 18 x 24 cm.

Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



80



81



82



83

81. [San Francisco el Grande como depósito de obras de arte. Vista parcial de la nave central y capillas. Septiembre, 1937.]

Vicente Moreno, JDTA. Copia actual por contacto, 18 x 24 cm.

Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

82. *Estatuas de piedra recogidas por la Junta y depositadas en San Francisco el Grande. Madrid, primeros de septiembre de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 119 x 168 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

83. *Imágenes de talla depositadas por la Junta en la iglesia de San Francisco el Grande. Madrid, primeros de septiembre de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 120 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



84



85

84. [San Francisco el Grande como depósito de obras de arte.  
Cripta. Septiembre, 1937.]  
Vicente Moreno, JDTA. Cópia actual por contacto, 18 x 24 cm.  
Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

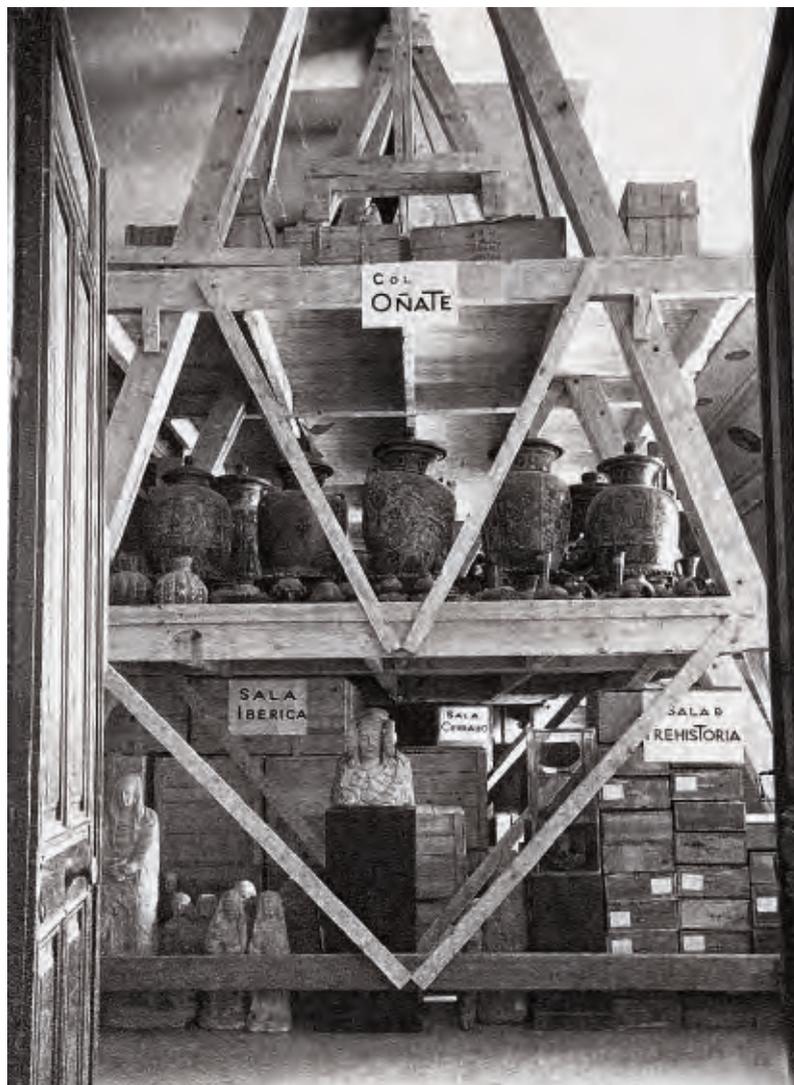
85. [San Francisco el Grande como depósito de obras de arte.  
Cripta. Septiembre, 1937.]  
Vicente Moreno, JDTA. Cópia actual por contacto, 18 x 24 cm.  
Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



86



88



87

86. *Depósito de objetos de la Junta Delegada en el Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1 de diciembre de 1937.*

[Aurelio Pérez Rioja], JDTA. Positivo original de época, 170 x 121 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

87. *Protección de las colecciones del Museo Arqueológico en la Sala Egipcia. Madrid, 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 171 x 122 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

88. *Protección de las colecciones del Museo Arqueológico en la Sala Egipcia. Madrid, 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 121 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



89



90



91

89. *Tareas de la Sección de Bibliotecas de la Junta. Equipo de catalogación. Madrid, 22 de julio de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 124 x 170 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

90. *Tareas de la Sección de Bibliotecas de la Junta. Colocación en estantes de los libros ya catalogados. Madrid, 22 de julio de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 170 x 121 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

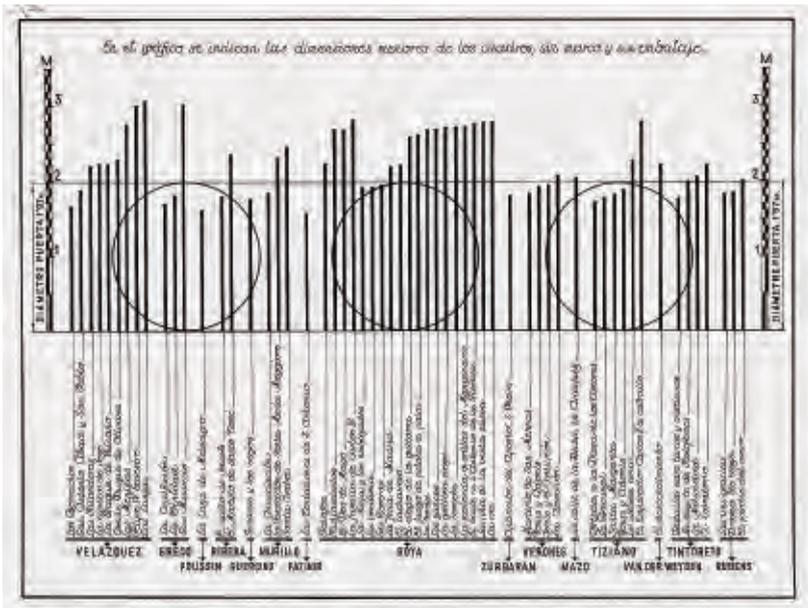
91. *Representantes de la Junta Delegada y del Museo Histórico Militar al hacerse cargo éstos de las armaduras que les son entregadas para que el personal competente de dicho Museo proceda a su limpieza.* [El segundo a la derecha, D. Thomas Malonyay, y a su lado, D. Ángel Ferrant.]

JDTA. Positivo original de época, 168 x 120 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



92



93



94

92. *La presente foto demuestra que las dimensiones de esta puerta blindada, de paso obligado a las cámaras de seguridad de los sótanos del Banco de España, no podían permitir se guardaran en dicho subterráneo los cuadros del Museo del Prado. Madrid, octubre de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 125 x 177 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

93. *Gráfico comparativo del diámetro de la cámara del Banco de España y las dimensiones menores de los cuadros, sin marco y sin embalaje. [1937.]*

José Lino Vaamonde. Tinta china sobre papel vegetal, 241 x 185 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

94. *Madrid. Convento de las Descalzas. Relicario y almacén de imágenes. [1938.]*

JDTA. Positivo original de época, 87 x 61 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



95

95. *Madrid. Museo del Prado, Sala LVI.*  
[Planta baja, vista parcial de la sala de cartones para tapices de Goya, utilizada como depósito, 1939.]

MP. Positivo original de época,  
127 x 178 mm.

Fototeca de Información Artística,  
Instituto del Patrimonio Cultural de  
España, Madrid.

96. *Madrid. Museo del Prado, Sala II.*  
[Planta baja, sala utilizada como depósito, sin uso expositivo anteriormente, 1939.]

MP. Positivo original de época,  
125 x 177 mm.

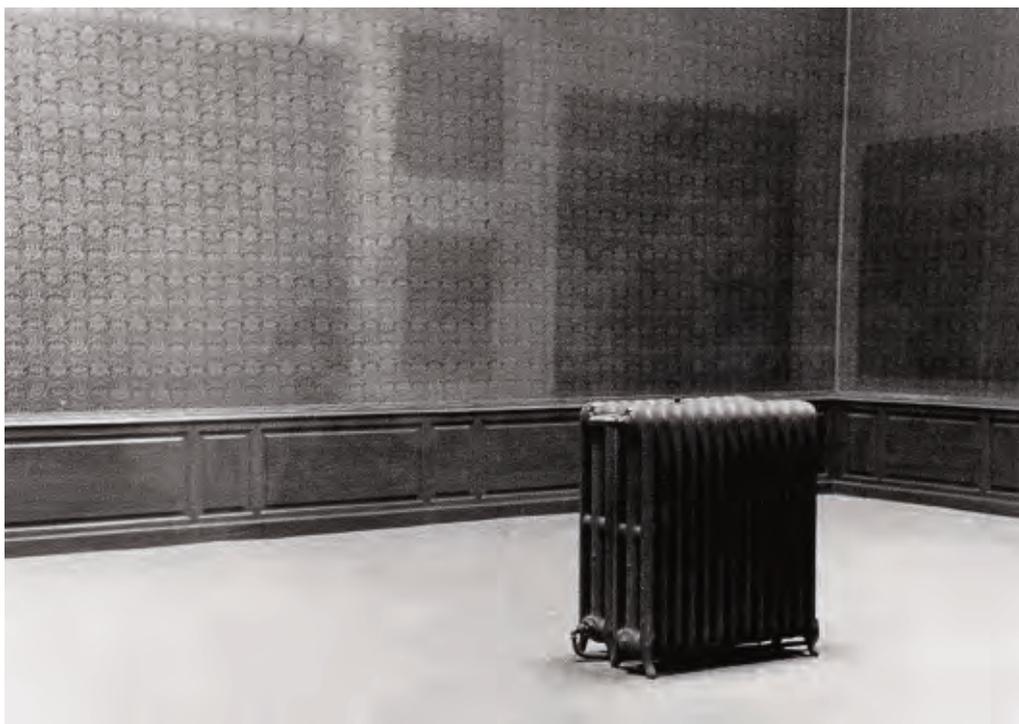
Fototeca de Información Artística,  
Instituto del Patrimonio Cultural de  
España, Madrid.



96



97



98

97. *Madrid. Museo del Prado, Sala LVIII.* [Planta baja, vista de un ángulo de la sala de esculturas, con traviesas protectoras en hornacinas y cuadros colgados o apilados, se reconoce el relieve *Jabalí*, 1939.]

MP. Positivo original de época, 127 x 178 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

98. *Madrid. Museo del Prado, Sala VIII.* [Planta principal, vista de la Sala VIII, antes con pinturas de Veronés, Tiziano y Bassano, 1939.]

MP. Positivo original de época, 129 x 181 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



99



100



101

99. *Descarga de los caballos maniqués de la Armería de Palacio a la puerta del Museo del Prado. 21 de noviembre de 1937.*

JDTA. Positivo original de época, 86 x 62 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

100. *Descarga de los caballos maniqués de la Armería de Palacio a la puerta del Museo del Prado. 21 de noviembre de 1937.*

JDTA. Positivo original de época, 62 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

101. *[A las puertas del Museo del Prado, grupo posando junto a los camiones con las piezas procedentes de la Real Armería. 21 de noviembre de 1937.]*

JDTA. Positivo original de época, 62 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



102



103

102. [Descarga de obras en la puerta de Goya del Museo del Prado. 21 de noviembre de 1937.]

JDTA. Positivo original de época, 61 x 85 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

103. *Descarga de los caballos maniqués de la Armería de Palacio a la puerta del Museo del Prado. 21 de noviembre de 1937.*

JDTA. Positivo original de época, 61 x 85 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



104



105



106

104. [Capacete procedente de la Real Armería al ser descargado en el Museo del Prado. Noviembre, 1937.]

JDTA. Positivo original de época, 61 x 87 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

105. [Testera de caballo procedente de la Real Armería al ser descargada en el Museo del Prado. Noviembre, 1937.]

JDTA. Positivo original de época, 61 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

106. [Armadura de parada con impactos, procedente de la Real Armería, depositada en el Museo del Prado. 20 de noviembre de 1937.]

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 56 x 56 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

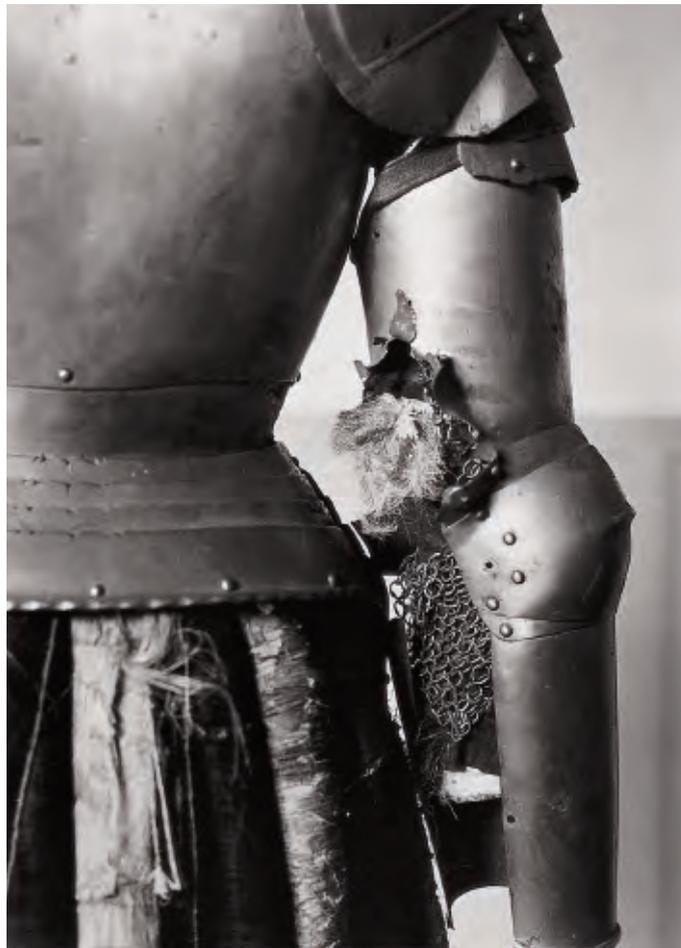


107

107. *Arnés español para ajustar. Fines del siglo XV. Destrozos causados por la metralla. Madrid, 20 de noviembre de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 168 x 121 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



108

108. *Arnés español para ajustar. Fines del siglo XV. Presenta el brazo derecho muy mutilado, faltándole la mano. Por el boquete hecho por la metralla asoma la cota de malla y el pelote de maniquí. Madrid, 19 de noviembre de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 167 x 120 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



109



109. *Visita al Prado de Mr. Nicole, consejero federal suizo. 21 de noviembre de 1937.*  
[Junto a él, María Teresa León, Rafael Alberti, Ángel Ferrant.]

JDTA. Positivo original de época, 60 x 86 mm.

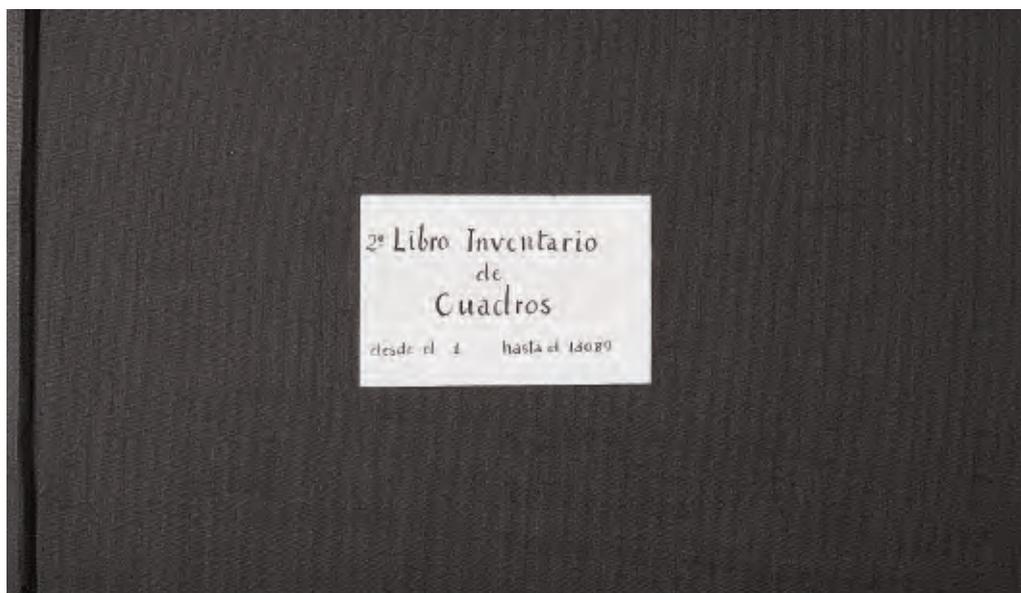
Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

110. *Rafael Alberti en el Museo del Prado, ante un arnés procedente del Palacio Nacional. 21 de noviembre de 1937.*

JDTA. Positivo original de época, 86 x 61 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

110



Nº	Medida	Dirección	PROCEDENCIA	ASUNTO	ESCUELA O AUTOR	Diputado	Com. de
1	10	Li	89 x 99	S. Pedro de Galatien	Retrato F 111	Carlos Luis Ribera	87 P
2	11	Li	89 x 99	"	Retrato F 111	Carlos Luis Ribera	" (11.78)
3	12	Li	93 x 85	Conde de la Coma	Retrato de un general	"	87 P
4	13	Li	79 x 75	"	Busto de caballero romántico con capa F 111	"	"
5	14	Li	75 x 60	"	Busto de caballero romántico.	"	"
6	15	Li	82 x 106	Taldegasom	Escena bíblica	Vicente Lopez	"
7	16	Li	84 x 58	"	Escena bíblica E 11	"	"
8	17	Li	80 x 77	"	Allegoría religiosa E 30	Escuela de Maella	"
9	18	Li	110 x 85	Conde de la Coma	Retrato de un médico	Vicente Lopez	"
10	19	Li	128 x 71	"	Retrato de sastre	Madrazo	"
11	20	Li	88 x 83	S. José	Una fragua	Goya	"
12	21	Li	88 x 83	"	Pomelo brandidas	"	87 P
13	22	Li	86 x 82	"	Escena religiosa	Tiziano	87 P
14	23	Li	116 x 86	"	Retrato de D. Teodoro de Argumosa	Vicente Argumosa	"
15	24	Li	103 x 92	"	Escena religiosa	"	"
16	25	Li	50 x 45	"	Cuatro delicias con inscripciones	Goya	"
17	26	Li	84 x 82	"	La predicación de San Bernardino de Siena	"	87 P
18	27	Li	45 x 83	"	Caballeros en plaza	Goya	87 P
19	28	Li	44 x 80	"	Retrato de un niño con amuleto	Goya	"
20	29	Li	114 x 70	S. Pedro de Galatien	La Verana	Goya	"
21	30	Li	84 x 80	S. José	San Bernardino de Siena predicando	Goya	"
22	31	Li	88 x 84	S. Pedro de Galatien	Boecio y Asfala	Goya	"
23	32	Li	129 x 121	Vaquero	"	Goya	87 P
24	33	Li	76 x 82	Conde de la Coma	Retrato de dama con la mano al pecho	Goya	87 P

Los números queda anulada y pasa a la pagina 5 02-115-19

III

III. 2.º Libro Inventario de Cuadros de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, desde el 1 hasta el 13089, ordenados por los números de inventario general. [1936-1938.]

500 pp. manuscritas, 25,3 x 44,2 cm.

Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



**Santa Cristina**  
(duque)

JUNTA DE INCAUTACIÓN  
Y  
CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO  
(Decreto del 2 de agosto de 1936)

*Parte de la Visita efectuada por los Delegados de la*  
*Junta D. Antonio Bisquert.*  
*D. Fernando Gallego.*  
*D.*  
*D.*

el día 28 de Abril de 1937, a

Edificio sito en MADRID, calle MARQUES DE MEDINA, núm. 16 (1)

Valor arquitectónico del mismo: Fachada Interiores Estado de conservación perfecto.

Casita o arrendatario del inmueble: D. Rafael Márquez Castillejos.- ex Duque de Sta. Cristina. piso entresuelo izquierdo.

Observaciones: En este piso vive la servidumbre del arrendatario. Están todos los objetos, cuadros y sables perfectamente conservados habiéndose colocado fundas y guardapolvos de tela sobre todos ellos. Hay cuadros interesantes, algún sable, porcelanas y cerámicas.

**Objetos de valor artístico que los Delegados de la Junta señalan:**

	TAMAÑOS TIPO			
	A Adecuada: 4,30 x 3,30 metros	B Adecuada: 4,3 x 3 metros	C Adecuada: 4,3 x 2 metros	D De mayores dimensiones
Cuadros: Número aproximado	+++++	18	+++++	+++++
Esculturas: Número aproximado de ellas	+++++			
Muebles:	5			

(1) Indicar en «Observaciones» el estado actual de parte de un edificio.

Libros: Artes menores Porcelanas y 21 piezas de cerámicas antiguas.

*Los Delegados de la Junta que suscriben estiman que para transportar los referidos objetos se precisa:*

CLASE DE VEHICULO	NUMERO DE VIAJES

Propuesta: Por encontrarse todos los objetos en perfecto estado de conservación y habiéndose tomado precauciones para la misma, estando todos ellos preservados del polvo con guardapolvos de tela y papel y estando a su cuidado y custodia la servidumbre del arrendatario del piso, se propone sean conservados los objetos en dicho piso bajo la protección de esta Junta, debiendo conservarse parte que da cuenta de esta protección y haciendo responsable a Milagros Quere que en la actualidad es la que la ejerce. Si no deberán ser almacenados los objetos dentro de una habitación de ellos inventariados y sellados; por esta Junta, dicha habitación.

Firma de los Delegados:  
*F. Gallego*  
*A. Bisquert*

114

114. *Parte de visita* [a la vivienda del duque de Santa Cristina, D. Rafael Márquez Castillejos, efectuada por los delegados D. Antonio Bisquert y D. Fernando Gallego.] *Madrid, 28 de abril de 1937.*

1 h. mecanografiada, 27,7 x 21,9 cm.

Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

**RECOGIDO** **Villavieja**  
(marqués)

JUNTA DE INCAUTACION  
Y  
CONSERVACION DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO  
(Decreto del 2 de agosto de 1937)

Parte de la Visita efectuada por los Delegados de la  
Junta D. Vidal Arroyo - G. Bisquert  
D. Manuel A. Laviada  
D. Fernando Gallego  
el día 15 de Junio de 1937 al

Edificio sito en Madrid, calle Ventura Rodríguez núm. 24 (1)

Valor arquitectónico del mismo: Fachada  $\longleftrightarrow$   
Interiores  $\longleftrightarrow$   
Estado de conservación Regular (gravadas)

Duño o arrendatario del inmueble: Marqués de Villavieja

Observaciones: En varios pisos hay pinturas de interés muebles y archivo. Alguno piso está precintado por Guardia Urbana. I. Bernando 62. Hay que avisar al portero Urbano - 47705.

Objetos de valor artístico que los Delegados de la Junta señalan:

	TAMAJOS TIPO			
	A Almohada 1,00 x 0,50 metros	B Almohada 1,10 x 0,50 metros	C Almohada 1,7 x 0,50 metros	D De mayores dimensiones
Cuadros:	Ninguno aproximado	Varios		

Esculturas: Número aproximado de ellas  $\sim$

Muebles: algunos

(1) Indicar en «Observaciones» si se trata solamente de parte de un edificio.

Libros: Biblioteca y Archivo

Artículos menores: algunos

Los Delegados de la Junta que suscriben estiman que para transportar los referidos objetos se precisa:

CLASE DE VEHICULO	SUMERO DE VIAJES
Camioneta	1 o 2

Propuesta: Urgente

Firma de los Delegados:  
*F. Gallego*

115

115. *Parte de visita* [a la vivienda del marqués de Villavieja, efectuada por los delegados D. Vidal Arroyo, D. Antonio Bisquert, D. Manuel A. Laviada y D. Fernando Gallego.] Madrid, 15 de junio de 1937.

1 h. mecanografiada, 27,7 x 21,9 cm.

Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



117. *Dibujo del sepulcro del canónigo Morales* [Gregorio Fernández] *de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares* [Madrid] [en nota manuscrita, se informa que dicho sepulcro se encuentra depositado junto al del Cardenal Cisneros en el local del Museo de Arte Moderno] [ca. enero de 1938].

Lápiz sobre papel adherido a soporte de cartulina, 216 x 156 mm.

Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

118. *Dos dibujos del retablo de Escariche* [Toledo], 28 de junio de 1938.

Lápiz sobre papel, 224 x 162 mm.

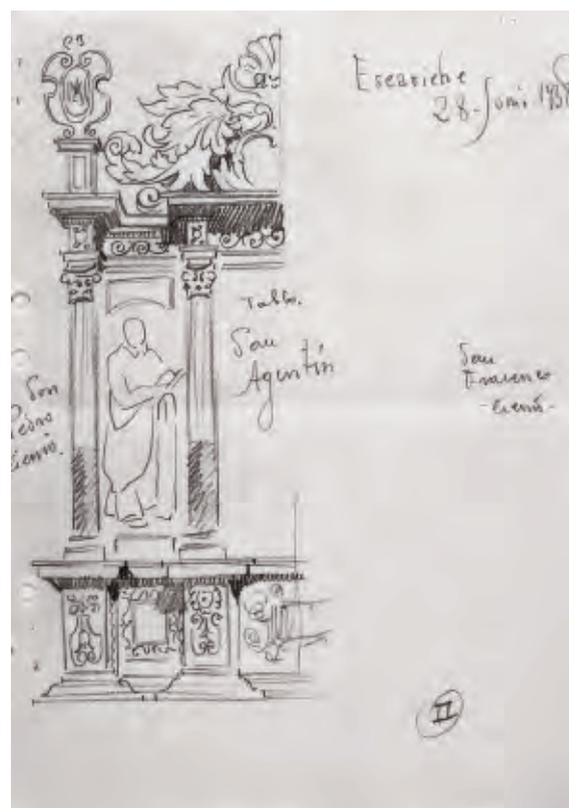
Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



117



118



22-IX-38

## PROGRAMA

DEL CONCIERTO DE MÚSICA DE CÁMARA QUE SE EJECUTARÁ EN LA DELEGACIÓN DE PROPAGANDA Y PRENSA, CON LOS INSTRUMENTOS STRADIVARIUS PROPIEDAD DEL PATRIMONIO DE LA REPÚBLICA, COMO DEMOSTRACIÓN DE QUE SE CONSERVAN EN PERFECTO ESTADO

INTERVIENDRÁN LOS SIGUIENTES ARTISTAS, PROFESORES DEL CUARTETO DE D. JOSÉ RAYO:

Enrique Iniesta . . . viola.  
Julio Francés . . . viola.  
Pedro Merodio . . . viola y viola.  
Juan Ruiz Casaux . . . violoncello.  
Andrés Moro . . . piano.

JUEVES 22 DE SEPTIEMBRE DE 1938. A LAS 23,30

### PRIMERA PARTE

Intervención de Don Miguel San Andrés, delegado de Propaganda y Prensa en Madrid.

CUARTETO en sol mayor (número 2.181 del catálogo), para dos violines, viola y violoncello. . . . . PLEYEL.  
(Señores Iniesta, Francés, Merodio, y Ruiz Casaux).

a) Allegro.  
b) Adagio.  
c) Minuto, Allegro y Trio.  
d) Final, Allegro agitato. . . . . (22 minutos).

TRIO PRIMERO número 2 (2.343 del catálogo), para dos violines y violoncello. . . . . VIOTTI  
(Señores Iniesta, Francés y Ruiz Casaux).

a) Introducción Andante y Allegro Risoluto Vivace. . . . . (9 minutos).

Lectura de unas cuartillas de don José García Marcellán, conservador del Archivo Musical del Palacio Nacional.

### SEGUNDA PARTE

ALLEGRO para violín y piano. . . . . PLECCO  
(Señores Iniesta y Moro). . . . . (5 minutos).

ADAGIO para violoncello y piano. . . . . BACH  
(Señores Ruiz Casaux y Moro). . . . . (6 minutos).

LIEDERS para dos violines solos. . . . . SCHUBERT  
(Señores Iniesta y Merodio).

a) Saludo matinal.  
b) La tracha.  
c) El correo. . . . . (9 minutos).

ANDANTE para violoncello y piano. . . . . BREVAL  
(Señores Ruiz Casaux y Moro). . . . . (4 minutos).

Lectura de unas cuartillas de don J. Gómez Baglio, conservador-delegado del Patrimonio de Bienes de la República.

### TERCERA PARTE

TRIO CONCERTANTE número 1 (2.248 del catálogo), para violín, viola y violoncello. . . . . ROLLA  
(Señores Iniesta, Merodio y Ruiz Casaux).

a) Allegro Assai.  
b) Largo Ma. Non Troppo.  
c) Rondo Allegro. . . . . (18 minutos).

HIMNO NACIONAL.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

### PLEYEL (Ignacio)

Nació en Regensburg, cerca de Viena, el año 1787. Estudió el piano con Vambold hasta los 13 años que le admitió Haydn en su casa haciéndole su discípulo predilecto. Obtuvo sus estudios en el conservatorio de Erlangen, que le enseñó en el piano de capilla. Empezó su carrera en opera (PHIGENIA). En 1801 marchó a Alemania donde fue maestro de capilla de Braunschweig. Empezó en Londres los PROFESORAL CONCERTS en unión con Haydn para los señores de HANNOVER SCHLAGE. Estrenó varias sinfonías que formaban secciones como las de su maestro. Después la orquestación fue desahogada, y volvió a vivir escribiendo en sus días, bajo la influencia de dos gentes: una ópera, porfirica (titulada LA DONCELLA DEL DIEZ DE AGOSTO) y un HIMNO A LA LIBERTAD. Recobrada la otra marcha a Londres. En 1806 regresó a París donde fundó la Casa editorial de la Biblioteca musical. En 1807 inauguró su famosa óptica de piano. Los contemporáneos de Pleyel notaron en personas notables, tanto tiempo e instrumentación de su música. En la primera parte de este concierto se ejecutará el cuarteto de PLEYEL, cuyo material tiene la particularidad de estar manuscrito y concedido por el autor.

### VIOTTI (Joan Bautista)

Nació en Fombionto de la (Vercelli) el día 21 de mayo de 1755. Alférez de contrapunto fue uno de los violonistas más destacados de su época. Fue discípulo del famoso Paganini. Dio una serie de conciertos que fueron tan exitosos como su admirable técnica. Fue maestro y violonista de cámara de la reina María Antonieta. Después de la revolución se retiró a Hamburgo, dedicándose a la composición y enseñar. En su época comenzó a coleccionar libros. Fue violín el más grande violonista clásico, señor de la técnica moderna del violín. Como último número de la primera parte de este programa, se ejecutará el primer triángulo del TRIO PRIMERO número 2 para dos violines y violoncello, escrito por el mismo compositor.

### ROLLA (Alejandro)

Nació en Froya el 22 de abril de 1775. Fue notable compositor y violonista. Maestro de Paganini. Estuvo en Italia y París. Fue primer violín de la orquesta de cámara de la corte de Parma, de la del teatro de la Scala de Milán y profesor de viola del Conservatorio. Entre sus obras se ha elegido para último número de este programa el TRIO CONCERTANTE número 1 para violín, viola y violoncello. En el primer y tercer tiempo, el autor, con perfecta técnica, ha acortado las frases dificultadas de ejecución, destacándose en el segundo la parte en la que se ejecutará.

119. Programa [de mano] del concierto de Música de Cámara que se ejecutará en la Delegación de Propaganda y Prensa, con los instrumentos Stradivarius propiedad del Patrimonio de la República, como demostración de que se conservan en perfecto estado / Jueves, 22 de septiembre de 1938. A las 23,30 h. [Acompañaba a una invitación dirigida a D.ª Matilde López Serrano, 21 de septiembre de 1938.]

Papel impreso, 1 bifolio pleg. (4 pp.), 21 x 14 cm.

Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, Madrid.

## PROTECCIÓN DE MONUMENTOS

*Debido a imperativos logísticos, la protección de monumentos —como las fuentes de Cibeles, Apolo y Neptuno— y portadas escultóricas de edificios, estuvo a cargo, inicialmente, de la Comandancia de Obras y Fortificaciones y, desde la primavera de 1937, del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, en el que la Junta del Tesoro Artístico estaba representada con varios de sus arquitectos. Así mismo, la Junta prestó apoyo técnico y material a los directores y conservadores de diferentes museos de Madrid, para la preservación de sus inmuebles y los bienes que custodiaban: museos de Artes Decorativas, Cerralbo, Naval, Ciencias Naturales... También se tomaron medidas de emergencia en los monasterios de la Encarnación y Descalzas y otros edificios religiosos en custodia.*

120. *Protección contra bombardeos de la portada del palacio de Torrecilla y consolidación de la fachada.* [Calle de Alcalá, 9. Proyecto de J. Rodríguez Cano y A. Blanco, agosto, 1937. Escala del plano original 1:50.]

Vicente Moreno, CRRS. Copia actual por contacto, 18 x 24 cm.

Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

121. [Sistema de apeo de fachada ejecutado y estructura de protección de la portada del palacio del marqués de Torrecilla. Actuación promovida por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento. 1937.]

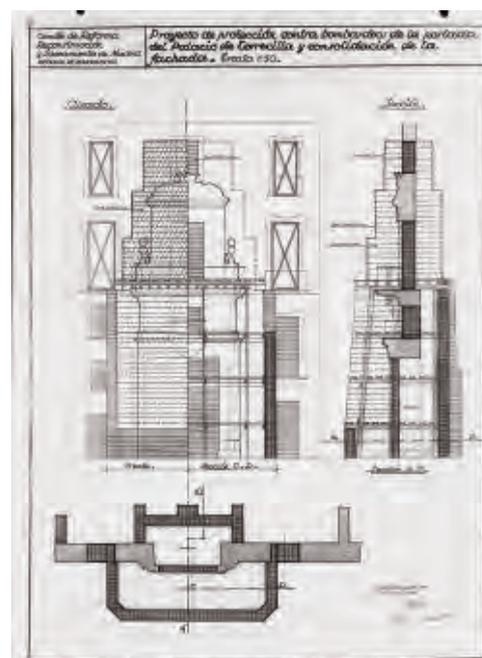
Vicente Moreno, CRRS. Copia actual por contacto, 18 x 24 cm.

Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

122. [Fase final de protección contra bombardeos de la portada del palacio del marqués de Torrecilla y consolidación de la fachada. Actuación promovida por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento. 1937.]

Vicente Moreno, CRRS. Copia actual por contacto, 18 x 24 cm.

Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



120



121



122



124

123. *Visita del presidente y miembros del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid a la Junta el 26 de mayo de 1938.* [En primer plano, D. Julián Besteiro entre D. Manuel Gómez Moreno y D.<sup>a</sup> Matilda López Serrano.]

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 111 x 169 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



123



125

124. *La fuente de Neptuno, Madrid, durante las obras de protección.* [Actuación promovida por la Comandancia de Obras y Fortificaciones. 1937.]

[Ministerio de Estado, Propaganda.]  
Positivo original de época, 146 x 104 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

125. *Fuente de Neptuno ya protegida.*

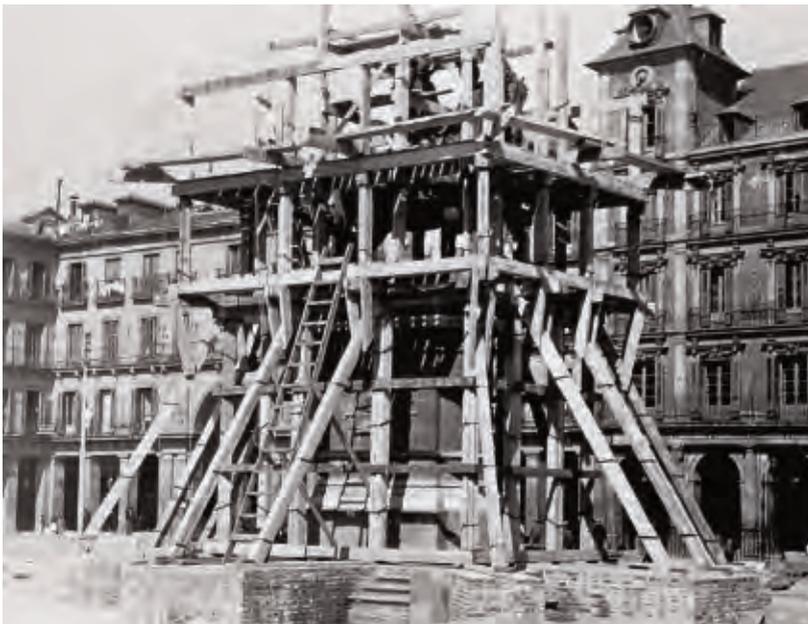
[Actuación promovida por la Comandancia de Obras y Fortificaciones, 1937.]

[Ministerio de Estado, Propaganda.]  
Positivo original de época, 112 x 122 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.  
Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



126



127



128

126. *Protección de la fuente de Cibeles en Madrid.*

[Actuación promovida por la Comandancia de Obras y Fortificaciones, 1937.]

Ministerio de Estado, Propaganda. Positivo original de época, 115 x 163 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

127. *Madrid. Plaza Mayor, obras de protección del monumento ecuestre a Felipe III.*

[Actuación promovida por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento, 1938.]

JDTA. Positivo original de época, 79 x 101 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

128. *Madrid. Aspecto de la protección del monumento a Felipe III en la Plaza Mayor visto desde la plaza de Santa Cruz. Mayo, 1938.*

[Actuación promovida por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento.]

JDTA. Positivo original de época, 79 x 51 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



129



130

129. [Palacio Real, sistema de protección en la escalera exterior de la fachada oeste. Actuación promovida por la Comandancia de Obras y Fortificaciones. 1938.]

Vicente Moreno. Copia actual por contacto, 18 x 24 cm.

Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

130. *Momento de desprender uno de los más valiosos tableros de yesería árabe, pertenecientes al Museo Arqueológico Nacional, que, empotrado y adherido a la pared, hubo de ser separado con grandes dificultades para evitar su destrucción. Madrid, 16 de junio de 1937.*

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 120 x 172 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



131

131. *Rotonda de la planta principal.* [Estructura de madera y sacos terreros levantada para proteger la escultura de *Carlos V y el Furor de Leone Leoni*. Museo del Prado, octubre de 1936.]

Hauser y Menet, MP. Positivo original de época, 240 x 175 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

132. *Galería central.* [Galería Central desmontada. Protección de sacos terreros para esculturas y mesas de piedras duras. Museo del Prado, octubre de 1936.]

Hauser y Menet, MP. Positivo original de época, 175 x 233 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



132



133



134

133. *Sala de Esculturas*. [Sala LVIII. Protección de esculturas. Visibles la *Venus del delfin*, un relieve con *Ménade bailando*, la *Musa Terpsicore* y *Apolo Palatino*. Museo del Prado, octubre de 1936.]

Hauser y Menet, MP. Positivo original de época, 172 x 236 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

134. *Rotonda de la planta baja*. [Almacenamiento y protección de obras en torno al anillo interior y exterior. Visibles una cabeza de *Heracles*, *Adolescente desnudo* y *Busto de Adriano*. Museo del Prado, octubre de 1936.]

Hauser y Menet, MP. Positivo original de época, 234 x 175 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



135

135. *Museo del Prado, 14 de marzo de 1938.*  
*Protección en la logia izquierda. [Proyecto de Fernando Gallego.]*

JDTA. Positivo original de época, 74 x 103 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

136. *Museo del Prado, 14 de marzo de 1938.*  
*Protección logias. [Proyecto de Fernando Gallego.]*

JDTA. Positivo original de época, 101 x 75 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



136



137

137. *Madrid. Museo del Prado, ventanas fortificadas. [1939.]*

MP. Positivo original de época, 129 x 180 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



138

138. *Protección del óculo de la cúpula.* [Templete de madera y sacos terreros construido para proteger el óculo de la cúpula. Museo del Prado, octubre de 1936.]

Hauser y Menet, MP. Positivo original de época, 234 x 175 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

## CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

*Muchas de las obras de arte al cuidado de la Junta, especialmente pinturas, presentaban problemas de conservación: las que habían sufrido agresiones iconoclastas anticlericales, las oscurecidas por el tiempo y falta de cuidados y las que mostraron los terribles efectos de la alta humedad y falta de aireación sobre las capas pictóricas. Estas obras, y otras muchas que lo requirieron, fueron restauradas en el taller del Museo del Prado y en el que la Junta Central habilitó en Valencia, también con restauradores del Prado. Previamente a la salida de obras hacia Valencia, y posteriormente Cataluña, se realizaban informes sobre el estado de lienzos y tablas acompañados de fotografías, y se determinaba si el traslado podía ser perjudicial o no. Aquellas pinturas delicadas que, pese a los informes negativos, se trasladaron fueron preparadas previamente por los restauradores del Museo.*



139

139. *La coronación de la Virgen de El Greco. Procedente de Illescas. Estado en que apareció esta obra al abrirse la caja donde estuvo encerrada. Durante varios meses permaneció en un sótano del Banco de España cuya humedad produjo los efectos que pueden apreciarse. [1937.]*

Vicente Moreno, JDTA. Positivo original de época, 225 x 161 mm.  
Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



140

140. *La coronación de la Virgen de El Greco. Pintura procedente de Illescas. Foto obtenida del lienzo después de forrado y en la que aparece el primer trozo que fue sometido a tratamiento de limpieza.* [1937.]

Hauser y Menet, JDTA. Positivo original de época, 175 x 237 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

141. *La coronación de la Virgen de El Greco. [Después de su restauración en el taller del Museo del Prado, 1937.]*

Hauser y Menet, JDTA. Positivo original de época, 168 x 225 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



141



142



143

142. [*Adoración de los Reyes*, de Luis Tristán, conservado en la iglesia de Yepes (Toledo). Reconstitución, antes de la restauración, del conjunto con los fragmentos que se encontraron en dicha localidad.] [1937-1938.]

Hauser y Menet, JDTA. Positivo original de época, 229 x 157 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

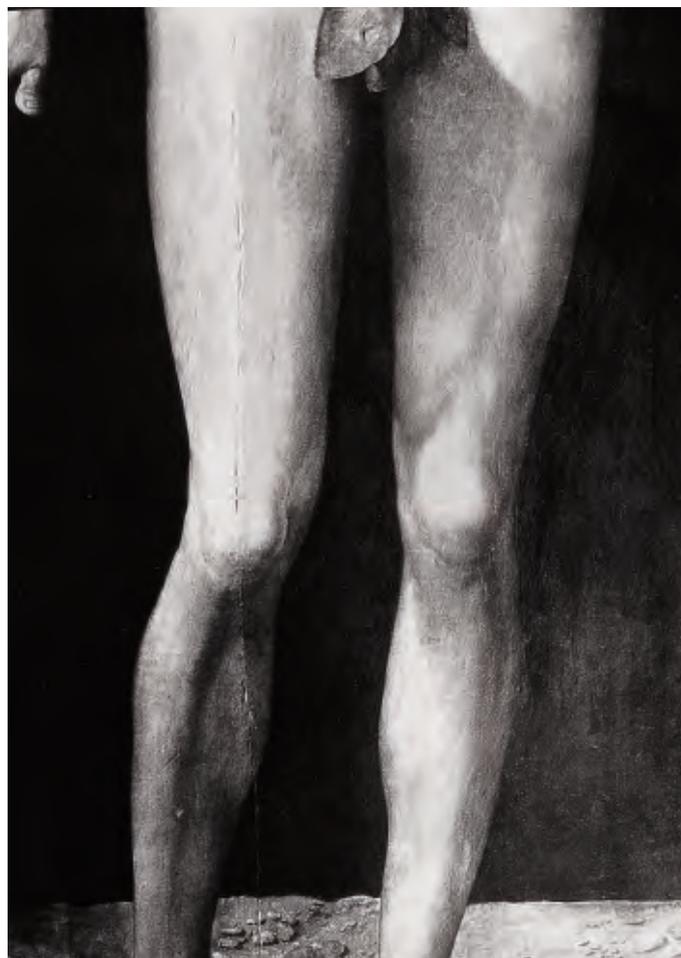
143. [*Adoración de los Reyes*, de Luis Tristán, conservado en la iglesia de Yepes (Toledo) tras su restauración en el taller del Museo del Prado.] [1937-1938.]

Hauser y Menet, JDTA. Positivo original de época, 229 x 143 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



144



145

144. *Asunto místico de Andrea del Sarto* [detalle con luz rasante.]  
[3 de febrero de 1938.]  
Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 179 x 129 mm.  
Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

145. *Adán de Durero. Grieta en una pierna que corta la figura y comienza a saltar el color de los bordes.* 3 de febrero de 1938.  
Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 179 x 129 mm.  
Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.





## CAMINO DE LEVANTE

*El 5 de noviembre de 1936, la dirección del Museo del Prado recibe una orden ministerial de la Dirección General de Bellas Artes para que proceda al traslado de sus obras maestras a Valencia, lugar en el que se había instalado el Gobierno. La selección inicial se encomendó a personas decididas, pero carentes de la preparación técnica requerida para ello. Debido a diferentes percances en los primeros traslados, desde el 15 de diciembre se designa a la Junta Delegada del Tesoro Artístico, en colaboración con la dirección del Museo, responsable de las medidas a tomar para que los traslados se realicen con las adecuadas garantías. Entre el 5 de noviembre de 1936 y el 5 de febrero de 1938, se realizan veintidós expediciones a Valencia con obras del Museo del Prado, en las que se trasladaron 391 pinturas, 181 dibujos y el Tesoro del delfín. La Junta Central con la colaboración de la delegada de Valencia dispuso de dos depósitos especialmente acondicionados para la conservación de las obras en esta ciudad: las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca.*

## EMBALAJE Y TRANSPORTE

*Para efectuar el traslado de las obras maestras del Museo del Prado a Valencia en condiciones de seguridad, el Ministerio de Instrucción Pública del Gobierno de la República facilitó que la Junta pudiera disponer de los recursos materiales y humanos necesarios. Las obras se acondicionaron de modo que se aminoraran los efectos de posibles contratiempos que pudieran ocurrir durante el viaje; el embalaje fue encomendado a especialistas expertos en preparación de obras de arte para su traslado y realizado de forma óptima. También se encargaron de asegurar la preciada carga en los vehículos y protegerla de movimientos e inclemencias climáticas. El sistema empleado tuvo ya en cuenta los parámetros de riesgo que actualmente la comunidad científica contempla para el movimiento de obras de arte.*



146



147

146. *Momento de ser colocado en una caja de embalaje el Adán de Alberto Durero. [Enero, 1938.]*

JDTA. Positivo original de época, 86 x 59 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



147. *Colocación de la tabla de Eva de Durero dentro del embalaje. [Enero, 1938.]*

JDTA. Positivo original de época, 86 x 60 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

148

148. *Primera fase de colocación en una caja de uno de los cuadros del Museo del Prado. [Retrato de Felipe II, por Tiziano. Enero, 1938.]*

JDTA. Positivo original de época, 59 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



149. *Segunda fase de la misma colocación en el embalaje. [Enero, 1938.]*

JDTA. Positivo original de época, 59 x 84 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

149



150

150. La familia de Carlos IV. Foto obtenida momentos antes de ser acondicionada dicha obra de Goya en la caja en que fue enviada a Valencia. En ella puede apreciarse, en parte, y en la zona en que el lienzo brilla, el deplorable estado de conservación en que se halla. La pintura en toda la superficie está más o menos amenazada por una red de cuarteado en realce que anuncia su desprendimiento. Presenta además tres lesiones en forma de abolladura que pudieron haberse producido por golpe. Madrid, 19 de julio de 1937.

Aurelio Pérez Rioja, JDTA. Positivo original de época, 129 x 180 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



151

151. *Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su traslado a Valencia. Protección de la superficie pintada, por una capa de papel, sobre la cual se extiende otra, formada por mantas de guata que se unen por tiras de tela engomada cuyos extremos se abrazan y sujetan al bastidor. Madrid, 22 de julio de 1937. [La familia de Carlos IV, de Goya. Preparación de embalaje. Fase I.]*

JDTA. Positivo original de época, 169 x 119 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

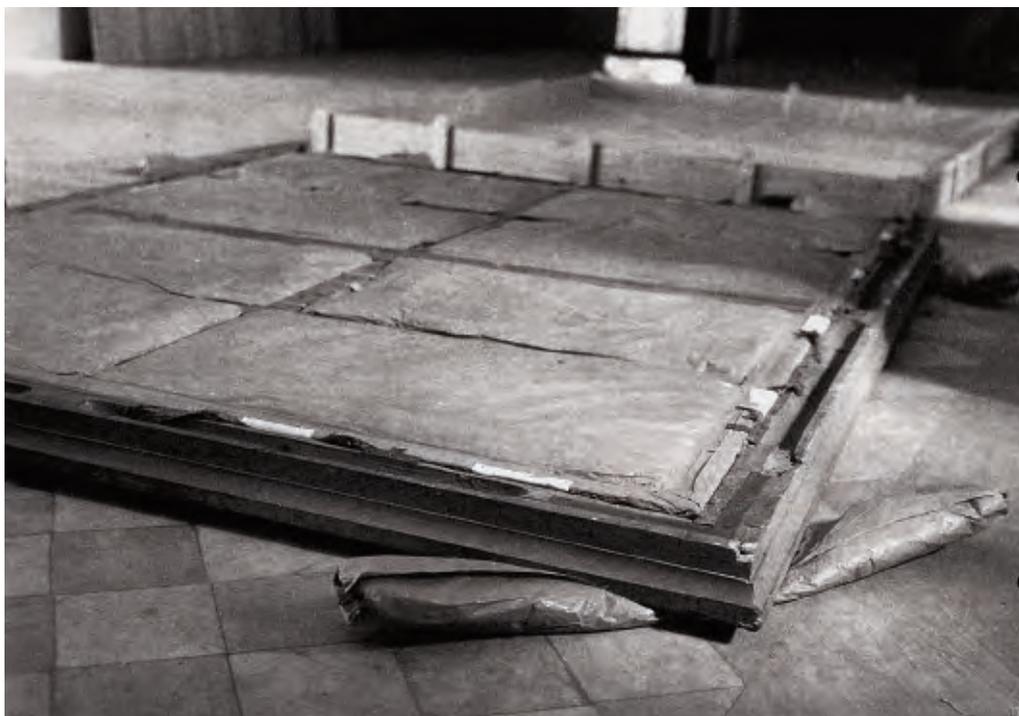
152. *Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su traslado a Valencia. El lienzo, después de protegido y ajustado el marco, es también recubierto por su revés con papel y con guata en un espesor igual al grueso del bastidor y travesaños. Madrid, 22 de julio de 1937. [La familia de Carlos IV, de Goya. Preparación de embalaje. Fase II.]*

JDTA. Positivo original de época, 120 x 170 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



152



153

153. *Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su envío a Valencia. Disposición del dorso de la obra, una vez acoplada al marco. Se aprecia revestida su cara posterior por el papel que cubre y sujeta el relleno de guata y que se une, por tiras engomadas, al bastidor formando una superficie plana. Madrid, 22 de julio de 1937. [La familia de Carlos IV, de Goya. Preparación del embalaje. Fase III.]*

JDTA. Positivo original de época, 118 x 170 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid



154

154. *Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su envío a Valencia. Aspecto de la obra convenientemente preparada, ya dentro de la caja. Está colocada hacia abajo y defendida por su revés mediante un tablero que se presenta atornillado al bastidor entre el cual y otro semejante que va ajustado al marco queda suavemente emparedada. Madrid, 22 de julio de 1937. [La familia de Carlos IV, de Goya. Preparación de embalaje. Fase IV.]*

JDTA. Positivo original de época, 119 x 169 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



155

155. *Cargamento de obras del Museo del Prado que fueron trasladadas a Valencia el día 23 de julio de 1937. [Arriostrado de cajas en el camión.]*

JDTA. Positivo original de época, 135 x 91 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

156. *Camión militar cedido para el transporte de obras del Museo del Prado, momentos antes de partir para Valencia. Se cubre el cargamento con lonas protectoras. Madrid, 23 de julio de 1937. [En esta expedición se trasladaron *La familia de Carlos IV* y *Pinturas Negras* de Goya, y los medios puntos de Murillo relativos a la *Fundación de Santa Maria Maggiore de Roma*.]*

JDTA. Positivo original de época, 120 x 167 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



156



157



158

157. [Camión militar cedido para el transporte de obras del Museo del Prado a Valencia en ruta.]

JDTA. Positivo original de época, 62 x 87 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

158. [Camión militar con obras del Museo del Prado a su llegada a Valencia.]

JDTA. Positivo original de época, 87 x 62 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

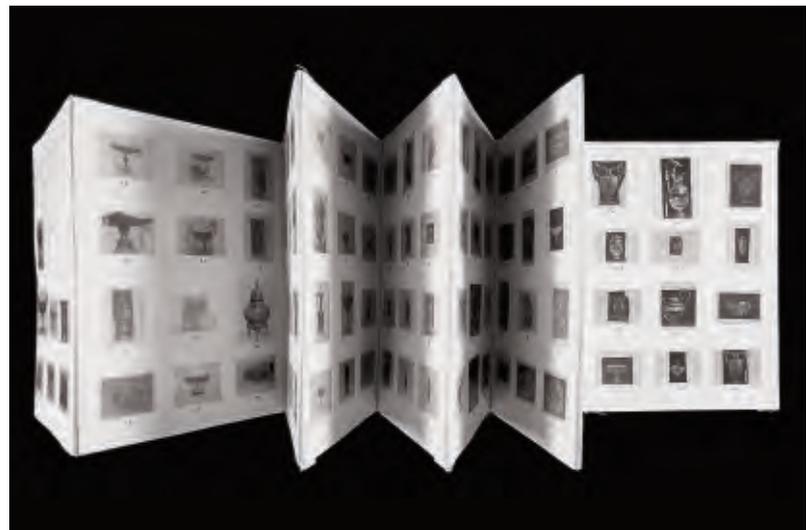


159

159. Reproducción de las 115 fichas fotográficas pertenecientes al Museo del Prado, que se une a la copia del recibo destinado a la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico (Madrid) al hacerse cargo ésta de los objetos que constituyen la colección llamada TESORO DEL DELFIN, para remitirlas a Valencia en cumplimiento de órdenes de la superioridad. Fdo.: F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 25 de marzo de 1937.

Desplegable con positivos originales de época, sobre diez cartones unidos con cinta de tela, 23,9 x 17,8 cm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



## EL VIAJE HACIA VALENCIA

*El riesgo que supuso trasladar por carretera las obras de arte desde Madrid hasta Valencia, a una distancia de 300km en un país en guerra, era más que notable. Fueron muchos los factores a considerar: los itinerarios debían trazarse con extremo cuidado, la velocidad de marcha empleada debía ser muy baja (máximo 30 km/h), para disminuir los efectos de las vibraciones en las obras; los vehículos debían estar provistos de extintores y repostar alejados de los surtidores de gasolina, mediante vehículos cisternas de apoyo, para evitar los efectos de un posible incendio de los depósitos de combustible. Finalmente debía establecerse la composición, distancia de marcha y escolta del convoy. Excepto algunos percances en los primeros traslados, los realizados bajo cuidado de la Junta de Madrid desde diciembre de 1936 se llevaron a cabo sin contratiempos.*



160



161

160. *Malonyay y los conductores «hacen por la vida» de la Junta. Compra de pocas legumbres en Valverde de Júcar. Febrero, 1938.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 57 x 83 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

161. *Lo que se vio y no se comió en Valverde del Júcar. Febrero, 1938.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 60 x 85 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



162

162. *Camión de la Junta con escolta y convoy en el momento de su salida de la carretera de Chiva para entrar en Valencia. Febrero, 1938.*

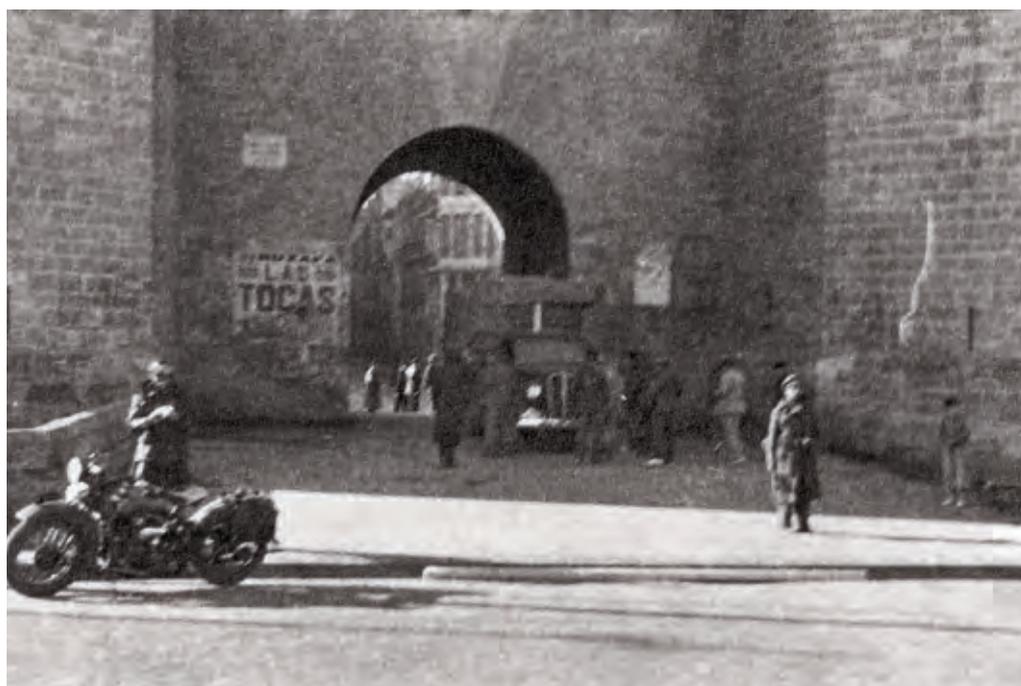
[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 60 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

163. *El camión entra debajo del arco para su descarga. Valencia. Febrero, 1938.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 59 x 85 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



163



164



165

164. *Llegada de un camión de la Junta, con una expedición de obras del Prado, a las Torres de Serranos de Valencia. Febrero, 1938.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 58 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

165. *Preliminares de la descarga de un camión de la Junta en las Torres de Serranos de Valencia. Febrero, 1938.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 59 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



166

166. *Valencia. Camión de la Junta cargando víveres con destino a las madres lactantes. [1938.]*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 61 x 85 mm.

Foroteca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

167. *Camión de la Junta cargando viruta para embalajes en la iglesia del Patriarca, depósito de la Junta Central. [1937-1938.]*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 60 x 86 mm.

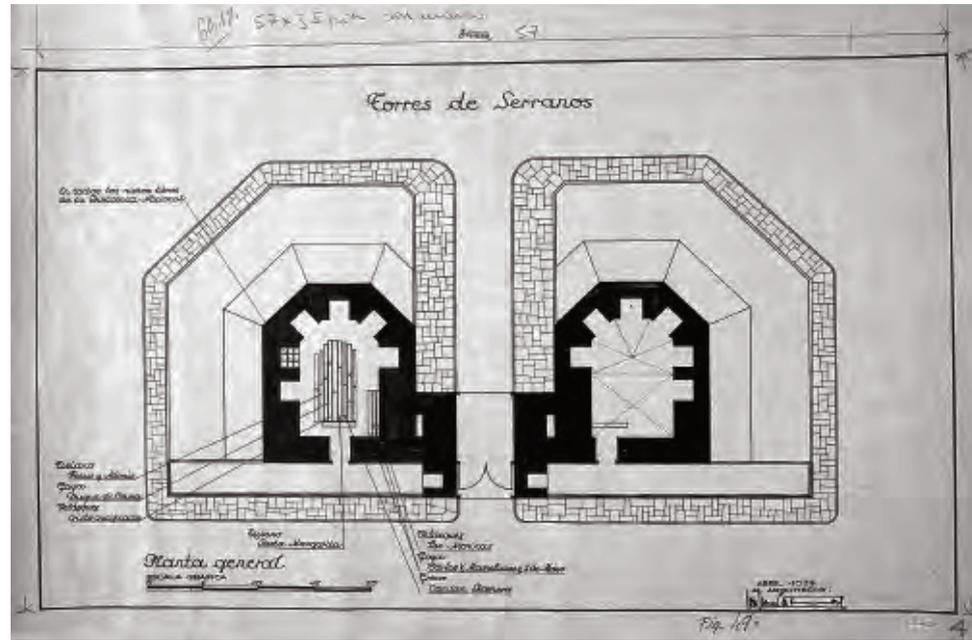
Foroteca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



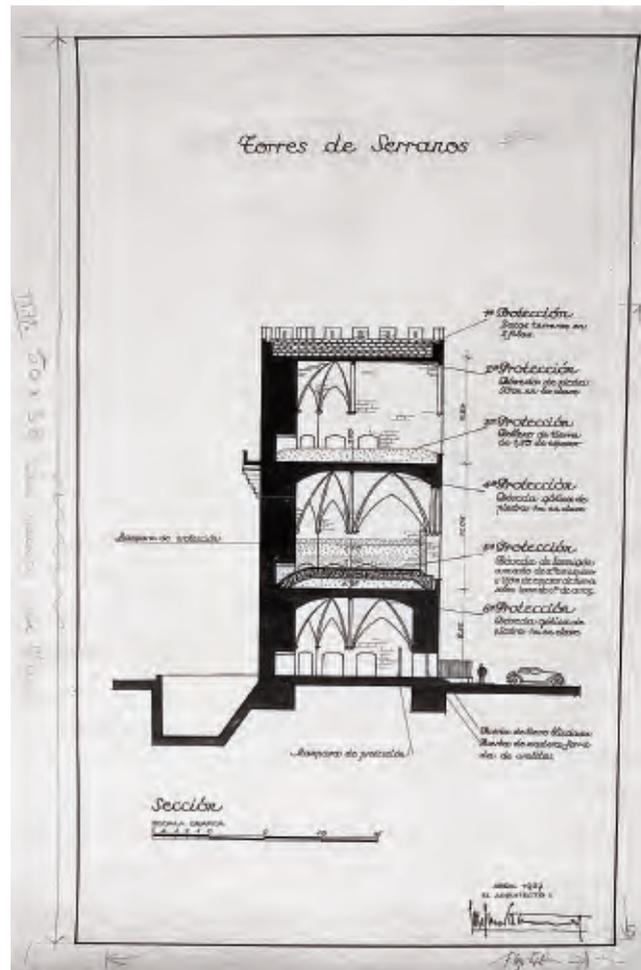
167

## TORRES DE SERRANOS

En Valencia, el Ministerio de Instrucción Pública, y posteriormente la Junta Central, designaron los lugares que ofrecían mayor seguridad para albergar el Tesoro Artístico trasladado desde Madrid. Debido a sus características arquitectónicas, se eligió como depósito principal las Torres de Serranos, fortaleza gótica de sólida construcción, que fue acondicionada por arquitectos de la Junta para procurar adecuadas condiciones ambientales a las obras. Así mismo se reforzó su estructura con nuevas bóvedas de hormigón para ofrecer mayor seguridad ante posibles bombardeos, teniendo en cuenta el poder de penetración del nuevo armamento empleado en la guerra de España. En las Torres se depositaron los tapices del entonces patrimonio de la República y obras maestras del Museo del Prado.

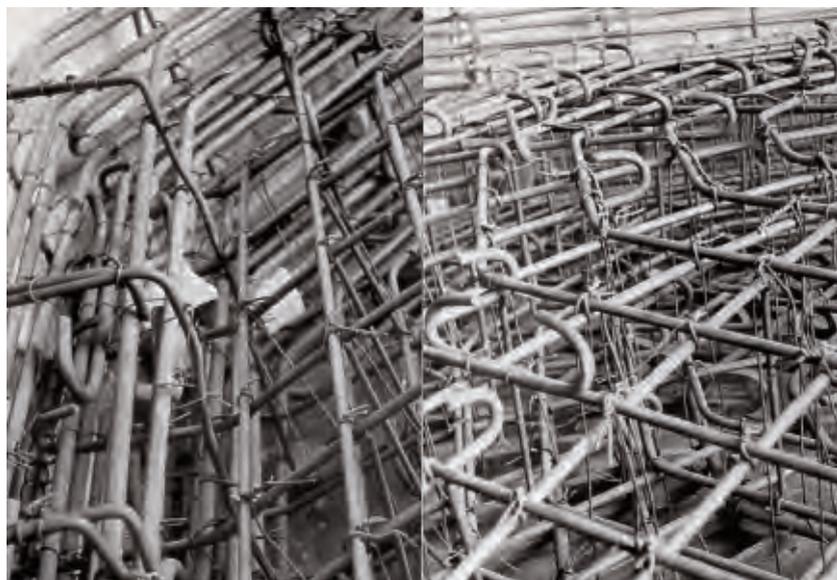


168



169

168. *Torres de Serranos. Planta general. Abril, 1937.*  
[Plano de propuesta de emplazamiento de pinturas y libros en el depósito de las Torres de Serranos, Valencia.]  
Proyecto de José Lino Vaamonde. Escala gráfica, tinta china sobre papel tela, 283 x 423 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).
169. *Torres de Serranos. Sección [longitudinal]. Abril, 1937.*  
[Plano de medidas de acondicionamiento y refuerzo de las Torres para su uso como depósito de obras de arte.]  
Proyecto de José Lino Vaamonde. Escala gráfica, tinta china sobre papel tela, 423 x 283 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



170



171

170. *Torres de Serranos*. [Armaduras de la bóveda de hormigón dispuesta sobre la bóveda original de planta baja, como elemento estructural de la quinta protección reflejada en la sección del proyecto. 1937.]

JCTA. Dos positivos originales de época, 146 x 103 mm c/u.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

171. *Visita a las Torres de Serranos de Kenyon y Mann, acompañados por miembros de la Junta Central*. [Entre ellos, D. José Lino Vaamonde. Agosto, 1937.]

JCTA. Positivo original de época, 150 x 99 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

172. *Mampara de protección a la entrada*. Detrás se ven grandes cajas que contenían obras muy importantes. [Depósito de obras de arte en las Torres de Serranos. 1937.]

JCTA. Positivo original de época, 174 x 112 mm.

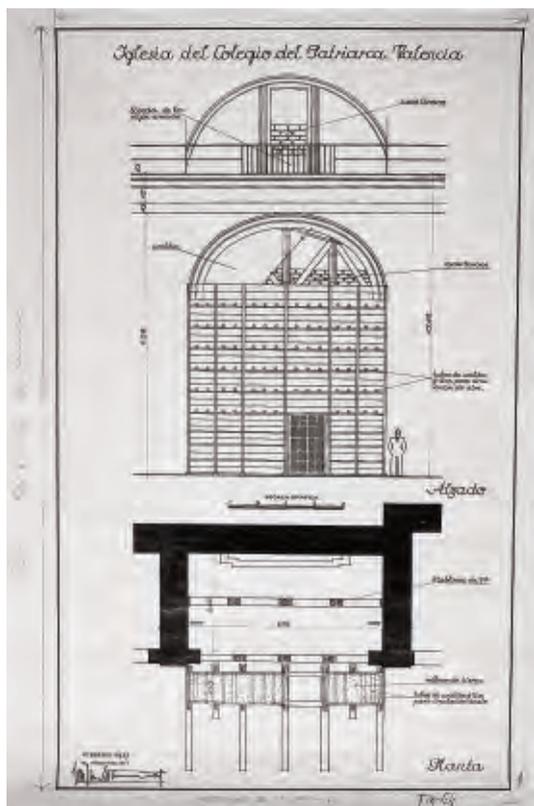
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



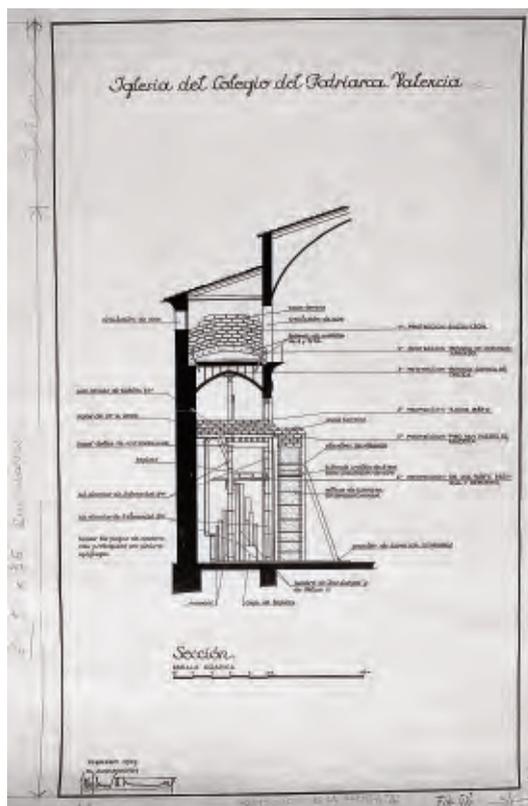
172

## COLEGIO DEL PATRIARCA

La Junta Central del Tesoro Artístico desarrolló, en el Colegio e Iglesia del Patriarca en Valencia, su principal actividad. El conjunto del seminario se empleó para la recepción de obra, revisión de su estado de conservación y embalajes, tratamientos preventivos y restauración. En el claustro se expusieron las obras de la colección del duque de Alba, transferida al cuidado de la Junta Central en Valencia. Las naves de la iglesia, construcción barroca del siglo XVII, fueron habilitadas principalmente para albergar los lienzos de grandes dimensiones. Las medidas arquitectónicas dispuestas, que reforzaban la estructura de las naves y permitían el control ambiental, aireación y accesibilidad preceptiva en los depósitos de obras de arte, denotan el carácter pionero de estos proyectos.



173



174

173. *Iglesia del Colegio del Patriarca. Valencia. Alzado y planta.* Febrero, 1937. [Plano de medidas de acondicionamiento y refuerzo de una capilla emplazada en crujía lateral, para su uso como depósito de obras de arte.]

Proyecto José Lino Vaamonde. Escala gráfica, tinta china sobre papel tela, 423 x 283 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

174. *Iglesia del Colegio del Patriarca. Valencia. Sección [transversal.]* Febrero, 1937. [Plano de medidas de acondicionamiento y refuerzo de una capilla emplazada en crujía lateral, para su uso como depósito de obras de arte.]

Proyecto: José Lino Vaamonde. Tinta china sobre papel tela, 423 x 283 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



175. [Iglesia del Colegio del Patriarca. Valencia. Proceso de construcción del sistema de refuerzo de una capilla lateral. 1937.]

José Lino Vaamonde. Copia positiva de negativo original realizada en 1967, 127 x 89 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

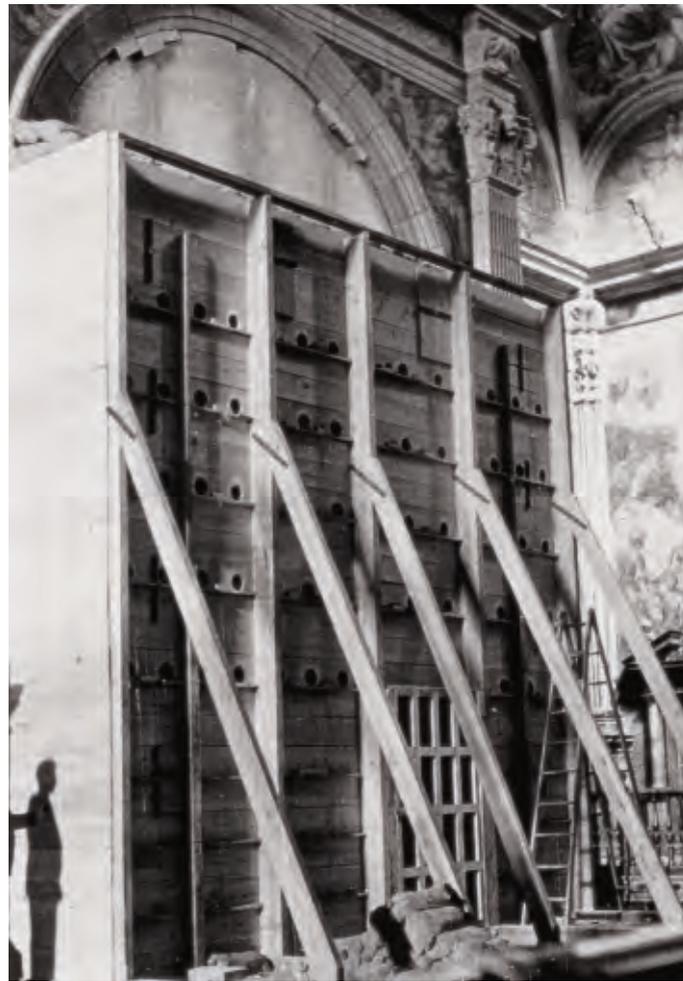


176

176. [Iglesia del Colegio del Patriarca. Valencia. Proceso de construcción del sistema de refuerzo de una capilla lateral. 1937.]

José Lino Vaamonde. Copia positiva de negativo original realizada en 1967, 125 x 89 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación. Vaamonde Horcada (2001).



177

177. [Iglesia del Colegio del Patriarca. Valencia. Sistemas de refuerzo y acondicionamiento ejecutados en una capilla lateral para su uso como depósito de obras de arte. 1937.]

José Lino Vaamonde. Copia positiva de negativo original realizada en 1967, 126 x 89 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



178

178. *Las meninas en el Colegio del Patriarca.* [El Sr. Kenyon y el Sr. G. Mann, acompañados de miembros de la Junta Central. Agosto, 1937.]

JCTA. Positivo original de época, 13 x 18 cm.

Biblioteca Nacional, Madrid.



179



180



181



182

179. [Revisión del embalaje del *Autorretrato* de Dürero a su llegada a Valencia. A la izquierda de la imagen, D. José Lino Vaamonde. 1937.]  
JCTA. Positivo original de época, 93 x 119 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

181. [Embalaje del *Autorretrato* de Dürero tras su revisión en Valencia. 1937.]  
JCTA. Positivo original de época, 112 x 144 mm. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

180. [Revisión del embalaje del *Autorretrato* de Dürero a su llegada a Valencia. A la izquierda de la imagen, D. Timoteo Pérez Rubio. 1937.]  
JCTA. Positivo original de época, 112 x 145 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001)

182. [Cierre de la caja de embalaje del *Autorretrato* de Dürero tras su revisión en Valencia. 1937.]  
JCTA. Positivo original de época, 111 x 144 mm.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).



183

183. *Fotografía del taller de restauración. ca. 1937. [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.

184. *Fotografía del taller de restauración en Valencia. Octubre-noviembre de 1937. [En primer plano, de tres cuartos, D. Manuel de Arpe, y al fondo, a la derecha, D. Tomás Pérez Alférez.]*

Luis Vidal. Positivo original de época, 120 x 178 mm.

Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.



184



185



186



187

185. *Revisión y reparación de tapices* [en el Colegio del Patriarca] *antes de guardarlos en el local especialmente preparado en las Torres de Serranos.* [Al fondo, cuadros de la Colección del Duque de Alba] [1937.]

JCTA. Positivo original de época, 117 x 169 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

186. *Recosido a mano de tapices en el Depósito-Taller del Patriarca.* [1937.]

JCTA. Positivo original de época, 128 x 179 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

187. *Exposición Alba.* [Exposición en el Colegio del Patriarca, Valencia, de las obras de arte incautadas en la Casa de Alba.] [1937.]

JCTA. Positivo original de época, 107 x 155 mm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

g<sup>o</sup> de Inventario. 598 FICHA N.º 329 A.

NÚMERO DEL CUADRO 1173, Oct. 19 <sup>o</sup> Prado. AUTOR VELÁZQUEZ TÍTULO Las Hilanderas SUPERFICIE EN QUE ESTÁ PINTADO Lienzo. MEDIDAS 2'20 X 2'09 PROCEDENCIA Museo Nacional del Prado.	- TRATAMIENTO A QUE SE SOMETE - LUGARES EN DONDE SE VA DEPOSITANDO Y FECHAS Torres de Serrano e Iglesia del Pa- triarca, VALENCIA.
- NOTAS DEL TRANSPORTE - ENVIÓ NÚMERO 4. Orden de 15-12-36. RECIBIDO EL DÍA 9 MES Abril AÑO 1937 COMO SE TRASLADÓ En camión abierto	DETALLES DE OBSERVACION EN ESTE CUADRO CUANDO SE ESTABA EN ESTADO Y QUE SE LE ENCONTRÓ pequeño agujero en el pasado que lo- cía. B=4-37.
NÚMERO DE LA CAJA LXXXI- P.68	SI TIENE QUE SER INTERVENIDO, POR SER INADAPTABLE SU ARREGLO, QUE CLASE DE TRABAJO SE LE HACE

- RECORDATORIO BORRADOR A LAPIZ -

- NOTAS COMPLEMENTARIAS -  
El día 26 de Abril fué abierta la  
caja, encontrándose el lienzo en perfec-  
to estado; al vez el pañamo que sien-  
pre se ha apreciado en algunos cuadros  
haya aumentado por efecto del frío y  
la humedad a que haya estado sometido  
largo tiempo en la cripta del Museo del  
Prado.

188

g<sup>o</sup> de Inventario: 319 FICHA N.º 142

NÚMERO DEL CUADRO 828 Oct. 19 <sup>o</sup> Prado AUTOR EL GRECO TÍTULO La Sagrada Familia SUPERFICIE EN QUE ESTÁ PINTADO Lienzo. MEDIDAS 1'07 X 1'09 PROCEDENCIA Museo Nacional del Prado	- TRATAMIENTO A QUE SE SOMETE - LUGARES EN DONDE SE VA DEPOSITANDO Y FECHAS Torres de Serrano- VALENCIA.
- NOTAS DEL TRANSPORTE - ENVIÓ NÚMERO 1. Orden Ministerial 6-11-26 RECIBIDO EL DÍA 16 MES Noviembre AÑO 1936 COMO SE TRASLADÓ En camión abierto, ta- padas las cajas con una lona.	DETALLES DE OBSERVACION EN ESTE CUADRO CUANDO SE ESTABA EN ESTADO Y QUE SE LE ENCONTRÓ Fué abierta la caja el 18-5-37, comprobán- dose el perfecto estado del cuadro. Se qu- tó la antigua caja que tenía expositoria de resolución y se substituyó por otra menor.
NÚMERO DE LA CAJA 8.-P.37.	SI TIENE QUE SER INTERVENIDO, POR SER INADAPTABLE SU ARREGLO, QUE CLASE DE TRABAJO SE LE HACE

ACTA -

En Madrid a 8 de Noviembre de mil novecientos treinta y seis, reunidos en las salidas de restauración del Museo Nacional del Prado los señores D. Francisco Javier Sánchez 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 Callejas y D. Alejandro Desplante Palero, estos dos últimos como testigos, para seguir cumpliendo la orden Ministerial de 8 del mes en curso, procedieron por tanto a la entrega al expedito de los cuadros citados de las siguientes cajas contenidas cada una con los cuadros que se detallan: CAJA NÚMERO 828, cuadro número 407, Vitiaco, autorretrato. Esta caja contiene un solo cuadro... CAJA NÚMERO 828A, cuadro número 742, copia, la caja vacueta, cuadro número 741, copia, la caja vacueta... De igual los cuadros... CAJA NÚMERO 828B, cuadro número 740, Vitiaco, Isakia. Esta caja contiene un solo cuadro...

Suplico esta escritura y sea vez leído el acta la firmen todos los señores arriba suscritos.

*[Firmas]*

En Valencia a once de Noviembre de mil novecientos treinta y seis el Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes se hizo leer en todas las lenguas que hablara en su presencia esta, con que suscritos con el contenido precedente don Florencio Sosa Acevedo.

*[Firmas]*

189

188. *Ficha n.º 329 A, Las hilanderas de Velázquez. Control del estado de conservación e incidencias de su traslado a Valencia, el 9 de abril de 1937, procedente del Museo Nacional del Prado [Valencia], 28 de abril de 1937.*

Cartulina impresa y mecanografiada, 15,7 x 21,5 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

189. *Ficha n.º 142, La Sagrada Familia de El Greco. Control del estado de conservación e incidencias de su traslado a Valencia, el 16 de noviembre de 1936, procedente del Museo Nacional del Prado [Valencia], 18 de mayo de 1937.*

Cartulina impresa y mecanografiada, 15,7 x 21,5 cm.

Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

190. *Acta de entrega de obras de arte del Museo del Prado al delegado de la Dirección General de Bellas Artes, D. Florencio Sosa Acevedo, y de su recepción en Valencia por el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. Wenceslao Roces. Madrid, 8 de noviembre de 1936.*

1 f. mecanografiado, 31,5 x 21,8 cm. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. Donación J. Vaamonde Horcada (2001).

190





## EL LARGO VIAJE

*En marzo de 1938, ante el inminente corte de comunicaciones entre Valencia y Cataluña, el Gobierno de la República ordena el traslado del Tesoro Artístico depositado en Valencia a Figueras. Un mes después, las Juntas de Protección cambian su adscripción al Ministerio de Hacienda, y aunque continúan siendo responsables directas de la pervivencia del legado cultural, acusan las contradicciones impuestas por las nuevas disposiciones políticas. Poco antes de la caída de Cataluña, ya en 1939, el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte españoles y la Junta Central logran un acuerdo con el Gobierno de la República para la evacuación del Tesoro Artístico a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra hasta que finalizara la guerra. Las obras llegan a Ginebra el 14 de febrero de 1939 y, tras su inventario, se entregan al Gobierno de Burgos, que autoriza al Museo de Arte e Historia de la ciudad exponer durante el verano las obras maestras del Museo del Prado. El 9 de septiembre regresan a Madrid, una semana después del inicio de la segunda guerra mundial.*

## TRASLADO A CATALUÑA

*Durante el viaje del Tesoro Artístico desde Valencia hasta Cataluña, en marzo de 1938, resultaron seriamente dañadas dos obras principales de Goya, Los fusilamientos y La carga de los mamelucos, y otras sufrieron los efectos de este rápido traslado. Todas ellas fueron restauradas y acondicionadas por los restauradores del Museo del Prado que siguieron junto a las pinturas durante su arriesgado periplo. En Cataluña, la Junta Central requirió del Ministerio de Hacienda la habilitación de depósitos para el Tesoro Artístico, en similares condiciones a los preparados en Valencia, pero la improvisación de los últimos meses de guerra, frustró esta demanda. La fortaleza de Figueras, fortín militar, el castillo de Peralada y las minas de talco de La Vajol, sedes últimas del Gobierno de la República y posibles objetivos militares situados en Girona cerca de la frontera francesa, fueron los depósitos del Tesoro Artístico antes de su viaje a Ginebra.*



191



192

191. *Convoy de la Junta en viaje a Barcelona. Transporte de muebles al Ministerio. Enero de 1938. En ruta.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 60 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

192. *Convoy de la Junta en viaje a Barcelona. Transporte de muebles al Ministerio. Enero de 1938. En ruta.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 60 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



193

193. *Convoy de la Junta en viaje a Barcelona. Transporte de muebles al Ministerio. Enero de 1938. En ruta.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 59 x 86 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

194. *Convoy de la Junta en viaje a Barcelona. Transporte de muebles al Ministerio. Enero de 1938. En Vinaroz, regreso.*

[Fernando Gallego], JDTA. Positivo original de época, 60 x 87 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



194



195



195. *Vista general [aérea] del bombardeo del castillo de Figueras, 1939.*

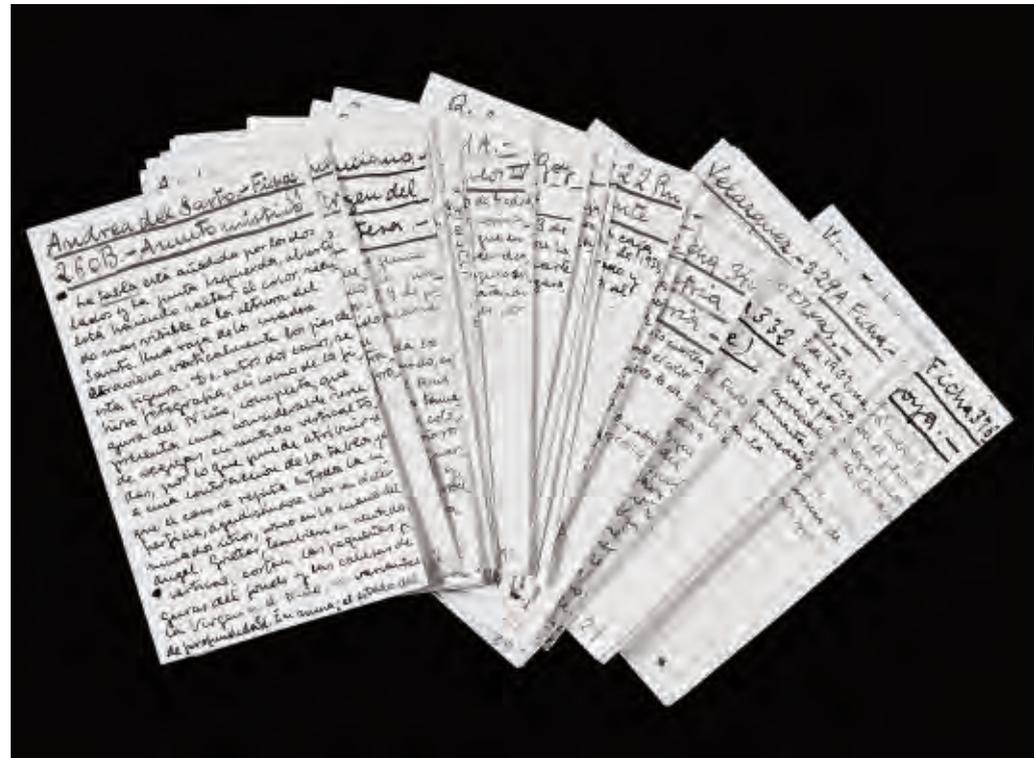
Positivo original de época, 13 x 18 cm.  
Biblioteca Nacional, Madrid.

196. *Soldado revisando custodia y cáliz. [Agente del Servicio de Recuperación revisando el depósito de obras de arte en el castillo de Figueras finalizada la guerra. 1939.]*

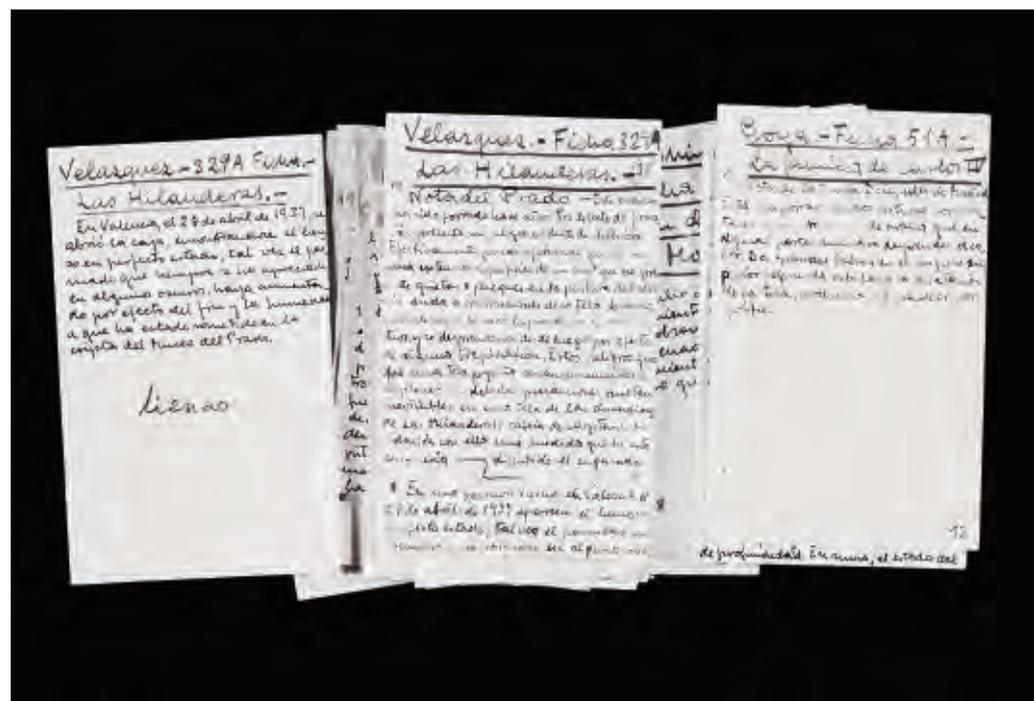
CGSD. Positivo original de época,  
13 x 18 cm.

Biblioteca Nacional, Madrid.

196



197



197. Treinta y cuatro fichas manuscritas sobre el estado de conservación de diversas obras del Museo del Prado. [Peralada, 1938.]

Tinta roja y negra sobre papel cuadrículado, 10,1 x 6,3 cm.

Museo Nacional del Prado, Madrid.

Donación H. Contreras Chacel (2003).

## 1939, LLEGADA A GINEBRA

*En febrero de 1939 se produce la caída de Cataluña. Para evitar el riesgo de abandonar los depósitos a merced de previsibles expolios y destrucciones, el recién creado Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles logra, el 3 de febrero, la firma del Acuerdo de Figueras por el que el Gobierno de la República se compromete a poner en manos de la Sociedad de Naciones nuestro Tesoro para que al final de la contienda éste sea devuelto a España. Entre el 4 y el 9 de febrero se inicia la evacuación de las obras de arte en 71 camiones, en unas condiciones de extremo peligro para la integridad de las obras. Una vez en Francia, la carga se traspa a vagones de tren que parten de Perpignan hacia Suiza el 12 de febrero, en una expedición financiada por el Comité Internacional. Cinco días después, la preciada carga llega a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra.*

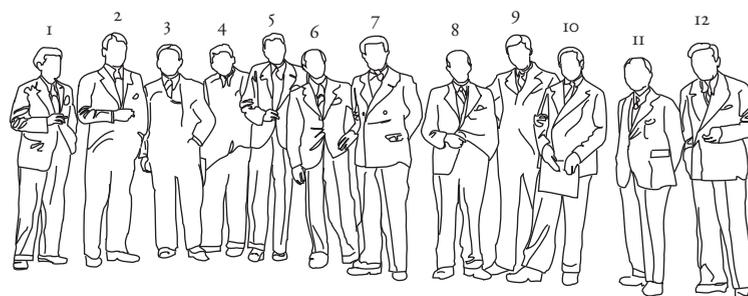


198

198. [Comité Internacional de Expertos para el Inventario de las Obras de Arte Españolas ante el Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra, marzo, 1939.]

J. Cadoux, photos. Positivo original de época, 175 x 235 mm.

Museo Nacional del Prado, Madrid.  
Donación H. Contreras Chacel (2003).



1. Manuel de Arpe Retamino
2. Neil MacLaren
3. J. Vallery-Radot
4. Louis Gielly
5. Jean Vergnet-Ruiz
6. Timoteo Pérez Rubio
7. Jacques Jaujard
8. Waldemar Deonna
9. Michael Steward
10. José María Giner Pantoja
11. Carle Dreyfus
12. Juan Adsuara



199

199. [Realización del inventario en el Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 2 a 24 de marzo de 1939. De izquierda a derecha, D. Tomás Pérez Alférez, Dña. Blanca Chacel Arimón, D. Timoteo Pérez Rubio y, de espaldas, D. Manuel de Arpe y Retamino.]

Positivo original de época, 119 x 180 mm.

Museo Nacional del Prado, Madrid. Donación H. Contreras Chacel (2003).

200. [Llegada a Ginebra del tren que conducía el Tesoro Artístico español. 13 de febrero de 1939. En el andén de la estación, a la izquierda, D. Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, y en el centro, D. Jacques Jaujard, director de los Musées Nationaux y secretario general del Comité Internacional para el Salvamento.]

M. Bolomey. Positivo original de época, 176 x 124 mm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).



200



201

201. [Llegada de las cajas que contenían el Tesoro Artístico español a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra. 14 a 17 de febrero de 1939. Junto a la entrada del edificio, D. Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, y D. Neil MacLaren, conservador adjunto de la National Gallery de Londres, miembro del Comité Internacional de Expertos.]

M. Bolomey. Positivo original de época, 125 x 177 mm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).



202

202. [Comprobación del embalaje realizado, tras ser sacada la obra de su caja, en presencia de D. Jacques Jaujard, en el Palacio de la Sociedad de Naciones. 17 de febrero de 1939.]

J. Cadoux, photos. Positivo original de época, 128 x 177 mm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).

203. [D. Timoteo Pérez Rubio y D. Neil MacLaren delante de la *Adoración de los Magos* de J. B. Maíno en el Palacio de la Sociedad de Naciones. 17 de febrero de 1939.]

Positivo original de época, 130 x 179 mm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).



203



HOTEL DES BERGUES  
 GENEVE.

Les témoins espagnols constatent que, conformément à l'accord intervenu à Figueras le 13 février 1939, mille neuf cent trente-neuf, entre:

M. Alvarez del Vayo, Ministre des Affaires Etrangères de la République d'Espagne,

D'une part,

et,

D'autre part,

M. Jacques Jaujard, Délégué du Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d'Art des Musées Espagnols,

10/ les œuvres d'art appartenant aux Musées espagnols, évacuées d'Espagne au moyen de commissions militaires espagnoles et entreposées au Ponton, ainsi qu'au château Bartou, connu de Saint-Jean-Pia-di-Cors, dans les conditions analysées par le procès-verbal signé à Céret le onze février, ont été entreposées en gare de Céret-marchandises, dans le train spécial constitué en vue de leur transport à Genève, les 10, 11 & 12 février mille neuf cent trente-neuf;

Gues.

Les témoins

T. Pérez Rubi Timoteo Pérez-Rubio

J. M. Giner Pantoja : J. M. Giner-Pantoja

Juan Adsuara Juan Adsuara

Neil MacLaren : Neil MacLaren

A. P. Henraux : Albert S. Henraux

P. Schommer : Pierre Schommer

E. Hue : Edmond Hue

1 mot surchargé  
 4 mots rayés nuls

T. P. R.

J. M. G.

204B

204B [Actas del traslado del Tesoro Artístico español de Céret a Ginebra, en cumplimiento del Acuerdo de Figueras, celebrado el 3 de febrero de 1939. 11-17 de febrero de 1939.] Carga de las obras en la estación de Céret y llegada a la estación de Cornarin, Ginebra. Hotel des Bergues, Ginebra, 14 de febrero de 1939. [Firmada por: T. Pérez Rubio, J. M. Giner Pantoja, J. Adsuara, N. MacLaren, E. Hue, P. Schommer y A. Henraux.]

8 pp., 6 manuscritas, 18,7 x 14,4 cm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).

Comme suite aux procès verbaux intervenus les 11 & 14 Fe-  
vris mille neuf cent trente neuf pour constater l'exécution de  
conventions passées à Figueras le trois de ce même mois  
entre MM. del Yago, Ministre des Affaires Etrangères de  
la République d'Espagne, et Jacques Faupard, Délégué de la  
Comité International pour la Sauvegarde des Trésors His-  
toriques espagnols, les témoins suivants ont procédé aux  
vérifications constatations suivantes:

1<sup>o</sup>  
Le débarquement des vingt-deux (22) wagons renfermant  
les collections des Musées Espagnols a commencé dès le  
Mardi 14 Février à huit heures trente du matin, en gare de  
messageries de Genève. Comme on le verra plus loin, le  
titre a été abrité de la gare de Genève, les wagons ont été  
appropriés à l'opération à réaliser.

Les renseignements ont constaté que les mesures prises par la pen-  
sionnaire et par les douanes helvétiques, de tout comme de  
nuit, étaient telles qu'elles interdisaient à tous arrivés ou  
personnes étrangères au débarquement à réaliser, un sau-  
vement l'accès, mais aussi les abords du train.

Préalablement à l'ouverture des portes des wagons, il a été  
également constaté que tous les plombs de garantie, ainsi  
que tous les plombs de douane, étaient intacts, sans aucune  
exception.

Ces plombs n'ont été coupés par les douaniers suisses qu'au  
fur & à mesure du débarquement.

2<sup>o</sup>  
Cette opération a été pratiquée à la cadence suivante:

Six (6) wagons ou plate-formes ont été vidés le Mardi 14 Février	le Mercredi 15
Huit (8) " " " " " " " "	le Jeudi 16
Six (6) " " " " " " " "	le Vendredi 17
Deux (2) " " " " " " " "	" " " "

Le débarquement a été effectué par la maison Ferni,  
Grauert & Co, de Genève, sous le contrôle permanent de la

Commission de surveillance constante de la Commission  
qui, outre qu'elle assure la protection des objets et l'ordre des  
opérations, a organisé chaque transport effectif de la gare de Genève  
vers le Palais de la Société des Nations par les services de  
la maison Ferni - Grauert & Co.

3<sup>o</sup>  
Tous les objets, dont l'apport, lors de leur remise au Palais de  
la Société des Nations, a été constaté absolument identique à l'aspect  
qui leur offrait au moment de leur arrivée au Bouchon et au station  
pendant, ont été déposés dans des locaux du susdit Palais, groupés  
dans une grande salle située au premier étage du bâtiment  
à côté de la Bibliothèque, les archives de plusieurs salles et couloirs  
réservés au cas de dissolution de l'édifice.

La salle du premier étage est pourvue de toutes cloisons et serru-  
res des portes. Les locaux du rez de chaussée forment un ensemble  
indépendant des services actuellement installés dans le pa-  
lais de la Société des Nations, - leur isolement a été, de plus,  
complété par l'établissement de divisions nouvelles.

Un service de gardiennage diurne et nocturne assure la sécuri-  
té des collections.

4<sup>o</sup>  
Les opérations de chargement et de transport de nuit ont  
été effectuées paragraphe de nuit de nuit par le beau temps,  
mais un orage s'est produit: mais brèves et instantanées.  
Le vent très violent qui a soufflé pendant la journée du Mardi  
quatorze Février, a pluqué au sol sur le quai de débarquement  
la caisse marquée XI, I, malgré les efforts pour la relever  
des hommes qui la manipulaient.

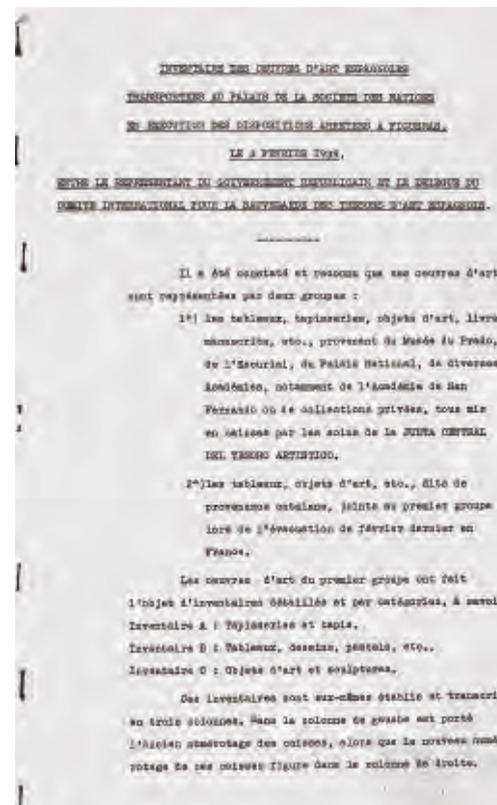
Fait à Genève, en mille exemplaire, Palais de la Société des Nations,  
le Vendredi dix sept Février mille neuf cent trente neuf.

Les Témoins

National	: Neil Mackaron
Peru	: Timoteo Perez-Rubio
Spain	: J. M. Giner Pantoja
	: J. Adonara
Chili	: Albert S. Herrera
Albania	: Pierre Schommer
	: J. P. Avenol

204C

204C [Actas del traslado del Tesoro Artístico español de Céret a Ginebra, en cumplimiento del Acuerdo de Figueras, celebrado el 3 de febrero de 1939. 11-17 de febrero de 1939.] Descarga de wagones en la estación de Cornarin y traslado al Palacio de la Sociedad de Naciones. Palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 17 de febrero de 1939. [Firmada por: T. Pérez Rubio, J. M. Giner Pantoja, J. Adsuara, N. MacLaren, E. Hue, P. Schommer, A. Henraux y J. Avenol.] 2 pp. manuscritas, 27 x 18,8 cm. Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).

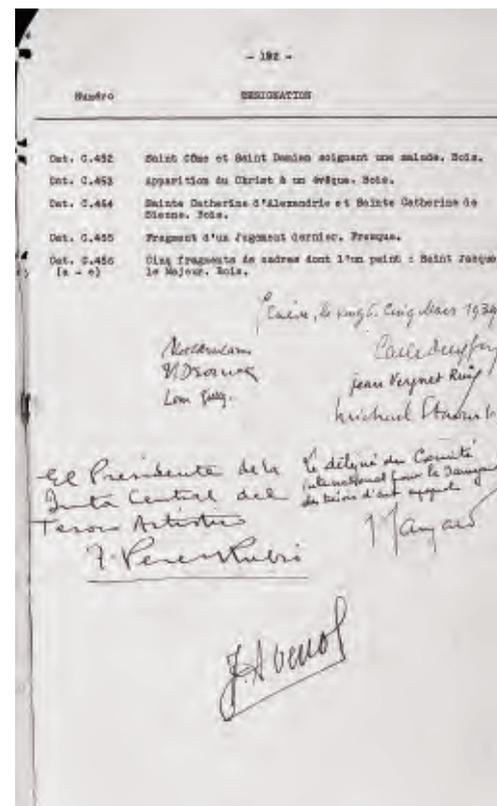


205

205. *Inventaire des oeuvres d'Art Espagnoles transportées au Palais de la Société des Nations en exécution des dispositions arrêtées à Figueras le 3 Février 1939 entre le Représentant du Gouvernement Republicain et le Délégué du Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols. Ginebra, 25 de marzo de 1939. [Firmado por T. Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico; J. Jaujard, delegado del Comité Internacional por la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnoles; J. Avenol, secretario general de la Sociedad de Naciones, y por los siguientes miembros del Comité Internacional de Expertos: N. MacLaren, M. Steward, C. Dreyfus, J. Vergnet-Ruiz, W. Deonna y L. Gielly.]*

194 h. mecanografiadas, 33 x 21 cm.

Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas (Valladolid).



## CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN

*En la sede de la Sociedad de Naciones, el Comité Internacional y la Junta Central realizan, durante el mes de marzo de 1939, el inventario de los bienes culturales trasladados a Ginebra. El 30 del mismo mes, un día antes de finalizar la guerra de España, la Sociedad de Naciones hace entrega oficial del Tesoro Artístico al Gobierno de Burgos. Con una selección de las obras evacuadas, el Museo de Arte e Historia de la Ciudad de Ginebra organiza la exposición «Obras maestras del Museo del Prado», abierta al público durante los meses de julio y agosto. Considerada unánimemente el acontecimiento cultural más importante del año en Europa, la exposición permitió a las numerosas personas que acudieron a visitarla contemplar las obras maestras que habían sido coleccionadas por los monarcas españoles: Velázquez, Goya, El Greco, Tiziano, El Bosco, Durerero...*



206



207

206. [Exposición «Obras maestras del Museo del Prado». Sala Imperial, Museo de Arte e Historia de Ginebra.]

MAHG. Positivo original de época, 168 x 242 mm.  
Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

207. [Exposición «Obras maestras del Museo del Prado». Una de las salas dedicadas a Velázquez, Museo de Arte e Historia de Ginebra.]

MAHG. Positivo original de época, 170 x 226 mm.  
Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



208

208. [Exposición «Obras maestras del Museo del Prado». Sala dedicada a Murillo; al fondo, *La familia de Carlos IV* de Goya. Museo de Arte e Historia de Ginebra.]

MAHG. Positivo original de época, 163 x 242 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



209



210

209. [Exposición «Obras maestras del Museo del Prado». Una de las salas dedicadas a Goya. Museo de Arte e Historia de Ginebra.]

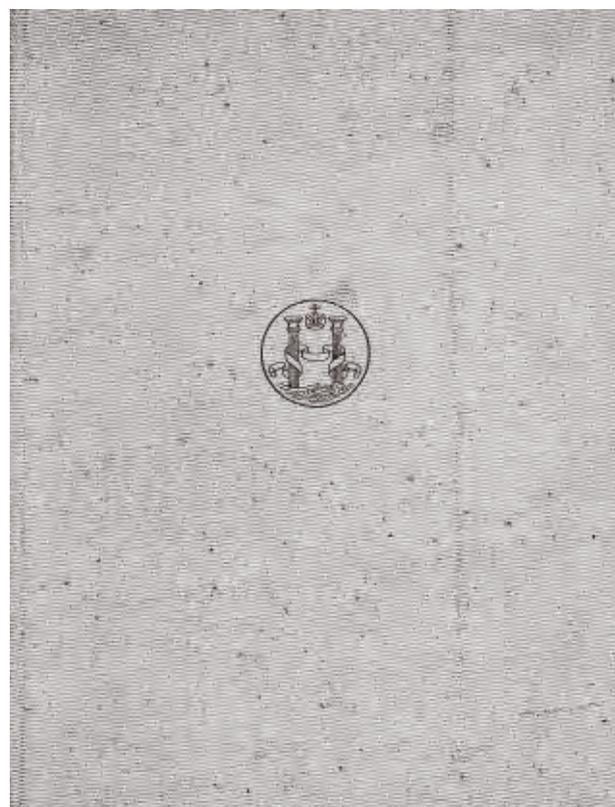
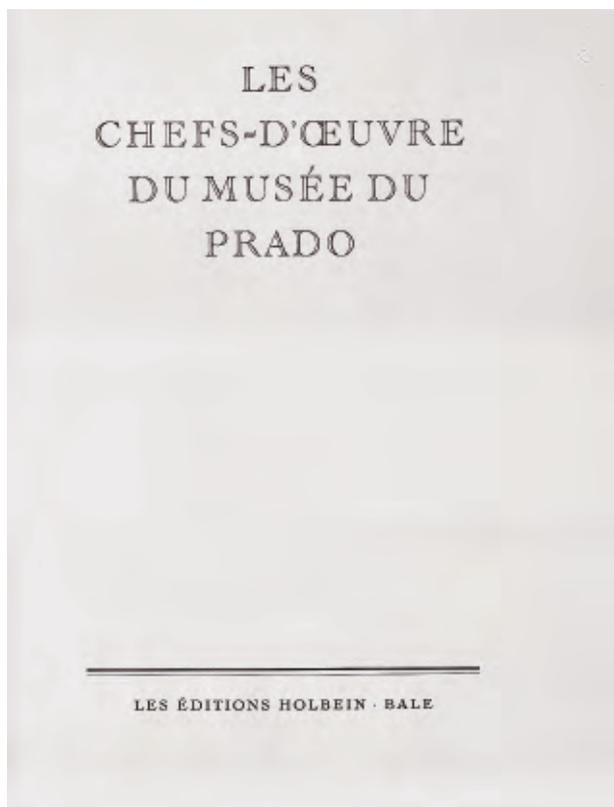
MAHG. Positivo original de época, 170 x 236 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

210. [Exposición «Obras maestras del Museo del Prado». Sala dedicada a pintura veneciana, Museo de Arte e Historia de Ginebra.]

MAHG. Positivo original de época, 170 x 238 mm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.



211

211. *Les Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado / introd. F. Álvarez de Sotomayor. Basilea: Les Éditions Holbein, 1939.*

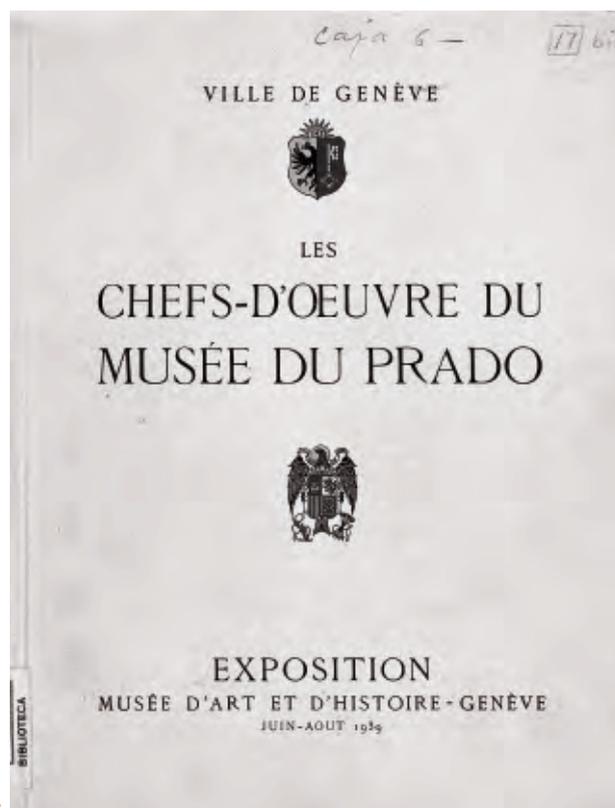
127 pp.: 84 il.; 32,5 x 23,5 cm.

Biblioteca, Museo Nacional del Prado, Madrid.

212. *Les Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, juin-août, 1939. Genève: Ville de Genève, 1939.*

46 pp.: 16 il.; 25 x 19 cm.

Biblioteca, Museo Nacional del Prado, Madrid.



212



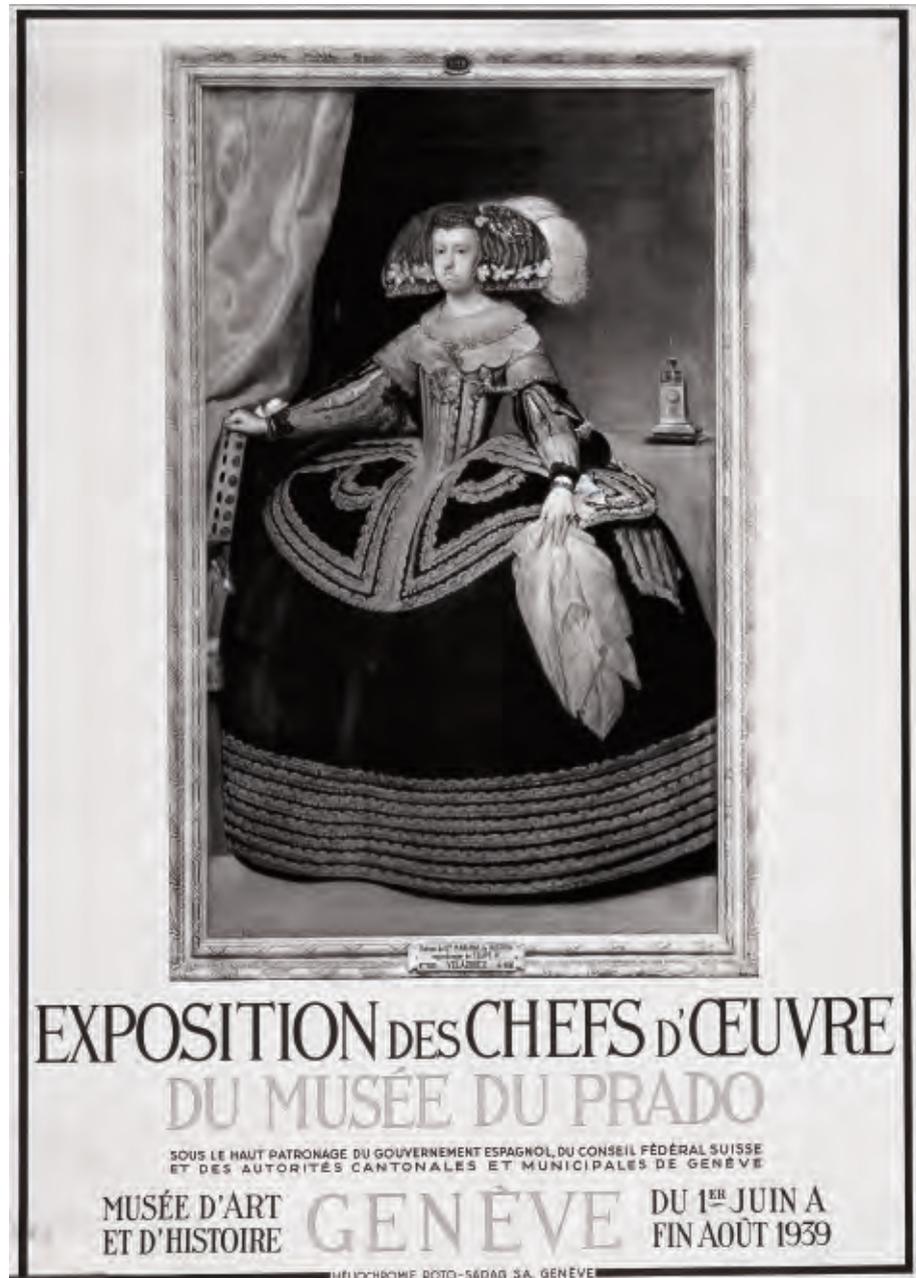
213



213. Programa de mano «Exposition des chefs-d'oeuvre du Musée du Prado» / Sous le haut patronage du Gouvernement espagnol, du Conseil Fédéral suisse, du Conseil d'Etat de la République et Canton de Genève, du Conseil administratif de la Ville de Genève. / Musée d'Art et d'Histoire / Genève, Juin, Juillet, Aout, 1939. [Ilustración anverso: Goya, *El pintor Francisco Bayeu*. Ilustración reverso: Velázquez, *El principe Baltasar Carlos a caballo*.]

1 h. pleg. (4 pp.): il. anverso y reverso, 22 x 10,5 cm.

Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.



214

214. Cartel «Exposition des Chefs d'Oeuvre du Musée du Prado» / Sous le haut patronage du Gouvernement espagnol, du Conseil Fédéral suisse et des Autorités cantonales et municipales de Genève / Musée d'Art et d'Histoire / Genève. Du 1<sup>er</sup> Juin a fin Août 1939. Héliocromie Roto-Sadag, S.A. Genève. [Ilustración: Velázquez, Retrato de doña Mariana de Austria.]

Rotograbado a color. Papel, 132 x 95 cm.

Museo Nacional del Prado, Madrid. Donación Manuel de Arpe y Retamino (1969).



215





215

215. «Los personajes del Museo del Prado en su viaje por Europa: la pintura española en Ginebra». Vértice: Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. [s.l., s.n.], n.º XXIV (jul., 1939).

42 pp.: il.; 35,4 x 27,4 cm.

Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.



## EL REGRESO

*Cuando el Gobierno de Burgos toma posesión del Tesoro Artístico, inicia los preparativos para su retorno. Mientras las obras seleccionadas para la exposición se trasladan al Museo de Ginebra, el resto se conduce al Palacio de Exposiciones, de donde parten las primeras expediciones de vuelta: el 10 de mayo y el 14 de junio de 1939. Las obras que componían la exposición salen de Ginebra el 5 de septiembre, dos días después de iniciarse la segunda guerra mundial. Transportado en tren, el convoy tuvo que retrasar su marcha para dar paso a unidades militares, así como para reacondicionar su carga. Finalmente, el 9 de septiembre el Tesoro Artístico llega a la Estación del Norte en Madrid y desde allí, se traslada al Museo del Prado. Las obras maestras que dejaron el Museo a partir noviembre de 1936, regresan sin apenas pérdidas en su largo y discutido viaje.*



216

216. *Ginebra. Cuadros que se encuentran allí.* [Hangar del Palacio de Exposiciones de Ginebra, embalajes con las obras de arte no incluidas en la exposición y preparativos para el regreso de las mismas. Contenedor para el transporte de la empresa J. Verón Grauer & Cía. de Ginebra. Abril-mayo, 1939.]

CGSD. Positivo original de época, 67 x 98 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



217

217. *Ginebra. Cuadros que se encuentran allí.* [Hangar del Palacio de Exposiciones de Ginebra, preparativos de la primera repatriación de las obras de arte. *Jesús de Medinaceli* junto a su caja de embalaje, 8 de mayo de 1939.]

CGSD. Positivo original de época, 97 x 67 mm.

Fototeca de Información Artística, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

218. *Ginebra. Cuadros que se encuentran allí.* [Hangar del Palacio de Exposiciones de Ginebra, preparativos de la primera repatriación de las obras de arte. El comisario general del Servicio de Defensa y diversos técnicos posan junto al *Jesús de Medinaceli*, 8 de mayo de 1939.]

CGSD. Positivo original de época, 67 x 97 mm.

Colección Herederos de Manuel de Arpe, Madrid.

218





219



220

219. [Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Vista de uno de los vagones capitoné en el andén de la Estación del Norte. 9 de septiembre de 1939.]

Martín Santos Yubero. Copia actual por ampliación, 174 x 252 mm.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.

220. [Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Carga de la caja que contiene *Las meninas* en un camión de caja abierta para su traslado al Museo del Prado. 9 de septiembre de 1939.]

Martín Santos Yubero. Copia actual por ampliación, 252 x 174 mm.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.



221



222

221. [Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Zona de carga en la Estación del Norte. Grúa puente en el momento de levantar del vagón de carga uno de los contenedores procedentes de Ginebra, para su colocación en un camión de caja abierta. 9 de septiembre de 1939.]

Martín Santos Yubero. Copia actual por ampliación, 252 x 174 mm.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.

222. [Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. La caravana de camiones con las obras pasa por la Gran Vía, camino del Museo del Prado. 9 de septiembre de 1939.]

[Martín Santos Yubero.] Positivo original de época, 180 x 127 mm.

Colección Cristina Álvarez de Sotomayor, Madrid.



223



224

223. [Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Camiones de caja abierta con los vagones capitoné procedentes de Ginebra, a su llegada a la puerta de Velázquez. 9 de septiembre de 1939.]

Martín Santos Yubero. Copia actual por ampliación, 174 x 252 mm.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.

224. [Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Entrada del *Cristo* de Velázquez en el Museo del Prado. 9 de septiembre de 1939.]

Martín Santos Yubero. Copia actual por ampliación, 254 x 174 mm.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Colección fotográfica Martín Santos Yubero, Madrid.

225. *Relación de los cuadros procedentes de Ginebra transportados en el Tercer Camión y descargados en la Estación del Norte de Madrid el 9 de septiembre de 1939.* [Entregado por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Conforme: Secretaría-Intervención del Museo Nacional del Prado.]

1 f. mecanografiado, 31,5 x 21,5 cm.

Archivo, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

226. [Diario de Manuel de Arpe y Retamino, restaurador conservador del Museo Nacional del Prado, en el que relata su actuación en defensa de las obras del Museo del Prado durante la Guerra Civil española. Madrid, 1 de agosto de 1949.]

227 pp. mecanografiadas, 17 x 22 cm.

Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid.

COMISARÍA GENERAL DEL SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL.

Tercer Camión resolucionado el Capitán grande.

Número de los cuadros, según estos números los correspondientes al Catálogo del Museo del Prado.

371	740	943	817
1480	1189	1166	2449
1136	1611	1168	1199
1700	1188	1166	1184
720	723	1190	---
747	806		
2049	811		
750	1209		
827	896		
735	1123		
848	2446		
502	1197		
724	813		
225	820		
2240	1497		
2179	378		
1594	1698		
2182	1210		
908	1182		
722	1211		
1121	1224		
301	751		
428	412		
415	1514		
2170	1513		
1208	731		
1461	810		
1122	733		
812	377		
379	985		
396	826		
2447	1185		
288	2460		
1501	741		
2444	13		
809	1194		
736	2108		
1481	1192		
1859	1422		
1800	828		
407	802		

	Casa de Looze. Academia B. A. Escuela Ingeniería. GOYA. R. Academia B. A. Fábrica de pólvora. GOYA. del Escorial. idem id idem GOYA. id idem. Moratin. GOYA. R. Academia B. A. Murarrri. GOYA. R. Academia B. A. San Felipe II. GREGO. del Escorial. San Ildefonso. GREGO. del Escorial. El Alabáñil, harido. GOYA. carton. El Militar y la penora. GOYA. carton. Condesa de Cinchón. del Duque de Sueca. San Pedro. GREGO. del Escorial. Harcedario. ZUBARAN. R. Academia B. A. Villanueva. GOYA. R. Academia B. A. Disciplinantes. GOYA. R. Academia B. A. Carlos IV. casador. Palacio real. Maria Luisa. Palacio Real. La Pirama. GOYA. R. Academia B. A. San Ildefonso. GREGO. de Illesova.
	Es. del legado BOGCH. LE. del Legado BOGCH. Van der Veyden. del Legado de Fernandez D.

1206	205
742	1622
382	1076
1208	2176
1622	727
1495	1496

En total SESENTY TREINTA y CINCO cuadros.

Madrid a 7 de septiembre de 1.939  
 AYO DE LA VIGILANCIA,  
 El Agente,

CONFORME:  
 SECRETARÍA-INTERVENCIÓN

*[Firmas]*

225

Notas sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico Nacional durante nuestra guerra, dentro de España y después en el extranjero, desde el año 1.936 al 1.939, 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 de El Prado y excedente voluntario del anterior Cargo mencionado.

226

225.

sentado a Su Excelencia por el Sr. Sotomayor, maestro Director, y requerido le di las explicaciones sobre el accidente que tuvieron estos cuadros - ya relatado -, y el proceso de su arreglo.

Madrid, 1º de agosto de 1.949.

*Manuel de Arpe*



# PARTICIPANTES EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL. ÍNDICE ONOMÁSTICO

AURORA ARRABAL, M<sup>a</sup> DOLORES VAZQUEZ Y LUCIA VILLARREAL

En la presente relación constan los nombres de las personas de cuya participación en la protección del patrimonio histórico español entre 1936 y 1940 queda constancia documental en los archivos de las instituciones organizadoras de la presente exposición: Museo Nacional del Prado e Instituto del Patrimonio Cultural de España. No se trata, por tanto, de una relación exhaustiva de participantes, sino de una primera nómina de aquellos nombres que han ido surgiendo al hilo de la investigación realizada con motivo de la muestra, aunque seamos conscientes de que la redacción de una nómina completa queda pendiente y sujeta a ulteriores estudios. Los nombres se incluyen ordenados alfabéticamente junto al organismo en el que desempeñaron sus funciones, ya fuera la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, Bibliográfico y Documental y otras instituciones culturales de la zona republicana, ya la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la denominada zona nacional.

**ABAD MARTÍN, ISIDORO.** Biblioteca Nacional  
**ABAD RÍOS, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ABIZANDA, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ABRIL GARCÍA, MANUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid  
**ACHÚCARRO ZUBILLAC, MANUEL.** Museo Arqueológico Nacional  
**ADSUARA RAMOS, JUAN.** Junta Central del Tesoro Artístico, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Castellón  
**ADVINIER NAUD, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**AGRA ANDRÉS, JULIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid  
**AGUADO BARROSO, JESÚS.** Biblioteca de la Facultad de Derecho. Universidad Complutense de Madrid  
**AGUILAR CUBERO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**AGUILAR MUÑOZ, NICOLÁS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid  
**AGUILERA GAMONEDA, ANA MARÍA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid  
**AGUIRRE BEIZTEGUI, JESÚS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALBENTOSA, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

**ALBENTOSA GARCÍA, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALBI CANDEL, HERMINIO.** Museo del Prado  
**ALBIACH, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Extremadura  
**ALCALDE CAMPOS, LUCIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid  
**ALCÁNTARA GÓMEZ, JACINTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALCOCER TÍO, LORENZO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALDECOA Y ARGULO, ADRIÁN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALDECOA Y DEL VALLE, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALEGRÍA NICOLAI, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALFÉREZ LOZANO, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALGARRA POSTIUS, JAIME.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALMAGRO BASCH, MARTÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALMELA FERRER, JOAQUÍN MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALONSO HERRERA, EDUARDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ALONSO RIVAS, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid

**ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, FERNANDO.** Museo del Prado  
**ÁLVAREZ GÓMEZ, RUFINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ÁLVAREZ-LAVIADA Y ALZUETA, MANUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid  
**ÁLVAREZ OLIVARES, CAYETANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid  
**ÁLVAREZ PEÑA, CARLOS MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ÁLVAREZ QUINTANA, FAUSTINO.** Fábrica Nacional de Tapices  
**ÁLVAREZ RUBIANO, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ÁLVAREZ RUBIANO, PABLO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ÁLVAREZ SAGRERA, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ÁLVAREZ VELASCO, ÁNGEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ÁLVAREZ VELASCO, SANTOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**ÁLVAREZ VELASCO, TOMÁS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**AMBRONA, FERMÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**AMBRONA CARRERA, GREGORIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**AMEJEIRAS FERNÁNDEZ, ESTHER.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional  
**AMUTIO AMIL, FEDERICO.** Museo del Prado

- ANGULO, MARÍA.** Biblioteca Nacional
- ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ANTELO AYUSO, ÁNGEL.** Museo del Prado
- ARAGÓN Y CARRILLO DE ALBORNOZ, FERNANDO DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARCE GUTIÉRREZ, ADOLFO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARCO, RICARDO DEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARCO ÁLVAREZ, MANUEL DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARENAL HERNANDO, CASIMIRO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- ARENILLAS ÁLVAREZ, ANSELMO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARGUDO MORA, CRISPÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARGÜELLES LANDETA, VALENTÍN.** Museo Arqueológico Nacional
- ARIZANDA BROTO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARIAS ITURRIA, JOSÉ.** Museo Arqueológico Nacional
- ARMAJACH RINCÓN, AMALIA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARMAJACH RINCÓN, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARPE RETAMINO, MANUEL DE.** Museo del Prado
- ARRANZ ARRANZ, ONÉSIMO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARRANZ BAHÓN, ABDÓN.** Museo del Prado
- ARRANZ OLMOS, ANTONIO.** Museo Arqueológico Nacional
- ARREBA, EMILIO.** Biblioteca Nacional
- ARRIBAS ARRANZ, FILEMÓN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARRIBAS OLARTE, GONZALO.** Museo del Prado
- ARRIERO MORACIA, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARROQUIA HERRERA, JUAN FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Jaén
- ARROYO MEDINA, VIDAL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- ARTERO PÉREZ, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARTIGAS FERNANDO, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ARTIÑANO LUZÁRRAGA, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ATIENZA HUERTAS, MAGDALENA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ASENJO, RAMÓN.** Biblioteca Nacional
- ASPIROZ, JOSÉ DE.** Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid
- AURELIO BOTELLA, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- AVILÉS Y ÁLVAREZ, AUGUSTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- AVRIAL ALBA, FEDERICO.** Museo del Prado
- AYALA Y ROS, JOSÉ ÁNGEL DE.** Museo del Prado
- AYLÓN CANTO, MARIANO.** Biblioteca Nacional
- AZCÁRATE IRASTORZA, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BACARIZA RIVERA, AUGUSTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BACHES ROMERO, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BAILLY BAILLIERE MUNIESA, ÁNGELA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BAILLY BAILLIERE MUNIESA, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BALCÁZAR RUBIO, MARÍA DEL PRADO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BALLESTER JULVE, CONSTANTINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BALLESTER NICOLÁS, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BALLESTEROS GAIBROIS, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BALLESTEROS HERRETA, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BANDRÉS SÁNDEZ, PASCUAL.** Junta Central del Tesoro Artístico
- BAÑULS, DANIEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Alicante
- BAONZA, RAMÓN.** Museo del Prado
- BARAHONA MARTÍN, FELIPE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BARAJAS ERDOIZA, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BARANDA Y SUPERVILLE, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BARBERÁN, EMILIO L.** Museo del Prado
- BARDAJANO BAOS, JOSÉ.** Federación de Universitarios Españoles, Sección Bellas Artes
- BARNADAS FÁBREGA, RAMÓN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BARRAGÁN MONTEMAYOR, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BARRAL LÓPEZ, EMILIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BARREDA GÓMEZ, DAMIÁN.** Biblioteca Nacional
- BARRIO RODRÍGUEZ, ANTONIO.** Archivo Histórico Nacional
- BASELGA YARZA, ÁNGEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BAUTISTA CARQUEZ, JUAN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- BAZTÁN VERGARA, FÉLIX.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BEA, JESÚS.** Museo Arqueológico Nacional
- BEA Y PELAYO, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BECERRIL CABALLERO, BAUTISTA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BEISTEGUI, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BELTRÁN DE HEREDIA Y CASTAÑO, PABLO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BELTRÁN FLÓREZ, JUAN BAUTISTA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BELTRÁN GRIMAL, VICENTE.** Junta Central del Tesoro Artístico, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- BELTRI VILLASECA, GUILLERMO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BENEDITO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BENET, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

- BENITO GUTIÉRREZ, FELIPE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BENITO SANTA CRUZ, JESÚS DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BENLLIURE ARANA, JOSÉ LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BERGAMÍN GUTIÉRREZ, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. Alianza de Intelectuales Antifascistas
- BERGES MARTÍNEZ, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Jaén
- BERMEJO BENEYTO, DOROTEO.** Museo del Prado
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BERNARDO, RICARDO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- BERNARDO RODRÍGUEZ, ANDRÉS.** Museo del Prado
- BILBAO Y LUMBRERAS, ALFONSO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BISQUERT PÉREZ, ANTONIO.** Museo del Prado, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BLANCO, ANTONIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Alicante
- BLANCO, JOSÉ.** Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid
- BLANCO MARTÍNEZ, JAVIER.** Museo del Prado
- BLANCO ORANTE, ALEJANDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BLANCO SOLER, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BLANCO SUÁREZ, PEDRO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BLAS DÍAZ, CONSUELO DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BLASCO, JUANA.** Biblioteca Nacional
- BLAT MONZÓ, ISMAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BLÁZQUEZ ALONSO, EUGENIO.** Museo Arqueológico Nacional
- BLÁZQUEZ MARTÍN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Extremadura
- BLOND Y PÉREZ DEL VILLAR, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BOADA MERCADER, PABLO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BOLÍVAR PIELTAÍN, CÁNDIDO.** Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria
- BOLÍVAR URRUTIA, IGNACIO.** Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria
- BORRÁS, GABRIEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BOSCH MORATA, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- BOTELLA, AURELIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Guadalajara
- BOTELLA DOMÍNGUEZ, JOSÉ ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BREY MARIÑO, MARÍA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BRINGAS VEGA, GONZALO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BUERO VALLEJO, ANTONIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- BURGOS OMS, ANTONIO DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- BURRIEL RODRIGO, MARIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CAAMAÑO DÍAZ, CARMEN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Alicante
- CABALLERO SAINZ, ABELARDO.** Escuela de Pintura
- CABALLERO SAINZ, JOSÉ.** Escuela de Pintura
- CABANZÓN ZUBIETA, ESTRELLA.** Biblioteca Nacional
- CABELLO DODERO, FRANCISCO JAVIER.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CABRÉ HERREROS, ENCARNACIÓN.** Museo Cerralbo
- CABRÉ HERREROS, ENRIQUE.** Museo Cerralbo
- CABRÉ AGUILÓ, JUAN.** Museo Cerralbo
- CABRERO DEL RÍO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CALPE RODRÍGUEZ, JOSÉ.** Museo de Arte Moderno
- CALLEJA LÓPEZ, ÁNGEL.** Museo del Prado
- CAMACHO HUERTAS, JUAN.** Depósito de San Francisco el Grande
- CAMARILLO MORATILLA, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CAMARILLO PÉREZ, EUGENIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CAMBEFORT, SANTIAGO.** Museo de Arte Moderno
- CAMPO MARTÍN, ADOLFO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- CAMPOS DE LA FUENTE, PETRA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CAMPOS MONTENEGRO, MANUEL.** Biblioteca de Filosofía y Letras
- CAMPS CAZORLA, EMILIO.** Museo Arqueológico Nacional
- CANO TRUJILLO, GUMERSINDO.** Museo de Arte Moderno
- CÁNOVAS PESINI, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CÁNOVAS PESINI, JESÚS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CAPARRÓS, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CARBALLO VALCARCE, GINÉS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CARBALLO VALCARCE, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CÁRDENAS PASTOR, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CÁRDENAS Y MOYA, ENRIQUE.** Museo de Arte Moderno
- CARDONA BRAVO GRABADORA, MARÍA DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CARMONA, SANTIAGO.** Museo del Prado
- CARNERO, FELICIANO.** Biblioteca Nacional
- CARRACEDO FERNÁNDEZ, JESÚS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Granada
- CARRETERO DÍAZ, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CARRETERO GARCÍA, ALBINA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CARRETERO GARCÍA, ARACELI.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CARRILERO PRAT, JULIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Albacete
- CARRILLO DE ALBORNOZ, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CARRO GARCÍA, JESÚS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

- CARUANA Y GÓMEZ DE BARRERA, JAIME.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CASAS MARTÍN, ALBERTO.** Museo del Prado
- CASADO JORGE, MARÍA.** Biblioteca Nacional
- CASCIARO PARODI, PEDRO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Albacete
- CASTAÑO CARRASCO, JULIÁN.** Museo de Reproducciones Artísticas
- CASTELL GARCÍA, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CASTELLANA ESPINA, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CASTELLÓ-TÁRREGA, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Castellón
- CASTILLO, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CASTILLO DE HIERRO, PAULINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CASTILLO DE HIERRO, VICENTE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CASTILLO MARTÍNEZ, FRANCISCO.** Museo Arqueológico Nacional
- CASTILLO OLIVARES Y MATOS, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CATALUÑA, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- CATARINEU, ÁLVARO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- CASTELLANA ESPINA, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CAVERO MARTÍNEZ, ISIDORO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Granada
- CAVESTANY ANDUAGA, JULIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CERDÁ ALONSO, JUAN MANUEL.** Museo del Prado
- CERÓN PASCUAL, MIGUEL.** Museo del Prado
- CÉSPEDES MANCEBO, GUILLERMO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CHACEL ARIMÓN, BLANCA.** Junta Central del Tesoro Artístico, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- CHACÓN SÁNCHEZ, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CHAMOSO LAMAS, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CHAVES MEJÍA, ANTONIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- CHICO GINÉS, ARTURO.** Biblioteca de la Escuela Industrial
- CHICHÓN DE LA FUENTE, HILARIO.** Escuela de Pintura
- CHOCOMELI GALÁN, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CHUECA GOITIA, FERNANDO.** Museo Cerralbo, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CID DELGADO, DEMETRIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- CISNEROS, FERNANDO DE.** Museo Naval
- CLAVERÍA Y BABE, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- COELLO, DIEGO.** Biblioteca Nacional
- COELLO, MARIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- COIG MACÍAS, MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- COLÁS HONTÁN, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- COLINA, JENARO DE LA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- COLINAS QUIRÓZ, CEFERINO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- COLLADO PÉREZ, GABRIEL.** Museo Arqueológico Nacional, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- COLLADO Y RODRÍGUEZ DE ALBA, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CONCHERO, BELLA AURORA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CONTRERAS, JUAN.** Marqués de Lozoya Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- COVARSÍ YUSTAS, ADELARDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- COULLANT MENDIGOITIA, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CRESPO PENAGOS, JOSÉ.** Museo del Prado
- CRISTIA LÓPEZ, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CRISTÓBAL GONZÁLEZ, DANIEL.** Museo del Prado
- CRUZ CEREZO, EDUARDO DE LA.** Museo Arqueológico Nacional
- CRUZ COLLADO, ANTONIO DE LA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CRUZ OLIVARES, ANTONIO.** Museo del Prado
- CRUZ OLIVARES, JUANA.** Museo del Prado
- CRUZ OLIVARES, MATÍAS.** Museo del Prado
- CRUZ PERUCHO, DIONISO DE LA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CUADRA, ANTONIO DE LA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CUADRA ESCRIVÁ, LUIS.** Biblioteca Nacional
- CUADRADO, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- CUADRILLERO ÁLVAREZ, FEDERICO.** Junta Central del Tesoro Artístico
- CUARESMA YUBERO, ANTONIO.** Museo del Prado
- CUENCA BARRERA, MANUEL.** Museo del Prado
- CUESTA, LUISA.** Biblioteca Nacional
- CUEVILLAS, FLORENTINO L..** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DÁVALOS SERRANO, ANDRÉS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Granada
- DELGADO, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DESPIERTO PALERO, ALEJANDRO.** Museo del Prado
- DÍAZ, PEDRO.** Biblioteca Nacional
- DÍAZ ALONSO, RAMÓN LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DÍAZ GALÁN MOLINA, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- DÍAZ GARCÍA, JOSÉ.** Museo del Prado
- DÍAZ GARCÍA, ROSA.** Biblioteca Nacional
- DÍAZ LANGARÓN, DOSITEO.** Academia de Bellas Artes
- DÍAZ ORDÓÑEZ Y BAILLY, AUGUSTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DÍAZ ZAPARDIEL, SATURIO.** Museo del Prado
- DIÉGUEZ DÍAZ, JOAQUÍN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- DÍEZ GUTIÉRREZ, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid

- DÍEZ SARRASI, CARMEN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DIZ FLORES, GUILLERMO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DOMINCHÍN ZULOAGA, MIGUEL.** Museo Arqueológico Nacional
- DOMÍNGUEZ DE LAS CUEVAS, ÁNGEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DOMÍNGUEZ DE LA FUENTE, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- DOMÍNGUEZ MONJA, MARIANO.** Museo del Prado
- DOMÍNGUEZ ROMERO, FRANCISCO.** Museo Naval
- D'ORS, EUGENIO.** Jefatura del Servicio Nacional de Bellas Artes
- DURÁN PÉREZ, ENRIQUE.** Biblioteca Nacional
- DUSMET ARIZCUM, JAVIER.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ECED Y ECED, VICENTE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- EGEA PARDOS, MARÍA DEL PILAR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ENCINAS, BALTASARA.** Museo del Prado
- ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ERAUS BORRÁS, DOMINGO.** Archivo Histórico Nacional
- ESCRIBANO CELAY, VÍCTOR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ESCUDERO MONTARELO, FRANCISCO.** Biblioteca Popular Inclusa
- ESPERÓN GARCÍA DE PASO, JOAQUÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ESPINAR BARRANCO, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Jaén
- ESPINOSA, MARIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- ESQUER DE LA TORRE, JUAN BAUTISTA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ESTEBAN CAPDEVILA, VICENTE.** Biblioteca Nacional
- ESTÉVEZ MARTÍN, TOMÁS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ESTREMER Y ROMERO, LUCIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Guadalajara, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ ASÍS, VICTORIANO.** Museo Naval
- FERNÁNDEZ BALBUENA, ROBERTO.** Museo del Prado, Dirección General de Bellas Artes, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid
- FERNÁNDEZ, CLEMENCIO.** Museo Arqueológico Nacional
- FERNÁNDEZ, LUIS.** Museo Arqueológico Nacional
- FERNÁNDEZ BLAN, IGNACIO.** Museo del Prado
- FERNÁNDEZ CURRO, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ D., FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ DURÁN QUERALT, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ DE AVILÉS, AUGUSTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ DE AVILÉS Y ÁLVAREZ, OSORIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, MIGUEL.** Museo del Prado
- FERNÁNDEZ GALIANO, EMILIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ GARATE, JULIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, JULIÁN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Asturias
- FERNÁNDEZ INCÓGNITO, MIGUEL.** Museo del Prado
- FERNÁNDEZ LOAYSA, FERNANDO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Jaén
- FERNÁNDEZ MARIMÓN, MATÍAS.** Museo del Prado
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, FIDEL.** Delegación de Bellas Artes en la Alhambra, Granada
- FERNÁNDEZ PEÑUELAS, EUGENIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- FERNÁNDEZ POZO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ RANZ, ISIDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, JUAN.** Museo del Prado
- FERNÁNDEZ TRINQUETE, TEODORO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ VALLESPÍN, ARÍSTIDES.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERNÁNDEZ VEGA, PILAR.** Museo Nacional de Artes Decorativas
- FERRANDIS TORRES, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERRANT VÁZQUEZ, ALEJANDRO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FERRANT VÁZQUEZ, ÁNGEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- FERRES BUGEDA, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FILGUEIRA VALVERDE, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FITER CLAVÉ, IGNACIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FLORIANO CUMBREÑO, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FLORIANO LLORENTE, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FONT GRATACOS, LAMBERTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FONT RIUS, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FORT Y COGHEN, FRANCISCO DE ASÍS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FUENTE CABRERA, PABLO DE LA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- FUENTE GONZÁLEZ, GUSTAVO DE LA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- FUENTES CALVO, FELIPE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- FUERTES GRASA, MARÍA LUISA.** Biblioteca Nacional
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, MERCEDES.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GALÁN CRESPO, DIEGO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

- GALÍ, FRANCISCO DE A.** Dirección General de Bellas Artes
- GALIA Y SARAÑANA, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GALICIA, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GALVÁN, LUISA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GALLARDO, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GALLEGO FERNÁNDEZ, FERNANDO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid
- GALLEGO GARCÍA, ALBERTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GALLEGOS CEVALLOS, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GAMERO DEL CASTILLO, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GAMIR Y PRIETO, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARASA URUEN, BENJAMÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA ALEJANDRO, PASCUAL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA ARAUJO, FERNANDO.** Biblioteca Nacional
- GARCÍA CERNUDA, JOSÉ.** Museo Arqueológico Nacional
- GARCÍA CONDOY, JULIO.** Museo Naval, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GARCÍA DE CASTRO, EMILIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA DE LOMAS, MIGUEL ÁNGEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA ESPERÓN, LEOVIGILDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA FERNÁNDEZ, MAXIMIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA FRAILE, EUGENIA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA GARCÍA, TEODORICO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA GIL, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA HERRERO, EUTIMIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA JUNCEDA, JOSÉ.** Museo del Prado
- GARCÍA LESMES, AURELIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GARCÍA LÓPEZ, TEODORO.** Archivo Histórico Nacional
- GARCÍA MAESTRO, MARIANO LUCIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA MARTÍN, ANGUSTIAS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Granada
- GARCÍA MARTÍN, RICARDO.** Museo Arqueológico Nacional
- GARCÍA MERCADAL, FERNANDO.** Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid
- GARCÍA MORALES, MARIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA PÉREZ, ELOY ANDRÉS.** Museo del Prado
- GARCÍA RIVES, LUIS.** Biblioteca Nacional
- GARCÍA RODRÍGUEZ, EMILIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA SORIANO, JUSTO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Alicante
- GARCÍA VALENCIA, MATILDE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARCÍA VENTAS, ISIDORO DOLORES.** Museo del Prado
- GARCÍA VILLEGAS, CIRIACO.** Museo Cerralbo
- GARIJO, MIGUEL.** Biblioteca Nacional
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GARZÓN DEL CAMINO, AURELIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GASCÓN DE GOTOR Y GIMÉNEZ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GASCÓN PÉREZ, ELVIRA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GIL, ENRIQUE.** Biblioteca Nacional
- GIL, OCTAVIANA.** Biblioteca Nacional
- GIL AYUSO, FAUSTINO.** Archivo Histórico Nacional
- GIL DE VICARIO, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GIL DELGADO PRAST, GONZALO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GIL MORENO, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GIMÉNEZ CANO, JUAN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Cuenca
- GIMÉNEZ DE CISNEROS, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GINER PANTOJA, JOSÉ MARÍA.** Junta Central del Tesoro Artístico, Comité Internacional de Expertos para el inventario de las obras de arte españolas
- GINESTAL MUÑOZ, LORENZO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GIRÓN, TOMÁS.** Museo Arqueológico Nacional
- GOICO AGUIRRE, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Asturias
- GOICOECHEA LÓPEZ, RAMÓN EUGENIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GÓMEZ, ANTONIO.** Museo del Prado
- GÓMEZ, JULIO.** Biblioteca Nacional
- GÓMEZ, RICARDO.** Biblioteca Nacional
- GÓMEZ ACEBO, JAVIER.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GÓMEZ ANSOTEGUI, FÉLIX.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GÓMEZ CASUSO, REMIGIO.** Museo Arqueológico Nacional
- GÓMEZ DE LA SERNA FOJE, ELENA.** Junta Central del Tesoro Artístico
- GÓMEZ DEL CAMPILLO, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GÓMEZ EGIDO, JUAN.** Patrimonio de Bienes de la República
- GÓMEZ JIMÉNEZ DE CISNEROS, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GÓMEZ LOBO, ARTURO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Ciudad Real
- GARCÍA MORALES.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, MANUEL.** Instituto Valencia de Don Juan, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, NATIVIDAD.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid

- GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, MARÍA ELENA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GÓMEZ NÚÑEZ, VICTORIANA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GÓMEZ OSORIO, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GÓMEZ VALLESA, GERARDO.** Biblioteca Nacional
- GÓMEZ VALLESA, JUAN.** Biblioteca Nacional
- GÓMEZ VELASCO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, SOFÍA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GONZÁLEZ BERGA, ANASTASIO.** Museo del Prado
- GONZÁLEZ BERGA, LEANDRO.** Museo del Prado
- GONZÁLEZ CEBRIÁN, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ DE GUZMÁN, MARÍA LUISA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ GARCÍA, BENEDICTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ GARZÓN, DANIEL.** Biblioteca Nacional
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ HERNANDO, JOSÉ.** Biblioteca Nacional
- GONZÁLEZ HERRERO, FELICIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ HONTORIA, MARÍA DE LOS ÁNGELES.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ IGLESIAS, LORENZO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ LLANA FAGOAGA, FELISA.** Museo del Prado
- GONZÁLEZ MATEO, ELISEO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Cuenca
- GONZÁLEZ MINGO, FRANCISCO.** Museo del Prado
- GONZÁLEZ PÉREZ, JOSÉ.** Museo de Arte Moderno
- GONZÁLEZ PONS, MARIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GONZÁLEZ QUESADA, CRISTÓBAL.** Museo del Prado
- GONZÁLEZ TORREBLANCA, INÉS.** Biblioteca Nacional
- GONZÁLEZ VALCÁRCCEL, JOSÉ MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GRANELL PASCUAL, RAMÓN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GRANADO CORTÓN, JULIÁN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GRAU MAS, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GRENO, VICENTE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GRIÑÓN, ÁNGEL.** Biblioteca Nacional
- GUARNER PÉREZ, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GUITARTE ROCCO, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- GUTIÉRREZ ABASCAL, RICARDO.** Juan de la Encina Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GUTIÉRREZ MORENO, PABLO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- GUTIÉRREZ PÉREZ, SANTIAGO.** Museo del Prado
- GUTIÉRREZ VIERNA, LAUREANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- HELGUERO, ALFREDO L.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERAS RODRIGO, AGUSTÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HEREDERO GARCÍA, FRANCISCO.** Museo del Prado
- HEREDIA RIPIO, MARTÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERNÁN, HIPÓLITO.** Biblioteca Nacional
- HERNÁNDEZ BOLARÍN, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERNÁNDEZ CORNEJO, ANTONIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- HERNÁNDEZ CRESPO, PEDRO.** Museo del Prado
- HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERNÁNDEZ GÓMEZ, BENITO.** Biblioteca Nacional
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, FÉLIX.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERNÁNDEZ MARTÍN, BLAS.** Museo del Prado
- HERNÁNDEZ OLEGARIO, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERNÁNDEZ PACHECO, EDUARDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERNÁNDEZ PACHECO, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERRADOR ALBIAC, MIGUEL.** Museo del Prado
- HERRÁIZ LORANCA, SANTIAGO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERRERA, PEDRO.** Museo Nacional de Artes Decorativas
- HERRERO GARCÍA, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HERREROS ENGUITA, ANTONIA.** Museo Cerralbo
- HERREROS ENGUITA, FRANCISCA.** Museo Cerralbo
- HEVIA, VÍCTOR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HIDALGO SANTOS, ISABELO.** Museo del Prado
- HIDALGO SERRANO, DEOGRACIAS.** Museo del Prado
- HOYOS SÁINZ, LUIS DE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- HUARTE, AMALIO.** Biblioteca Nacional
- HUELANO FRAILE, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HUICI MIRANDA, VICENTE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Asturias
- HURTADO MARTÍNEZ, EUSTASIO.** Biblioteca Nacional
- HURTADO OJALVO, FRANCISCO PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HURTADO OJALVO, JULIÁN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- HURTADO POBO, ANTONIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Albacete
- IBÁÑEZ, ISIDRO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- IBÁÑEZ CERDÁ, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- IBARRA, ÁFRICA.** Biblioteca Nacional
- IGLESIAS GÓMEZ, MARÍA DOLORES.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

- IMBERT TORRESCASANO, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- INIESTA CORREDOR, ALFONSO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ÍÑIGO TORIJANO, ESTEBAN.** Museo del Prado
- ÍÑIGUEZ ALMECH, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ISTURIZ ECHEPARE, HILARIO.** Museo Arqueológico Nacional
- ITURBURUAGA PÉREZ, MARCOS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- IZQUIERDO LOBETE, VICENTE.** Museo de Arte Moderno
- IZQUIERDO PÉREZ, CENÓN.** Museo del Prado
- JIMÉNEZ DE BENTROSA, MODESTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- JIMÉNEZ FAYOS, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- JIMÉNEZ LAMBEA, MARGARITA.** Archivo Histórico Nacional
- JIMÉNEZ QUESADA, CRISTÓBAL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- JIMÉNEZ SAIZ, BENITO.** Museo Arqueológico Nacional
- JORNET GORRITI, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- JOVER PICÓ, VICENTE.** Museo del Prado
- JUBERÍAS PÉREZ, SEGUNDO.** Museo Cerralbo
- JUNA ONCINA LLOPES, VICENTE.** Archivo Histórico Nacional
- KREISLER PADIN, MIGUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Cuenca
- LABRADA CHÉRCOLES, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LACARRA Y DE MIGUEL, JOSÉ MARÍA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- LACORT ESTEBAN, LUCIANO.** Biblioteca de Filosofía y Letras
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- LANGRE RUBIO, GUILLERMO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Almería
- LARIO MATEO, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LASTRA, MARIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- LÁZARO FERNÁNDEZ, MARIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LEÓN GOYRI, MARÍA TERESA.** Alianza de Intelectuales Antifascistas
- LO CASCIO, HORTENSIA.** Biblioteca Nacional
- LÓPEZ BARBERÁN, EMILIO.** Museo del Prado
- LÓPEZ CEBOLLOS, ABRAHAM.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LÓPEZ DE TORO, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Cuenca
- LÓPEZ GÓMEZ, PEDRO.** Academia de Bellas Artes
- LÓPEZ GONZÁLEZ, MIGUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Alicante
- LÓPEZ IZQUIERDO, ENRIQUE.** Comandancia de Obras y Fortificaciones
- LÓPEZ LÓPEZ, PLÁCIDO.** Biblioteca Nacional
- LÓPEZ MARTÍ NÚÑEZ, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LÓPEZ ORTIZ, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LÓPEZ REY, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- LÓPEZ SERRANO, MATILDE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- LÓPEZ TAMAYO Y GARCÍA, ENRIQUE.** Museo del Prado
- LORENTE JIMÉNEZ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LORENTE JUNQUERA, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LORENTE PÉREZ, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LORO BELTRÁN, DIEGO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LOZANO DE SANDE, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LOZANO FRANCO, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LOZANO SORIA, BALDOMERO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- LLANO, MANUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- LLOPIS LLOPIS, SALVADOR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MACARRÓN DESPIERTO, GRACIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MACARRÓN DESPIERTO, JUAN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MACARRÓN DESPIERTO, MARCELINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MACARRÓN PIUDO, RICARDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MACARRÓN SERRANO, ÁNGEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MACARRÓN SERRANO, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MACÍAS, PRUDENCIANO.** Escuela de Pintura
- MACÍAS SANZ CRUZADO, JOSÉ.** Museo de Arte Moderno
- MACHO FOMBELLIDA, JULIÁN.** Biblioteca Nacional
- MAESO, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Ciudad Real
- MALO ZARCO, ALFREDO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Cuenca
- MALONYAY HUTFLESH, THOMAS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MANGAS VILLANUEVA, CONCEPCIÓN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARCOS GONZÁLEZ, EUFRASIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MANSO AZPIAZU, JOSÉ.** Museo del Prado
- MANZANARES, CONSUELO.** Biblioteca Nacional
- MARGENAT FERNÁNDEZ, ARÍSTIDES.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARÍN, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MARIÑO, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍ MARTÍN, JESÚS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MARTÍN ARROYO, NATALIO.** Museo del Prado

- MARTÍN DE DIEGO, DIEGO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ DE MARIGORTA, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍN DE ROA, ANGELITA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍN GARCÍA, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MARTÍN JIMÉNEZ, MOISÉS.** Archivo Histórico Nacional
- MARTÍN LLOPIS, CÉSAR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍN MARTÍNEZ, VICENTE.** Museo Arqueológico Nacional
- MARTÍN PARRA, CELESTINO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍN SÁNCHEZ, FÉLIX.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍN SANTAMARÍA, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ, EUGENIO.** Biblioteca Nacional
- MARTÍNEZ ADRADA, FELIPE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ BARA, ASUNCIÓN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MARTÍNEZ CHUMILLAS, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ DE MARIGORTA, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ DURÁN, ANTONIO.** Museo del Prado
- MARTÍNEZ FEDUCHI, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MARTÍNEZ HIDALGO, RAMÓN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MARTÍNEZ HIGUERA, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ MENÉNDEZ-VALDÉS, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ-MOYA CRESPO, SALVADOR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ PITA, ALEJANDRO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MARTÍNEZ PLAZA, ISIDORO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ SASTRE, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MARTÍNEZ STRONG, PABLO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MASÍA VILANOVA, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MASRIER CAMPING, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MASSANET JULI, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MASSÍA DE ROS, MARÍA DE LOS ÁNGELES.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MATA MIGUEL, LEONARDO DE LA.** Museo del Prado
- MATA PADILLA, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MATA PADILLA, JUAN MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MATARÓ MADIÑA, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MATEO GARCÍA, PRUDENCIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MATEU I LLOPIS, FELIPE.** Museo Arqueológico Nacional, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- MATEU, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- MAYORAL TEJERO, DOMINGO.** Museo del Prado
- MEGÍAS LÓPEZ, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Granada
- MENDIA, MANUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Ciudad Real
- MENDIZÁBAL AMÉZAGA, RICARDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MENÉNDEZ MÉNDEZ-MONTAÑA, JOSEFA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MENÉNDEZ PIDAL, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MENÉNDEZ PIDAL, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MENÉNDEZ RUBIO, TITO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MENESES ÑÁÑEZ, LUISA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MERELO BURELL, ROBERTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MERGELINA Y LUNA, CAYETANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MESA GODOY, ENRIQUE DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MICHAVILA, FRANCISCO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Ciudad Real
- MIGUEL AZCONA, BERNABÉ.** Museo Arqueológico Nacional
- MIGUEL MARTÍN, FRANCISCO DE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MIGUEL Y ECED, CESÁREO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MILLÁN BOIX, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MÍNGUEZ GONZÁLEZ, MARIANO.** Museo del Prado
- MIRALLES DE IMPERIAL Y GÓMEZ, CLAUDIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MIRANDA, LAUREANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- MOLERA PALACIO, ISMAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MOLINERO DELGADO, ZOILO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MONCADA CALVACHE, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Almería
- MONEVA Y PUJOL, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MONJÓ GARRIGA, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MONREAL Y TEJADA, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MONTALVO Y AYANZ, ALEJANDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MONTES, EUGENIO.** Museo Cerralbo
- MONTEVERDE, JOSÉ LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MONTIEL PÉREZ, JUAN.** Museo del Prado
- MONTILLA ESCUDERO, CARLOS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MORA MARTÍNEZ, EVEHERANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MORA MARTÍNEZ, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MORÁN DEL VAL, MIGUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos

- MORÁN DÍAZ, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Asturias
- MORANTE ORENA, CARLOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MORENO, FELIPA.** Museo del Prado
- MORENO BARBERÁ, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MORENO DÍAZ, VICENTE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MORENO FERNÁNDEZ, ANTONIO.** Archivo Histórico Nacional
- MORENO GALLEGO, FÉLIX EDUARDO.** Biblioteca Nacional
- MORET Y DEL ARROYO, JULIÁN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MORILLO, LUIS.** Museo del Prado
- MOROS COLLADO, VICENTE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MORRAS SILANÉS, DIONISIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MOYA BLANCO, LUIS.** Palacio de Bibliotecas y Museos, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MOYA LLEDOS, EMILIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MUEDRA BENEDITO, CONCEPCIÓN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- MUGUETA, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MUGURUZA OTAÑO, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MUGURUZA OTAÑO, PEDRO.** Museo del Prado, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MUÑOZ AMOR, CARLOS.** Museo del Prado
- MUÑOZ CARRASCAL, JOSÉ.** Museo de Arte Moderno
- MUÑOZ MATEO, JULIO.** Museo de Arte Moderno
- MUÑOZ MONASTERIO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MUÑOZ SAN PEDRO, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- MURO, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- NAVARRO, JULIO.** Museo Cerralbo
- NAVARRO BENÍTEZ, GIORDANO BRUNO.** Museo Nacional de Artes Decorativas
- NAVARRO FRANCO, FEDERICO.** Archivo Histórico Nacional
- NAVARRO GUTIÉRREZ, JULIÁN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- NAVARRO LATORRE, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- NAVARRO REVERTER Y PASCUAL, VICENTE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- NAVARRO SÁNCHEZ, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- NAVARRO SANTAFÉ, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS.** Junta Central del Tesoro Artístico
- NAVASCUÉS Y DE JUAN, JOAQUÍN MARÍA DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- NIETO GALLO, GRATINIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- NIETO SORIA, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- NIÑO MÁS, ISABEL.** Biblioteca Nacional
- NIÑO MÁS, FELIPA.** Museo Arqueológico Nacional
- NIÑO MÁS, MARÍA DEL CARMEN.** Museo Arqueológico Nacional
- NOVELLA, PETRA.** Museo del Prado
- NÚÑEZ CLEMENTE, GERARDO.** Archivo Histórico Nacional
- OBREGÓN SIURANA, JESÚS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- OLIVERAS COLET, JUAN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- OLIVERAS GUART, ÁNGEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- OLIVEROS RIVES, PILAR.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- OÑATE, MANUEL.** Biblioteca Nacional
- ORDEIG OSTEMBACH, FRANCISCO.** Depósito de San Francisco el Grande, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- ORDEIG PAPELLS, FRANCISCO.** Depósito de San Francisco el Grande
- ORDÓÑEZ, JOSÉ.** Biblioteca Nacional
- ORIO SAENZ, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ORIVE MARINÁN, CIRIACO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- OROZCO DÍAZ, EMILIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ORTEGA JUARANZ, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ORTIZ MONTALBÁN, GONZALO.** Biblioteca Nacional
- ORUETA, RICARDO.** Dirección General de Bellas Artes
- OTEIZA ESCURCIA, VÍCTOR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- OYARZÁBAL ECHEVERRÍA, MATEO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- OYARZÁBAL VELARDE, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- OYARZÁBAL VELARDE, JAVIER.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PACHECO, HERMÓGENES.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Extremadura
- PAJARES HIPOLA, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PALACIO GROS, ADELA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- PALENCIA TOFINIOS, TOMÁS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PALOMARES LORITE, ANTONIO.** Academia de la Historia
- PANADÉS SEGARRA, JUAN JOSÉ.** Junta Central del Tesoro Artístico
- PARDA GARRIDO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PARDO LÓPEZ, JUAN.** Museo del Prado
- PAREJA, JUAN LUIS.** Biblioteca Nacional
- PARICIO BARRIL, BENITO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PARIENTE, ÁNGEL.** Museo del Prado
- PARRA VAQUERO, ROSALINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PASCUAL, MIGUEL.** Academia de la Historia

- PASTOR, EVARISTO.** Junta Central del Tesoro Artístico
- PAZ ESPESO, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PAZ ESPESO, JULIÁN.** Biblioteca Nacional
- PAZ REMOLAR, RAMÓN.** Archivo Histórico Nacional
- PEGUERO MOYA, JAIME.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PEINADO MARTÍN, CIRIACO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PELLICER GALEOTE, RAFAEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- PEMÁN Y PEMARTÍN, CÉSAR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PEÑAMADRANO DEL RÍO, JULIO.** Museo Arqueológico Nacional
- PERAL CORBO, MANUEL DE LA.** Museo del Prado
- PERAY MARCH, JOSÉ DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PERDIGÓN, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PÉREZ ALFÉREZ, RAMÓN.** Museo del Prado
- PÉREZ ALFÉREZ, TOMÁS.** Museo del Prado
- PÉREZ BUENO, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN.** Museo del Prado
- PÉREZ DE LA OSSA Y RODRÍGUEZ, HUMBERTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PÉREZ-DOLZ, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PÉREZ GAMIR, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PÉREZ GASIÓN, CÁNDIDO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Cuenca
- PÉREZ MARTÍNEZ, MARÍA DEL PILAR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PÉREZ MOLINA, RAFAEL.** Biblioteca Nacional
- PÉREZ PÉREZ, PEDRO.** Museo de Arte Moderno
- PÉREZ RAMOS, FELIPE.** Museo del Prado
- PÉREZ-RIOJA DE PABLO, AURELIO.** Museo Arqueológico Nacional
- PÉREZ RUBIO, TIMOTEO.** Junta Central del Tesoro Artístico, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comité Internacional de Expertos para el inventario de las obras de arte españolas
- PÉREZ ROMERO, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PÉREZ Y PÉREZ, MIGUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PERIS-MENCHETA, JULIÁN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PICARDO CASTELLÓ, JOSÉ LUIS.** Palacio de Bibliotecas y Museos
- PINA Y LORENTE, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PINDAO MORALES, EPIFANIO.** Biblioteca Nacional
- PINTO, ANTONIO.** Biblioteca Nacional
- PINTO MARCOS, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PLANDIURA POU, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- POLA LÓPEZ, RAFAEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- POLO, JULIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Jaén
- PONS MARQUÉS, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PONS SOROLLA, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PORCAR RIPOLLÉS, JUAN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Castellón
- PORTAS FERRER, ADELA MARIANA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PORTELA PAZOS, SALUSTIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PORTILLO LÓPEZ, ELÍAS.** Museo del Prado
- POVEDA MORALES, JULIÁN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- PRADO, VALENTÍN DE.** Museo del Prado
- PRADOS RODRÍGUEZ, JULIÁN.** Museo Arqueológico Nacional
- PRIETO MORENO PARDO, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PRIETO NESPEREIRA, JULIO.** Junta Central del Tesoro Artístico
- PRIETO RAMÍREZ, MANUEL.** Museo Arqueológico Nacional
- PRIETO RODRÍGUEZ, JOSÉ.** Museo del Prado
- PUERTAS SALCEDO, MANUEL.** Biblioteca Nacional, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PUCHE ÁLVAREZ, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- PUIGCERVER CABREDO, ÁNGEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- PUIGDENGOLAS BARELLA, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- QUEMADA JIMÉNEZ, SEGUNDO.** Museo del Prado
- QUEROL ROSO, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Almería
- QUEVEDO FERNÁNDEZ, JULIÁN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- QUÍLEZ, JUANA.** Biblioteca Nacional
- QUINTANILLA, LUIS.** Museo Nacional de Artes Decorativas, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- QUIRÓS ISLA, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RAINZ ESCUDERO, ANTONIO.** Archivo Histórico Nacional
- RAMÍREZ GARCÍA, PABLO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RAMOS MOREIRA, JOSÉ.** Museo del Prado
- RANZ CARAZO, FLORENCIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RANZ ZÚÑIGA, MARCELINO.** Museo de Arte Moderno
- RAYA MARIO, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RENAU MONTERO, JOSÉ.** Dirección General de Bellas Artes, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- RESPETO MARTÍN, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- REVAQUE, JESÚS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Santander, Palencia y Burgos
- REVILLA Y VIELVA, RAMÓN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RICHART SAMPER, FELIPE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

- RICHART SEMPERES, JOAQUÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RÍO, MARÍA ÁNGELES DEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RIVERA MANESCAU, SATURNINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ROBLEDO IZQUIERDO, FÉLIX.** Museo Arqueológico Nacional
- ROCA, MARIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RODRÍGUEZ, MÁXIMO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- RODRÍGUEZ, VICENTE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RODRÍGUEZ, VISITACIÓN.** Biblioteca Nacional
- RODRÍGUEZ ALBO, JUAN ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RODRÍGUEZ CANO, JOSÉ MARÍA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comité de Reforma, Reconstrucción y Sanamiento de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RODRÍGUEZ DANILOWSKY, JULIA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, MARIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RODRÍGUEZ MARTÍN, MANUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Extremadura
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Extremadura, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RODRÍGUEZ NIETO, CATALINO JUAN.** Museo del Prado
- RODRÍGUEZ ORGAZ, ALFREDO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Alicante
- RODRÍGUEZ ORGAZ, MARIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- RODRÍGUEZ RODRIGO, ROBUSTIANO.** Museo del Prado
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, ANDRÉS BERNARDO.** Museo del Prado
- RODRÍGUEZ SOLANA, JULIO.** Biblioteca Nacional
- RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ, CALIXTO.** Academia de Bellas Artes
- ROGENT PÉREZ, RAMÓN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ROIG ALOS, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ROIG ROIG DE LLUÍS, SOLEDAD.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ROJAS SELLES, JOAQUÍN DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ROMERO MURUBE, JOAQUÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ROMERO DE TORRES, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RON PÉREZ, BENINGO.** Archivo Histórico Nacional
- ROSELLÓ CALVO, JOSÉ.** Museo del Prado
- ROYO DE SAN MARTÍN Y FERNÁNDEZ-CORTES, MARÍA FERNANDA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ROYO GÓMEZ, JOSÉ.** Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria
- ROYO LÓPEZ, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RUBIALES POBLACIONES, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RUBIO JIMÉNEZ, MARIANO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- RUEDA Y CARRERA, VICENTA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RUIZ CONTRERAS, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RUIZ CUEVAS, ADELA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RUIZ GONZÁLEZ, FORTUNATO.** Museo del Prado
- RUIZ GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ.** Museo del Prado
- RUIZ MALO MAZORRA, ANTONIO.** Museo del Prado
- RUIZ PEÑALVER, PABLO.** Museo del Prado
- RUIZ PICASSO, PABLO.** Museo del Prado
- RUIZ VERNACCI, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RUMEU DE ARMAS, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- RUPÉREZ, ADOLFO.** Calcografía Nacional
- RÚSPOLI CARO, CARLOS.** Duque de Sueca Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁEZ RENEDO, MARIANO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁEZ SOLER, REMIGIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SAINZ RODRÍGUEZ, AGUSTÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SAINZ RODRÍGUEZ, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SAINZ DE LOS TERREROS Y RANERO, MARÍA ROSA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SALAS, J. DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SALAZAR PÉREZ, MANUEL.** Subjunta Delegada del Tesoro Artístico de Játiva
- SALAZAR, CONCHA.** Biblioteca Nacional
- SALGADO LLORENTE, VICENTE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SALVADOR, FERNANDO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- SALVADORES, MANUEL.** Biblioteca Nacional
- SAMBRICIO LÓPEZ, JOSÉ LUIS.** Archivo Histórico Nacional
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, FRANCISCO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ ARCAS, MANUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- SÁNCHEZ ASPE, ALBERTO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER.** Museo del Prado, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, ANTONIO.** Biblioteca Nacional
- SÁNCHEZ FIGUEIRAS, JACOBO.** Museo de Arte Moderno
- SÁNCHEZ GARCÍA, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- SÁNCHEZ GONZALVO, ÁNGEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Castellón
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, JOAQUÍN.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Albacete, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ LÓPEZ, MARIANO.** Museo de Reproducciones Artísticas
- SÁNCHEZ LOZANO, EMILIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional

- SÁNCHEZ MONTAÑO, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ MORÁN, VICENTE.** Museo Arqueológico Nacional
- SÁNCHEZ MORERA, JOSÉ RAFAEL.** Biblioteca Nacional
- SÁNCHEZ PICASSO, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ POLIDURA, EMILIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, ANDRÉS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ ROMERO, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ SAMPER, JOSÉ MARÍA.** Museo de Arte Moderno
- SÁNCHEZ SEPÚLVEDA, PEDRO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SÁNCHEZ VENTURA, RAFAEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- SANCHIDRIÁN FERNÁNDEZ, ELOY.** Museo del Prado
- SANCHIDRIÁN FERNÁNDEZ, ROMÁN.** Museo del Prado
- SANCHO CONTRERAS, RAFAEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SANDE, JUAN.** Museo Naval
- SANGRADOR, SIXTO.** Museo Arqueológico Nacional
- SANTABÁRBARA ROMERO, PILAR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SANZ, LUIS FELIPE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SANZ ARTIBUCILLA, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SARTHOU CARRERES, CARLOS.** Subjunta Delegada del Tesoro Artístico de Játiva
- SEIJÓ RUBIO, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SEIQUER ZANÓN, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SEISDEDOS LÓPEZ, JERÓNIMO.** Museo del Prado
- SERRA PUIG, FRANCISCA.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- SERRALBO AUGARELES, EUGENIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Almería
- SERRANO BATANERO, JOSÉ.** Ayuntamiento de Madrid, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- SERRANO DE PABLO, LONGINOS.** Biblioteca Nacional
- SERRANO MUÑOZ, BERNARDINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SERRANO MUÑOZ, NICOLÁS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SERRANO PLAJA, ARTURO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- SERT, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SIERRA CHICHARRO, JUAN.** Biblioteca Nacional
- SMITH IBARRA, IGNACIO MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SOBEJANO ALCAYNA, ANDRÉS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SOBEJANO ESTEVE, JOSÉ MARÍA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SOLANO COSTA, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SOLAR FERNÁNDEZ, IGNACIO.** Biblioteca Nacional
- SOS BAYNAT, VICENTE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Castellón
- SOSA ACEVEDO, FLORENCIO.** Dirección General de Bellas Artes
- SOSA HORMIGO, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Extremadura
- SOSA Y PÉREZ, LUIS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- STOLZ VICIANO, RAMÓN.** Junta Central del Tesoro Artístico, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- STUYCK MILLENET, LIVINIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- STUYCK SAN MARTÍN, GABINO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SUÁREZ VERDEGUER, FEDERICO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SUREDA COROMINAS, SERAFÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- SUTRA VIÑAS, JUAN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TAMAYO GEA, MARCELINO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Granada
- TAMÉS ALARCÓN, JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TARACENA AGUIRRE, BLAS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TARÍN MARTÍN, FRANCISCO.** Museo Arqueológico Nacional
- TARRAGÓ PLEYÁN, JOSÉ ALFONSO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TAUSI ROQUE, BENITA TERESA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TENA ARTIGAS, JOAQUÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TERRADEZ, VICENTE.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- TORCIDA SAN MARTÍN, RAFAEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- TORRE, QUINTÍN DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TORRE Y MILLARES, CLAUDIO DE LA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TORRECILLA MARTÍNEZ, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- TORRES, JOSEFA.** Museo del Prado
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TORRIENTE RIVAS, GABRIEL DE LA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TRÍAS VIDAL RIVAS, SANTIAGO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TRIVIÑO ALBERÁS, CLAUDIO.** Museo del Prado
- TROCHO DE LA CRUZ, DEMETRIO.** Museo del Prado
- TRUCHARTE VÁZQUEZ, FERNANDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TRUJILLANO ARANA, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- TUDELA DE LA ORDEN, JOSÉ ANICETO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- ÚBEDA PASTOR, MIGUEL.** Museo Arqueológico Nacional
- ULECIA DE LA PLAZA, JUAN MIGUEL.** Museo Naval

- ULLÁN RODRÍGUEZ, JULIO.** Museo Arqueológico Nacional
- URIBE ZORITA, JUAN JOSÉ.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- USANO MASSOT, ISAAC.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Jaén
- VAAMONDE VALENCIA, JOSÉ LINO.** Museo del Prado, Junta Central del Tesoro Artístico
- VACAS GARCÍA, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VACAS GARCÍA, SANTOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VACAS MORENO, SANTOS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VAL, FLORENTINA DEL.** Museo del Prado
- VALDÉS, ANTONIO.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Extremadura
- VALDEZATE DESCALZO, VÍCTOR.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VALENTÍN MARTÍNEZ, ANASTASIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VALLCORBA, MANUEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VALLE, FERNANDO DEL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VALLE PÉREZ, FRANCISCO DEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Cuenca
- VALLEJO ÁLVAREZ, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VALLEJO SÁNCHEZ, JOSÉ.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VALLEJOS, JAVIER.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VAQUERO PALACIOS, JOAQUÍN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VAQUERO VAQUERO, JUVENAL.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VAREA FRUTOS, LUISA.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VARELA MARTÍNEZ, TEODORO.** Museo Arqueológico Nacional
- VARGAS, RAFAEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Valencia
- VÁZQUEZ DE PARGA, LUIS.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- VEGA GONZÁLEZ, TOMÁS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VEGAS GONZÁLEZ, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VEGUÉ Y GOLDONI, ÁNGEL.** Museo Nacional de Artes Decorativas, Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid
- VELASCO AGUIRRE, MIGUEL.** Museo Arqueológico Nacional
- VELASCO MARTÍN, RAIMUNDO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, ATANASIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VENERO CHAVES, NICASIO.** Archivo Histórico Nacional
- VENTURA SOLSONA, SAMUEL.** Junta Delegada del Tesoro Artístico de Castellón
- VERA SALES, ENRIQUE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VEREDAS, ANTONIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VICENTE DEL CASTILLO, DIMAS.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VICENTE MELCHÁN, TORIBIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VIDAL TUR, GONZALO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VILLA Y VIELVA, RAMÓN.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VILLALBA GUERRERO, ROSARIO.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VILLANUEVA ECHEVARRÍA, LUIS DE.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- VIREL RAMOS, ELICIO.** Museo del Prado
- VIVIANI LÓPEZ, EDUARDO.** Museo de Arte Moderno
- WINTHUYSEN LOSADA, JAVIER.** Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional
- ZAPATERO, CLAUDIANO.** Biblioteca Nacional
- ZULUETA Y ESCOLANO, ANTONIO DE.** Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria

# CRONOLOGÍA

## LUCIA VILLERREAL

1936

JULIO

- 17 Sublevación militar en el protectorado de Marruecos, que se extiende durante los días siguientes por la Península.
- 18-25 Quema de iglesias y conventos.
- 19 Formación de un nuevo Gobierno de la República, presidido por José Giral. Francisco J. Barnés fue nombrado ministro de Instrucción Pública, y Ricardo de Orueta director general de Bellas Artes.
- 19-20 El Gobierno de la República entrega armas a las organizaciones sindicales y partidos de izquierdas. Sucesos del cuartel de la Montaña de Madrid.
- 21 Creación en Barcelona del Comité de Milicias Antifascistas, dirigido por la CNT-FAI.
- 23 Decreto de creación de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, promovida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas.
- Los gobiernos de Alemania e Italia declaran su disposición a apoyar la sublevación militar.
- 24 Constitución en Burgos de la Junta de Defensa Nacional, presidida por el general Miguel Cabanellas.
- Fundación del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC).
- 28 Primera reunión formal de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico en Madrid, en la que se nombra presidente a Carlos Montilla.
- Llegada a España de los primeros aviones enviados por Alemania e Italia en apoyo de los insurgentes.

AGOSTO

- 1 Decreto por el que la Junta se denomina de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Su tarea será «la incautación o conservación en nombre del Estado de todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro».
- Francia propone a Europa un acuerdo de no intervención en la guerra de España.
- 6 Llegada de Francisco Franco a Sevilla, procedente de Marruecos.
- 9 El Gobierno de la República suspende las sesiones de las Cortes.
- 11 Decreto de clausura de los establecimientos de órdenes y congregaciones religiosas, promulgado por el Ministerio de Justicia del Gobierno de la República.
- 13 Creación en París del Comité Internacional de Ayuda al Pueblo Español.
- 14 Cesión de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, por parte del Ministerio de Estado, como depósito de las obras de arte recogidas por la Junta de Incautación.
- 19 Fusilamiento de Federico García Lorca en Víznar (Granada).
- 21 Reunión de la Junta de Incautación, en la que ésta se dotó de la normativa y organización en grupos de trabajo y comisiones que serviría de base para su funcionamiento.
- 23 Establecimiento de los Tribunales Populares en Madrid.
- 28 Primeros bombardeos aéreos sobre Madrid.

- 30 Se cierra al público el Museo del Prado. Comienzo del traslado de obras a los espacios habilitados en el Museo para su protección.

SEPTIEMBRE

- 4 Dimisión de José Giral. Formación de un nuevo Gobierno de la República, presidido por Francisco Largo Caballero e integrado por los partidos del Frente Popular. Jesús Hernández asumió la cartera de Instrucción Pública, y José Renau la Dirección General de Bellas Artes.
- El ejército nacional conquista Irún, controlando así la frontera francesa en los Pirineos occidentales.
- 9 Celebración en Londres de la primera reunión del Comité de no intervención.
- 19 Nombramiento de Pablo Ruiz Picasso como director del Museo del Prado. El pintor no llegó a tomar posesión del cargo, ejerciendo como director en funciones Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector de la institución.
- 21 Propuesta de creación de las Brigadas Internacionales, hecha por Maurice Thorez, secretario del Partido Comunista francés.
- 23 Decreto de creación de la Caja General de Reparaciones, dependiente del Ministerio de Hacienda y Economía del Gobierno de la República, cuya función sería la incautación de bienes procedentes de organismos y particulares que hubieran apoyado la sublevación militar.
- 26 Disolución, en Barcelona, del Comité Central de Milicias Antifascistas de Cataluña, y formación de un nuevo Gobierno de la Generalitat, con participación de la CNT.

- 27 Toma del Alcázar de Toledo por el ejército nacional, al mando del general José Enrique Varela.
- 29 Designación, por decreto, de Francisco Franco como jefe del Gobierno del Estado español (Junta de Burgos).

## OCTUBRE

- 1 Constitución en Burgos, por ley, de la Junta Técnica del Estado, organismo gubernativo provisional de la zona sublevada. Dentro de ella se inscribe la Comisión de Cultura y Enseñanza, presidida por José María Pemán.
- 5 Llegada a España del primer contingente de las Brigadas Internacionales.
- 7 Las tropas nacionales al mando del general Varela sitian Madrid.
- 15 Creación del Comisariado de Guerra por Francisco Largo Caballero, que asume el mando de los ejércitos de la República.
- 25 Salida de divisas de oro del Banco de España desde el puerto de Cartagena hacia Odesa, para la adquisición de armamento soviético.
- 28 Nombramiento oficial de José Lino Vaamonde como encargado de la dirección de los trabajos arquitectónicos de defensa del Museo del Prado contra los ataques aéreos.
- 29 Comienzo de la campaña de bombardeos intensos sobre Madrid.
- 30 Firma, en Berlín, del documento de creación de la Legión Cóndor.

## NOVIEMBRE

- 3 Llegada a España de los primeros aviones enviados por la URSS en apoyo de la República.
- 5 Recepción, en el Museo del Prado, de la primera orden del Ministerio de Instruc-

ción Pública y Bellas Artes por la que se insta a la evacuación de obras del Museo del Prado a Valencia.

- 6 Traslado del Gobierno de la República a Valencia. Comienzo de las luchas en las inmediaciones de Madrid.
- 7 Constitución de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, al mando del general José Miaja, integrada por representantes de los partidos del Frente Popular.
- 10 Salida de las primeras obras del Museo del Prado y de otras instituciones hacia Valencia. Entre ellas se encontraban las *Majas* de Goya, *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco y el retrato de *Mariana de Austria* de Velázquez.
- 16 Las bombas arrojadas por la aviación nacional sobre Madrid alcanzan el Museo del Prado, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el edificio del Palacio de Bibliotecas y Museos.
- 18 Reconocimiento oficial de la Junta de Burgos por parte de Alemania e Italia.
- 19 Muerte de Buenaventura Durruti, dirigente de la CNT-FAI, herido durante la batalla en la Ciudad Universitaria de Madrid.
- 20 Fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera, fundador de las JONS, condenado por un tribunal popular en Alicante.
- 21 Salida del Museo del Prado hacia Valencia de un cargamento de obras entre las que estaban *El dos de mayo en Madrid: la lucha con los Mamelucos*, *El tres de mayo en Madrid: los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío* de Goya y el *Conde-duque de Olivares* de Velázquez.
- 23 Estabilización temporal del frente de Madrid.
- 24 Primera salida de intelectuales de Madrid hacia Valencia.

## DICIEMBRE

- 9 Salida del Museo del Prado hacia Valencia de *Las meninas* de Velázquez y *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano.
- 10 Intervención de Julio Álvarez del Vayo, ministro de Estado del Gobierno de la República, ante la Sociedad de Naciones, solicitando la condena de Alemania e Italia por su reconocimiento de la Junta de Burgos, y lamentando la política europea de no intervención.
- 13 Se reanudan los ataques nacionales sobre el frente de Madrid.
- 15 Orden Ministerial por la que se crea la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, presidida por Roberto Fernández Balbuena. Tendrá «facultades plenas para disponer de todos los objetos de valor artístico ya pertenezcan al Estado, a otras entidades públicas o sean de pertenencia particular».
- 22 Desembarco en Cádiz del primer contingente regular italiano de los «camisas negras».
- 23 Creación, en la zona sublevada, de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico. Entre diciembre de 1936 y febrero de 1937 se constituyeron Juntas provinciales, presididas por los gobernadores civiles.

## 1937

## ENERO

- 2 Salida del Museo del Prado hacia Valencia del grupo de obras en el que se encontraba *La rendición de Breda* de Velázquez.
- 9 Estados Unidos decreta la ley de embargo de armas a ambos bandos.
- 14 Constitución, en la zona sublevada, del Servicio Artístico de Vanguardia, que ac-

- tuaría en la retaguardia de los frentes de lucha.
- 17 Propuesta de «formación de un archivo fotográfico de los cuadros y obras de arte más importantes recogidas por la Junta Delegada de Madrid», realizada por Roberto Fernández Balbuena y Ángel Ferrant. De esta iniciativa partió la formación del Archivo Fotográfico, constituido por las fotografías tomadas por miembros de la Junta Delegada de Madrid entre enero de 1937 y diciembre de 1938, y por las adquiridas a las casas fotográficas Moreno y Hauser y Menet.
- FEBRERO**
- \* Inicio de las obras de acondicionamiento para depósitos de obras de arte del Colegio del Patriarca y las Torres de Serranos de Valencia.
- 6 Inicio de la ofensiva del ejército nacional sobre el Jarama, dirigida por el general Varela y encaminada a cortar las comunicaciones entre Madrid y Valencia.
- 16 Decreto de creación del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico en Valencia.
- 17 Salida de un gran número de obras del Museo del Prado hacia Valencia, entre las que se encontraban *El tránsito de la Virgen* de Mantenga y *La ofrenda a la diosa de los Amores* de Tiziano.
- 24 Fin de la batalla del Jarama.
- MARZO**
- 8 Inicio de la batalla de Guadalajara, con un ataque del ejército nacional orientado a cercar Madrid desde el noreste.
- 21 Fin de la batalla de Guadalajara, con victoria del ejército republicano.
- 25 Traslado del *Tesoro del Delfín* del Museo del Prado a Valencia.
- 31 Inicio de la «Campaña del Norte»: bombardeos de Durango y Ochandiano por la Legión Córdor.
- ABRIL**
- 1 Decreto de creación del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, organismo dependiente del Ayuntamiento en el que se encontraba representada la Junta Delegada, que se encargó de las protecciones de monumentos y fuentes emblemáticas de la ciudad.
- 5 Orden Ministerial por la que se constituye la Junta Central del Tesoro Artístico, dependiente del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, presidida por Timoteo Pérez Rubio. De la Junta Central pasan a depender las diferentes Juntas Delegadas provinciales y Subjuntas locales.
- 7 Salida del Museo del Prado hacia Valencia del cargamento que contenía *Los borrachos* y *Las hilanderas* de Velázquez, y *Las tres gracias* de Rubens.
- 19 Decreto de Unificación: nacimiento de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, bajo la jefatura de Francisco Franco.
- 26 Bombardeo de Guernica (Vizcaya) por la Legión Córdor.
- MAYO**
- 3 Inicio de las «Jornadas de mayo» en Barcelona, luchas entre grupos de izquierdas que se prolongaron hasta el 8 de mayo.
- 15 Dimisión de Francisco Largo Caballero. Formación de un nuevo Gobierno de la República, presidido por Juan Negrín.
- 24 Inauguración de la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne en París. El comisario general del pabellón español, construido por Luis Lacasa y José Luis Sert, fue José Gaos; entre los comisarios figuró José Llino Vaamonde, miembro de la Junta Central. En el pabellón se exhibieron, entre otras obras, el *Guernica* de Picasso, *El segador* de Miró, la *Montserrat* de Julio González, el *Pueblo español* de Alberto y la *Fuente de mercurio* de Calder.
- JUNIO**
- 19 Toma de Bilbao por el ejército nacional.
- 22 Salida del Museo del Prado hacia Valencia de *La adoración de los Magos* de Maino.
- JULIO**
- 4 Inicio, en Valencia, del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, convocado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Las sesiones se celebraron en Barcelona, Valencia y Madrid.
- 6 Comienzo de la batalla de Brunete (Madrid), con una ofensiva del ejército republicano.
- 23 Salida del Museo del Prado hacia Valencia del envío de obras que incluía *La familia de Carlos IV* de Goya.
- 25 Fin de la batalla de Brunete, con victoria del ejército nacional.
- AGOSTO**
- 12 Llegada de los británicos sir Frederic Kenyon, antiguo director del British Museum, y James G. Mann, conservador de la Wallace Collection, a la España republicana para comprobar las labores de protección del patrimonio llevadas a cabo por el Gobierno.
- 24 Inicio de la ofensiva republicana sobre Belchite (Zaragoza), en el frente de Aragón.

## SEPTIEMBRE

- 5 Oficio del general Miaja al presidente de la Junta Delegada de Madrid, ordenando la evacuación de los depósitos del Palacio Nacional y de San Francisco el Grande. Fueron trasladados principalmente al Museo Arqueológico Nacional.
- 6 Orden de la presidencia del Consejo de Ministros de evacuación de funcionarios civiles de Madrid a Valencia.
- Toma de Belchite por el ejército republicano.

## OCTUBRE

- 21 Entrada de las tropas nacionales en Gijón y Avilés, finalizando así la «Campaña del Norte».
- 26 Comienzo del traslado de la Biblioteca de Palacio al Museo del Prado, que se prolongó hasta el 26 de marzo de 1938.
- 31 Traslado del Gobierno de la República a Barcelona.

## NOVIEMBRE

- 12 Comienzo del traslado de la Armería y el Archivo de Música de Palacio al Museo del Prado, realizado entre los meses de noviembre y diciembre.
- 23-24 José Renau expone ante la Office International de Musées en París el escrito *L'organisation de la défense del patrimoine artistique espagnol pendant la guerre civile*.
- 27 Orden promulgada en la zona nacional por la cual se centralizaba en las Juntas provinciales la custodia de las obras de arte recogidas por esas y otras organizaciones, que se integraron en el Servicio Artístico de Vanguardia.

## DICIEMBRE

- 2 Traslado de los Stradivarius de Palacio al Museo del Prado.

- 15 Inicio de la batalla de Teruel, con una ofensiva envolvente del ejército republicano dirigida por Lister y Heredia, cuyo objetivo era cortar las comunicaciones entre Castilla la Nueva y Aragón.
- 23 Ante el avance del ejército republicano en Teruel, Francisco Franco decide suspender la ofensiva sobre Madrid para recuperar aquella plaza.

## 1938

## ENERO

- 7 Toma de Teruel por el ejército republicano, que se prepara para defender la plaza.
- 11 Orden por la que Francisco Javier Sánchez Cantón es cesado como subdirector del Museo del Prado, y sustituido por Roberto Fernández Balbuena. La Junta Delegada de Madrid pasa a ser presidida por Ángel Ferrant Vázquez.
- 30 Ley por la que se disuelve la Junta Técnica y se constituye un Gobierno en la zona nacional, cuya Administración central queda estructurada en Ministerios. Se crea el Ministerio de Educación Nacional, a cargo de Pedro Sainz Rodríguez, del que depende la Jefatura Nacional de Bellas Artes, dirigida por Eugenio d'Ors.

## FEBRERO

- \* Viaje de Alejandro y Ángel Ferrant, con Roberto Fernández Balbuena, a Barcelona. Durante la ausencia de Ángel Ferrant, Matilde López Serrano ejerció como presidenta en funciones de la Junta Delegada de Madrid.
- 5 Salida del Museo del Prado hacia Valencia de los retratos de *Carlos V con perro* y *Felipe II* de Tiziano, *Adán* y *Eva* de Durero y los cinco Grecos de Illescas.

Comienzo de la ofensiva del ejército nacional sobre el frente republicano en el río Alfambra.

- 22 Toma definitiva de Teruel por el ejército nacional.

## MARZO

- \* Traslado del Tesoro Artístico de Valencia a Barcelona, a lo largo de la segunda mitad del mes de marzo.
- 9 Inicio de la ofensiva del ejército nacional en el frente de Aragón, al sur del Ebro.
- 10 Toma de Belchite por el ejército nacional.
- 16-18 Bombardeos de la aviación ítalo-alemana sobre Barcelona, que provocan protestas internacionales.
- 17 El Gobierno francés, presidido por Leon Blum, accede a la solicitud de Negrín de reapertura de la frontera.
- 22 Ofensiva del ejército nacional en la zona norte del frente de Aragón.
- 25 Entrada del ejército nacional en Cataluña, tras la conquista de Fraga (Zaragoza) por las tropas del general Juan Yagüe.

## ABRIL

- 5 El Gobierno de Burgos declara abolido el Estatuto de Cataluña.
- 8 Reorganización del Gobierno de Negrín, que supuso la salida del mismo de Indalecio Prieto, Julián Zugazagoitia y Jesús Hernández. Segundo Blanco fue nombrado ministro de Instrucción Pública.
- 9 Decreto «reservado» de la Presidencia del Consejo de Ministros del Gobierno de la República, por el que las Juntas y todo lo relacionado con el Patrimonio Histórico-Artístico pasaron a depender del Ministerio de Hacienda, recientemente asignado a Francisco Méndez Aspe.
- 15 Conquista de Vinaroz (Castellón) por las tropas de Camilo Alonso Vega: el

- ejército nacional alcanza el Mediterráneo y la zona republicana queda dividida en dos partes.
- 22 Decreto de creación del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) en la zona nacional, del que fue comisario general Pedro Muguruza. El SDPAN, dependiente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes y de la Jefatura Nacional de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual, asumiría las funciones relativas a la «recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional», a través del Servicio de Defensa y del Servicio de Recuperación.
- 30 Publicación de los «13 puntos para la victoria» de Negrín, texto encaminado a ofrecer un esquema de mediación para conseguir la paz, no exento de intención propagandística.

## MAYO

- 4 Nombramiento oficial de Matilde López Serrano como presidenta en funciones de la Junta Delegada de Madrid.

## JUNIO

- 13 Cierre de la frontera francesa por el Gobierno de Édouard Daladier.

## JULIO

- \* Últimos trabajos de protección del edificio del Museo del Prado (*loggias* y huecos de las plantas altas), a cargo de Fernando Gallego, arquitecto miembro de la Junta Delegada y del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid.
- 1 Puesta en marcha de las Rutas Nacionales de Guerra, excursiones organizadas por el Servicio Nacional de Turismo (dependiente del Ministerio del Interior)

para atender a los turistas extranjeros que querían visitar la zona nacional.

- 5 Ofensiva frustrada del ejército nacional en Levante, con el objetivo de tomar Valencia.
- 14 Reunión de la Junta Delegada de Madrid, presidida por Ángel Ferrant, en la que se da lectura a la orden de fecha 21 de junio del Ministerio de Hacienda por la que se adscriben a éste la Junta Central y las Juntas Delegadas.
- 25 Última gran ofensiva republicana, que inicia la batalla del Ebro: el «ejército del Ebro», al mando del general Juan Modesto Guilloto, apoyado por la aviación, cruza el río en varios puntos. El objetivo era restablecer las comunicaciones entre las zonas republicanas de Levante y Cataluña.

## AGOSTO

- 1 Inicio de la lucha de desgaste en el frente del Ebro.
- 9 Reglamento por el que se establecen las funciones de los agentes de recuperación artística en el Servicio de Vanguardia, que actuaban a las órdenes de las Comisaría de zona del SDPAN.

## SEPTIEMBRE

- 1 Reestructuración de las Juntas Delegadas, por la que éstas pasan a estar presididas por el gobernador civil de cada provincia.
- 21 Juan Negrín presenta a la Sociedad de Naciones el plan de retirada de las Brigadas Internacionales.
- 22 Último combate en el que participaron las Brigadas Internacionales.
- 29 Firma del Pacto de Munich entre Alemania, Francia, Gran Bretaña e Italia, por el que los Sudetes checoslovacos quedan anexionados a Alemania.

## OCTUBRE

- 24-29 Proceso contra el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) en Cataluña, que reprime con dureza el comunismo de orientación trotskista.
- 30 Inicio de la contraofensiva del ejército nacional en el frente del Ebro, con poderosas dotaciones de artillería y aviación.

## NOVIEMBRE

- 7 Inicio de la visita del británico Michael W. Stewart, conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, a la zona nacional, para comprobar las labores de protección del patrimonio del SDPAN.
- 15 Desfile de despedida de las Brigadas Internacionales en Barcelona.
- 16 Retirada del ejército republicano de la margen derecha del Ebro. Fin de la batalla del Ebro.

## DICIEMBRE

- 8 Salida de la primera expedición ordenada por el Ministerio de Hacienda de cuadros depositados en el Museo del Prado con destino (secreto) a las minas de Algameca en Cartagena (Murcia).
- 23 Inicio de la ofensiva nacional sobre Cataluña.

## 1939

## ENERO

- 2 Salida de la última expedición de cuadros del Museo del Prado hacia Cartagena, compuesta por 31 pinturas.
- 22 Traslado del Gobierno de la República de Barcelona a las cercanías de la frontera francesa: Agullana, Figueras, Masía del Torero, Peralada.

- 23 Nombramiento del general Miaja como jefe civil y militar del territorio republicano.
- 26 Entrada en Barcelona de las tropas mandadas por los generales Yagüe y Solchaga y derrumbamiento definitivo del frente catalán.
- 28 Apertura de la frontera francesa. Inicio del éxodo de la población civil hacia Francia.
- 29 Constitución del Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols, a iniciativa del pintor José María Sert. David Weill, presidente del Conseil des Musées Nationaux, fue nombrado presidente, y Jacques Jaujard, subdirector del mismo organismo, secretario general.
- 30 Petición del Gobierno de la República a Francia, a través de su embajada en París, de permiso para la evacuación por su frontera de las obras depositadas en el norte de Cataluña.

## FEBRERO

- 1 Última sesión de las Cortes de la República, celebrada en el castillo de Figueras, sede del Gobierno.
- 3 Firma del Acuerdo de Figueras, por el que el Tesoro Artístico español se trasladaría a Ginebra para ser custodiado allí por la Sociedad de Naciones hasta la finalización de la guerra en España. La evacuación se hizo en camiones a través de la frontera francesa, y en Perpignan el Tesoro fue trasvasado a un tren especial financiado por el Comité International pour la Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols.
- 4 Inicio de la evacuación del Tesoro Artístico español hacia Ginebra, a través de los pasos fronterizos de Le Perthus, Cerbère y Les Illes.
- 5 Salida de Manuel Azaña, presidente de la República española, hacia Francia. Apertura de la frontera francesa para el paso de combatientes. Toma de Girona por las tropas nacionales. Durante su huida, soldados republicanos dinamitan parte del castillo de Figueras. Bombardeo del castillo de Figueras por la aviación italiana.
- 6-7 Suspensión de las labores de evacuación del Tesoro Artístico, por los bombardeos nacionales.
- 8 Se reanuda la evacuación del Tesoro Artístico. Bombardeo del camino que une Figueras con Francia por la Legión Cóndor.
- 11 Ocupación total de Cataluña por el ejército nacional.
- 12 Salida de Perpignan del tren que trasladó el Tesoro Artístico a Ginebra.
- 14 Llegada del Tesoro Artístico español a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra. Reconocimiento del Gobierno de Burgos por parte de Suiza.
- 17 Llegada a Ginebra de Eugenio d'Ors, jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes, como delegado del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de Burgos.
- 19 Llegada a Ginebra de José María Sert como delegado del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de Burgos.
- 21 Desfile de la Victoria en Barcelona, presidido por Francisco Franco. Muerte de Antonio Machado en Colliure (Francia).
- 23 Designación del Comité de Expertos para el Inventario de las Obras de Arte Españolas, del que fue nombrado presidente Jacques Jaujard.
- 27 Dimisión en París de Manuel Azaña como presidente de la República española. Reconocimiento del Gobierno de Burgos por parte de Francia y Gran Bretaña.

## MARZO

- 3 Comienzo de la realización del *Inventaire des œuvres d'art espagnoles transportées au Palais de la Société des Nations* en Ginebra.
- 5 Constitución del Consejo Nacional de Defensa en Madrid, del que se nombró presidente al general Miaja. El coronel Segismundo Casado asumió la cartera de Defensa.
- 6-12 Lucha, en Madrid, entre casadistas y comunistas, los primeros partidarios de finalizar la guerra mediante negociación, y los segundos de continuarla.
- 19 Publicación en la *Gaceta* de la orden, dictada por la Consejería de Instrucción Pública y Sanidad de la Junta de Casado, de disolución de la Junta Central del Tesoro Artístico, y de traslado de todas sus atribuciones y servicios a la Dirección General de Bellas Artes.
- 21 Joseph Avenol, secretario general de la Sociedad de Naciones, ofrece al Gobierno de Burgos la toma de posesión del Tesoro Artístico español custodiado en Ginebra.
- 24 Finalización del *Inventaire des œuvres d'art espagnoles transportées au Palais de la Société des Nations* de Ginebra.
- 28 Entrada en Madrid de las tropas nacionales. En los días siguientes los miembros de la Junta Delegada de Madrid hicieron entrega al SDPAN de los depósitos de obras de arte que habían sido constituidos y custodiados por dicha Junta.
- 30 El secretario general de la Sociedad de Naciones hace entrega del Tesoro Artístico.

- tico español, del que era depositario el Gobierno suizo, al representante del Gobierno de Burgos en Berna, el marqués de Aycinena. Llegada a Ginebra de una delegación del SDPAN presidida por su comisario general, Pedro Muguruza, para hacerse cargo de la repatriación de las obras de arte.
- 31 Nombramiento de Fernando Álvarez de Sotomayor como delegado del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de Burgos, para hacerse cargo en Ginebra del Tesoro Artístico nacional en calidad de conservador del Museo del Prado.

#### ABRIL

- 1 Último parte oficial de guerra, firmado por Francisco Franco en Burgos.

#### MAYO

- 8 Retirada del Gobierno español de la Sociedad de Naciones.
- 10 Regreso a España, desde Ginebra, del primer contingente de obras del Tesoro Artístico español.
- 14 Llegada al Museo del Prado del primer contingente de obras procedente de Ginebra.

- 30 Regreso a Madrid de las obras que se encontraban en los depósitos de Cartagena.
- 31 Disposiciones para la «devolución a entidades y a particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional».

#### JUNIO

- 1 Inauguración de la Exposition des Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado en el Musée d'art et d'histoire de Ginebra, en la que se exhibieron 174 obras procedentes en su mayor parte del Museo del Prado y 21 tapices del Palacio Real de Madrid.
- 14 Regreso a España, desde Ginebra, del segundo contingente de las obras del Tesoro Artístico español que no fueron seleccionadas para su participación en la exposición del Musée d'art et d'histoire.

#### JULIO

- 7 Reapertura al público del Museo del Prado, con la exposición De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de Pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España, en la que se mostraron obras procedentes de catedra-

les, iglesias y otros museos que se habían depositado en el Prado durante la guerra.

#### AGOSTO

- 31 Clausura de la Exposition des Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado. Durante los tres meses que permaneció abierta, recibió cerca de 400.000 visitantes.

#### SEPTIEMBRE

- 1 Alemania invade Polonia. Comienzo de la segunda guerra mundial.
- 5 Salida, desde la estación de Ginebra, del tren que transportó a España las obras de arte que habían participado en la exposición.
- 7 Llegada a Irún del tren que conducía el Tesoro Artístico español hacia Madrid.
- 9 Llegada a la Estación del Norte de Madrid del tren con las obras que participaron en la exposición de Ginebra. El cargamento fue recibido en la estación por el marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, y varios miembros del SDPAN. Desde allí fue trasladado en camiones hasta el Museo del Prado.



## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Manuel:** «¡Completo el Museo del Prado!», en *ABC*, Madrid, núm. 10472 (10 de septiembre de 1939).
- ALBERTI, Rafael:** «Mi última visita al Museo del Prado», en *El Mono Azul* (Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura), Madrid, núm. 18 (1937).
- ALFARO ASINS, Carmen:** *Catálogo de las monedas antiguas de oro del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993.
- ÁLIX TRUEBA, Josefina, y GUBERN, Román:** *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*. Catálogo exposición (Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 25 de junio-15 de septiembre de 1987). Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- ALTED VIGIL, Alicia:** *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1984.
- ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando:** «Recuerdos de la exposición de Ginebra (1939)», en *Revista Nacional de Educación* (Ministerio de Educación Nacional), Madrid, año 1, núm. 4 (abril de 1941), pp. 27-34.
- ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio:** *La guerra empezó en España*. México D. F., Séneca, 1940.
- ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio:** *The Last Optimist*. Nueva York, The Viking Press, 1950.
- ÁLVAREZ LOPERA, José:** *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- AMO GARCÍA, Alfonso del, e IBÁÑEZ, María Luisa:** *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1996.
- Ángel Ferrant.** Catálogo exposición (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 de mayo-24 de junio de 1999. Barcelona, Museo de Arte Moderno de Cataluña, octubre-diciembre de 1999). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- AZAÑA, Manuel:** (edición de J. Marichal): «Memorias políticas y de guerra», en *Obras completas*, 4 vols. Vol. 4. México D. F., Oasis, 1966-1968.
- AZCÁRATE, Pablo de:** «La protección del Tesoro Artístico nacional (Visita a España de sir Frederic Kenyon y Mr. Mann)», en *Mi embajada en Londres durante la Guerra Civil española*. Barcelona, Ariel, 1976.
- Balbuena.** Catálogo exposición (Madrid, Palacio de la Cultura de Tabacalera, S. A., 1991). Madrid, Tabapress, 1991.
- BALLESTER, José María:** «El exilio de los artistas plásticos», en ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, 6 vols. Vol. 5, pp. 11-57. Madrid, Taurus, 1976-1978.
- BORKENAU, Franz:** *El reñidero español*. Madrid, Ruedo Ibérico, 1978.
- BOTELLA PASTOR, Virgilio** (edición de A. Alted): *Entre memorias. Las finanzas del Gobierno republicano español en el exilio*. Sevilla, Renacimiento, 2002.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío:** «La evacuación del Tesoro Artístico español durante la Guerra Civil», en *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de obras de arte*. Simposio (Madrid, 15 y 16 de enero de 1998). Madrid, Fundación Marcelino Botín-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 25-41.
- BUSTAMANTE MONTORO, Rosa:** «Salvaguardia y trabajos de emergencia durante la Guerra Civil (1936-1939)», en *Tratado de rehabilitación: teoría e historia de la rehabilitación*, vol. 1. Madrid, Universidad Politécnica-Ed. Munilla-Lería, 1999, pp. 79-116.
- CANDAMO, Luis G. de:** «Otro peligro entre dos guerras. El Museo del Prado en Ginebra», en *Mundo Hispánico*, Madrid, núm. 65 (agosto de 1953), pp. 11-15.
- CASTILLO, Alberto del:** *José María Sert, su vida y su obra*. Barcelona, Argos, 1947.
- CHACEL, Rosa:** *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Madrid, Cátedra, 1980.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel:** «El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (CSIC), Madrid, t. XLVII (1943), pp. 174-295.
- Les Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado.** Catálogo exposición (Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 1 de junio-31 de agosto de 1939). Ginebra, Ville de Genève, 1939.
- 50 años de protección del Patrimonio Histórico-Artístico, 1933-1983.** Catálogo exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Museos, 1983.
- CIRIZA, Marisa:** «Exiliados sin 'operación rescate'», en *Doblón*, Madrid, 30 de noviembre de 1974, pp. 47-49.
- CLEMEN, Paul:** *Protection of Art during War Reports*. Leipzig, Seeman, 1919.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo:** *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*. Madrid, Museo del Prado, 1991.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo; LACHENAL, François, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.:** *Du Greco a Goya. Chefs-d'oeuvre du Prado et de collections espagnoles. 50<sup>e</sup> anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol 1939-1989*. Catálogo exposición (Ginebra, Musée d'art et d'histoire, 16 de junio-24 de septiembre de 1989). Ginebra, Musée d'art et d'histoire, 1989.
- COMITÉ DE REFORMA, RECONSTRUCCIÓN Y SANEAMIENTO DE MADRID:** *Memoria 1937-1938*. Madrid, Ministerio de Comunicaciones, Transportes y Obras Públicas, s. a. [1938].
- COMITÉ IBERO AMERICANO PARA LA DEFENSA DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA:** *Nuestra España. La protección del tesoro artístico de España durante la guerra*. Número extraordinario del Bo-

- letín del Comité Ibero Americano para la Defensa de la República Española*, París, abril de 1938. [Incluye suplemento ilustrado y dos dibujos de Pablo Picasso.]
- COREMANS, Paul:** *La protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre*. Bruselas, 1946.
- DEVAL, Pierre:** «Un heure avec... L'Homme qui sauva les chefs-d'œuvre espagnols», en *La Semaine*, Ginebra, 2 de junio de 1939.
- El fascismo intenta destruir el Museo del Prado***, Ediciones 5.º Regimiento, Madrid, s. a. [diciembre de 1936].
- FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa:** *La Caja General de Reparaciones como fuente para el estudio de Madrid* (Ciclo de conferencias «El Madrid de la II República»). Madrid, Centro Cultural de la Villa, 17 de febrero de 2000). Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Artes Gráficas Municipales-Instituto de Estudios Madrileños-CSIC, 2000.
- FILGUEIRA VALVERDE, José; TORMO, Elías; MARAÑÓN, Gregorio, et al.:** *Sánchez Cantón*. Madrid, 1964.
- FOUNDOKIDIS, E.:** «L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Oeuvres d'Art en temps de guerre», en *Mouzeion* (Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, vol. X, núms. 35-36 (1936), pp. 187-200.
- La Guerra Civil española***. Catálogo exposición (Madrid, Palacio de Cristal del Retiro, octubre-diciembre de 1980). Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio:** *Historia del Museo del Prado*. León, Everest, 1969.
- GÓMEZ MORENO, María Elena:** *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1995.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José:** *La España negra*. Madrid, G. Hernández y Gaelo Sáez, 1920.
- GUTIÉRREZ DE ZUBIAURRE, Leopoldo:** «Juan de la Encina, notas biográficas 1939-1963», en *Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883-1963*. Catálogo exposición (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 22 de julio-7 de septiembre de 1998. Bilbao, Museo de Bellas Artes, octubre-noviembre de 1998). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1998, pp. 73-109.
- HARRIS, Enriqueta:** *The Prado. Treasure house of the Spanish Royal Collections*. Londres, The Studio Ltd. Nueva York, The Studio Publications, s. a.
- HUMBERT, Agnes:** «Les trésors artistiques en Espagne républicaine», en *Clarte*, París, núm. 20 (abril de 1938), pp. 715-718.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco:** «El arte en España durante la guerra. Su destrucción, dispersión y rescate», en *Revista Nacional de Educación* (Ministerio de Educación Nacional), Madrid, año I, núm. 5 (mayo de 1941), pp. 29-40.
- JACKSON, Gabriel:** *La República española y la Guerra Civil, 1931-1939*. México D. F., Princeton University Press, 1967.
- KENYON, Sir Frederic, y MANN, James G.:** «La protection du Patrimoine Artistique en Espagne», en *Mouzeion* (Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, vol. XI, núms. 37-38 (1937), pp. 183-192.
- 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.
- KINDELÁN DUANY, Alfredo:** *Mis cuadernos de guerra*. Madrid, Plus Ultra, 1945.
- KOLTZOV, Mijail:** *Diario de la guerra española*. Madrid, Akal, 1978.
- LAMOURETTE, Adrien:** «La relativa eternidad de las cosas», en *Reales Sitios*, Madrid, núm. 129 (1996), pp. 54-60.
- LEÓN, María Teresa:** «Así salvamos el Tesoro Artístico nacional», en *La Actualidad Española*, Madrid, 5 de junio de 1969.
- (Edición de G. Santonja): *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico)*, Madrid, Hispamerca, 1977 (1.ª ed. Buenos Aires, Hispano-Argentino de Cultura, 1944).
- LEÓN, María Teresa:** *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Laia, 1977 (1.ª ed. Buenos Aires, Losada, 1970).
- LÓPEZ YARTO, Amalia, y HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos:** «El Fichero de Arte Antigo y la Fototeca del Departamento de Arte Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos (CSIC)», en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla, núm. 22 (1998), pp. 110-117.
- MACLAREN, Neil:** «Spanish Art Salvage —from Catalonia to Geneva— adventures by Lory», en *The Times*, 3 de marzo de 1939.
- MANN, James G.:** «Spanish Art Treasures. Lost or saved?», en *The Listener*, Londres, 27 de octubre de 1937.
- : *How Spanish Art Treasures are being saved*, Londres, 1937.
- MADARIAGA, Salvador de, y MARAÑÓN, Gregorio:** «Cartas inéditas», en *El Cultural* (suplemento de *El Mundo*), Madrid, 4 de julio de 2001, pp. 3, 6-11.
- MARAÑÓN, Gregorio:** «Aniversario de una gran hazaña», en *Hoy*, México, diciembre de 1948. Reproducido en MARAÑÓN, Gregorio: *Obras completas*, 10 vols. Madrid, Espasa Calpe, 1966-1977. Vol. IV, 1966, p. 753.
- Le martyre des œuvres d'art. Guerre Civile en Espagne. Documents rassembles par les services photographiques de Salamanque dans les zones actuellement au pouvoir des armées nationalistes***. Número monográfico de *L'illustration*, París, 1938.
- MARÍN, Miguel A.:** «Así salvamos los tesoros del Museo del Prado», en *Historia y Vida*, Barcelona, núm. 241 (abril de 1988), pp. 70-78.
- «Les mesures de précaution dans divers pays pour protéger les monuments et œuvres d'art au cours de la guerre actuelle»**, en *Mouzeion* (Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, núm. 49-50 (1940), pp. 9-27.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro:** *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996.

- MONREAL Y TEJADA, Luis:** *Arte y Guerra Civil*. Huesca, La Val de Onsera, Grupo Editorial y de Comunicación, 1999.
- Museo del Prado. 1819-1969.** Madrid, Museo del Prado, 1969.
- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID:** *Madrid en guerra, gaceta del Museo Municipal*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986.
- NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar de:** «Sauvetage des collections du musée Cerralbo pendant la guerre civile espagnole», en *Musées et collections publiques de France* (Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France), París, núm. 210, 1 (1996), pp. 6-10.
- NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar de, y CONDE DE BERROLDINGEN GEYR, Cristina:** *Museo Cerralbo*. Madrid, Electa-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2000.
- NELKEN, Margarita:** «Martyre de l'Espagne», en *Clarte*, París, núm. 20 (abril de 1938), pp. 693-695.
- OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES:** *Manuel de la Conservation et Restauration des Tableaux*. París, Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées, 1939.
- : «L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Oeuvres d'Art en Espagne», en *Mouseion* (Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, 1936, suplemento mensual, pp. 4-5.
- : *La Protection des Monuments et œuvres d'Art en Temps de Guerre*. París, Institut International de Coopération Intellectuelle, Office International des Musées, 1939.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.:** *Diego Angulo Iníiguez*. Granada, Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones, 1986.
- : *Pasado, presente y futuro del Museo Nacional del Prado*. Madrid, Fundación Juan March, 1977.
- PERNAU, Josep:** *Diario de la caída de Cataluña*. Barcelona, Ediciones B, Grupo Z, 1989.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier:** *Timoteo Pérez Rubio*. Badajoz, Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 1998.
- PORTÚS PÉREZ, Javier:** *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1944*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.
- RENAU, José:** «L'Organisation de la Défense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol Pendant la guerre civile», en *Mouseion* (Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, vol. XI, núms. 39-40 (1937), pp. 7-64.
- : *Arte en peligro 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia-Fernando Torres Editor, 1980.
- RIOJA SORIA, Aurelio** (Introducción de José Antonio Pérez-Rioja. Epílogo de Roberto Rioja): *Soria canta*. Soria [s.n.], Imprenta y Papelería Comercial, 1948 (1.ª ed.). Soria, Familia Pérez-ríoja, 1982 (2.ª ed.).
- RIOUX, Jean Pierre, y SIRINELLI, Jean François:** *Pour une Histoire culturelle*. París, Seuil, 1997.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura:** «La política de incautación de bienes culturales del Gobierno republicano en Colmenar Viejo durante la Guerra Civil», en *Cuadernos de Estudios. Revista de Investigación*, año XIII, núm. 16 (marzo de 2002), pp. 177-196.
- ROGER, Noelle:** «L'exposition des chefs-d'œuvre du Prado a Genève», en *L'illustration*, París, núm. 5027 (8 de julio de 1939), pp. 353-358.
- ROSE-DE VIEJO, Isadora:** «The summer the Prado was bombed. Geneva celebrates the fiftieth anniversary», en *The Journal of Art*, Nueva York, vol. 1, núm. 6 (junio-julio de 1989), p. 19.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Arturo:** «La arquitectura en el exilio», en ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*. 6 vols. Madrid, Taurus, 1976-1978. Separata, pp. 60 a 89.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier:** «The Prado Museum. From July 18, 1936, to March 28, 1939», en *Spain*, núms. 89 y 90 (15 y 22 de junio de 1939).
- : «Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne», en *Mouseion* (Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, vol. XI, núms. 39-40 (1937), pp. 67-73.
- : *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. Catálogo exposición (Madrid, Museo del Prado, 1939), Madrid, Blass, 1939.
- : *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, Museo del Prado, 1933.
- : *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, Museo del Prado, 1942.
- : *Pedro Muguruza y la Academia de la Historia*. Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1952.
- SEGOVIA, Eduardo, y ZARAGOZA, Teresa:** «Mariano Moreno, fotógrafo de arte», en *Goya 1900: catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- SEISEDEDOS, Jerónimo:** «La restauración de cuadros y algunas restauraciones más», en *Arte Español* (Sociedad Española de Amigos del Arte), Madrid, 1944, tercer trimestre, pp. 100-107.
- SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL:** *Arte destruido, mutilado, perdido, en venta en el extranjero, recuperado, etc. Informes de las Comisarias y agentes del Servicio de Vanguardia de Recuperación Artística*. Número monográfico del *Boletín* del Departamento de Información de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, San Sebastián, núm. 1 (diciembre de 1938), 30 pp.
- : *Arte destruido, mutilado, perdido, en venta en el extranjero, recuperado, etc. Informes de las Comisarias y agentes del Servicio de Vanguardia de Recuperación Artística*. Número monográfico del *Boletín* del Departamento de Información de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, San Sebastián, núm. 2 (octubre de 1939), 31 pp.
- STIX, Alfred:** «La défense des Musées en cas d'attaques aériennes», en *Mouseion* (Office Inter-

- national des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, vol. XI, núms. 39-40 (1937), pp. 75-80.
- STOUT, George:** «Preservation of Paintings in Wartime», en *Technical Studies*, enero de 1942.
- «El Tesoro Artístico español. Su inverosímil peregrinación de España a Ginebra»**, en *Elite*, Barcelona, núm. 872 (20 de junio de 1942), pp. 43-45.
- Timoteo Pérez Rubio (1896-1977).** Catálogo exposición (Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1996). Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-Junta de Extremadura, 1996.
- THOMAS, Hugh:** *La Guerra Civil española*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- TORMO, Elías:** *Las iglesias del Antiguo Madrid*. 2 vols. Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1927 (1.ª ed.). Madrid, Instituto de España (edición de M.ª E. Gómez Moreno), 1972 (1.ª reed.).
- TUSELL, Javier:** «Política de Bellas Artes: la II República», en *Revista de Occidente* (Fundación José Ortega y Gasset), Madrid, núm. 17 (1982).
- VAAMONDE VALENCIA, José Lino:** «Protección de los tesoros artísticos», en *Carabobo* (Instituto del Patrimonio Cultural), Caracas, núm. 5 (marzo de 1944), pp. 15-18.
- : «Recuerdos para después de una guerra», en *Cambio 16*, Madrid, núm. 161 (16 de diciembre de 1974), [s. p.].
- : *Salvamento y protección del Tesoro Artístico español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, Imprenta de Cromotip, 1973.
- VALDÉS, Alejandra:** «1936: el exilio del arte español», en VV. AA., *Ocho miradas al pasado*, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2002, pp. 143-158.
- VÁZQUEZ CASILLAS, José Fernando:** «El archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Murcia: los negativos de la Junta de Incautación 1937-1939», en *Jornades Antoni Varés* (7.ª. Girona, 19-22 de noviembre de 2002), *Imatge i recerca: ponències, experiències i comunicacions*. Girona, Ajuntament de Girona-Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2002, pp. 317-323.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Ana:** «Ángel Ferrant: vida y obra», en *Ángel Ferrant*. Catálogo exposición (Madrid, Palacio de Cristal del Retiro, mayo-junio de 1983). Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- VISSCHER, Ch. des:** «La protection internationale des Monuments Historiques et d'Oeuvres d'Art en temps de guerre», en *Mouseion* (Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations), París, vol. X, núms. 35-36 (1936), pp. 177-185.
- VV. AA.:** *La Guerra Civil española: sesenta años después*. Madrid, Actas, 1999.
- ZERVOS, Christian:** *Les œuvres du Greco en Espagne*. París, Cahiers d'Art, 1939.



## FICHA TÉCNICA - EXPOSICIÓN

### COMISARIAS

Isabel Argerich Fernández  
*Instituto del Patrimonio Cultural de España*  
Judith Ara Lázaro  
*Museo Nacional del Prado*

### ASESOR TÉCNICO

José Manuel Matilla Rodríguez, MNP

### COORDINACIÓN

Aurora Rabanal Torres, IPCE  
Lucía Villarreal Gato, MNP

### JEFE DE ÁREA DE EXPOSICIONES, MNP

Karina Marotta Peramos

### ANTIGUO JEFE DE SERVICIO DE DOCUMENTACIÓN, IPCE

María José Acero Suárez

### ARCHIVO

Socorro Prous Zaragoza, IPCE  
Emir Moreno Arcos, MNP

### DOCUMENTACIÓN

Arcelia Colina Pirela, IPCE  
María del Henar Frailes de Pablos, IPCE  
Pilar Pérez Narciso, IPCE  
Herena Troitiño Hernández, IPCE  
María Dolores Vázquez González, IPCE  
Amaya Gálvez Méndez, MNP  
Felicitas Martínez Pozuelo, MNP

### FOTÓGRAFOS

Fernando Suárez González, IPCE  
José Baztán Lacasa, MNP  
Alberto Otero Herranz, MNP

### DIGITALIZACIÓN DE IMÁGENES

María Caballero García, IPCE  
Jesús Herrero Marcos, IPCE  
Juan José Maríñez Ortega, IPCE  
Ana González Mozo, MNP  
Víctor Raposeiras Jimeno, MNP

### RESTAURACIÓN

Andrés Serrano Rivas, IPCE

## CATÁLOGO

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Fernando López Cobos

## AGRADECIMIENTOS

El Instituto del Patrimonio Cultural de España y el Museo Nacional del Prado agradecen su colaboración a las siguientes personas, museos e instituciones:

Cristina Álvarez de Sotomayor  
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Madrid  
Concepción Arpe Varela  
Biblioteca Nacional, Madrid  
Helena Contreras Chacel  
Guadalupe Fernández Gascón  
Natividad Gómez-Moreno  
José Luis Mur Vidaller  
Museo Arqueológico Nacional, Madrid  
Dolores Oliver Vidart  
Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Madrid  
Carlos Pérez Chacel  
José Antonio Pérez-Rioja  
Joselino Vaamonde Horcada

Asimismo, las instituciones antes mencionadas desean expresar su agradecimiento a:

Dolores Adellac, Manuel Aguilar, Xavier Agenjo, Juan José Alonso, Tomás Antelo, Pilar Ara, Victoria Arias, Juan José Alonso, Rocío Arnáez, Ateneo Español de México, Archivo Histórico Provincial de Soria, Jaume Barrachina, Javier de Blas, Berta Bravo, José Buces, Rosa Bustamante, Cristina Brunet, Encarnación Cabré, Ana Cabrera, Isabel Cabrera-Kábana, Alicia Camacho, Miguel del Castillo, Fernando Checa, Angelina y Dominica Contreras, Ángeles Contreras, María Luisa Cuenca, José Luis Díez, Carmen Díez Hoyo, Celia Díez Esteban, María Domingo Fominaya, Cristina Echave, Miguel Falomir, Javier Feduchi, Olga Fernández, Santiago Fernández Caleyá, Antonio Franco, José de la Fuente, Fundación de Investigaciones Marxistas, Fundación Pablo Iglesias, Ana Galilea, Ramón Gandarias, María García Barquero, Alejandro García Galán, Adolfo García García, Etelevino Gayangós, Lola Gómez de Aranda, Carlos González, María Luz González, Pedro González, José Ignacio González-Aller, Raquel González Escribano, Antonio González Quintana, Bárbara Hasbach, Concepción Herrero, Maira Herrero, Carmen Hidalgo, Dolores Higuera, Joaquín Ibáñez, Carmen Jiménez, Carmen Lafuente, Ignacio Lahoz, José Luis Latorre, Dennis Laurie, Santiago Lyon, José Magán, Margarita Lobo, José Manso, Francisco Martín, José Manuel Martín, Pilar Martín, Ángel Martínez, Fernando Martínez, Álvaro Martínez Novillo, José Miguel Merino de Cáceres, Juana Molina, Luis Monreal, Juan Morán, Isabel Morón, Carmen Motilva, María Teresa Muñoz, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Museo Naval, Isabel Ortega, José Aurelio Pau, José Pardos, Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, Julio Pérez Perucha, Alfonso E. Pérez Sánchez, Javier Portús, Joaquín Puig de la Bellacasa, Enrique Quintana, Real Academia Española, Tareixa Roca, Francisco Rodríguez, Sofía Rodríguez Bernis, Teresa Rodríguez Rubio, Rafael Rodríguez Moñino, Ignacio Rojo, Isadora Rose, Leticia Ruiz, Santiago Saavedra, Montserrat Sabán, Virginia Salve, Julio San Luciano, Gracia Sánchez, María Sánchez Cruz, Juan Ramón Sánchez del Peral, Antonio J. Sánchez Luengo, Elena de Santiago, Carlos Sanz, Leonor Sarmiento, Eduardo Segovia, Pía Senent, Nieves Sobrino, Antonio de Soto, Elías Terés, Agustín Torreblanca, Jaime Tortosa, Antonio Trigo, Andrés Úbeda de los Cobos, Reyes Utrera, Nieves Valentín, José Carlos Valle, Miguel del Valle-Inclán, Ana y Margarita Vázquez de Parga, Alejandro Vergara, Pilar Vicent, Luis Villaverde, Gaudencio Villas.

Y a todos aquellos que amablemente han prestado su colaboración y apoyo.

