



UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Relaciones Internacionales

Trabajo Fin de Grado

Salvaguardia del patrimonio cultural durante la Guerra Civil española

Actuaciones nacionales e internacionales: un
precedente para la II Guerra Mundial

Estudiante: **Beatriz Sánchez Martínez**

Directora: Ana Trujillo Dennis

Madrid, Abril 2019

ÍNDICE

1. Introducción	
1.1. Finalidad.....	p. 1
1.2. Estado de la cuestión.....	p. 2
1.3. Marco de investigación.....	p. 4
1.4. Metodología del trabajo.....	p. 5
2. Contexto histórico y situación del patrimonio cultural español durante la Guerra Civil y la actuación internacional	
2.1. La proclamación de la II República Española y el desarrollo de la cultura hasta 1936.....	p. 6
2.2. Retos a los que se enfrentó la II República en relación al patrimonio.....	p. 7
3. Protección del patrimonio cultural durante el conflicto armado por parte del bando republicano	
3.1. Los órganos principales de salvaguardia republicanos del patrimonio histórico-artístico español durante la Guerra Civil.....	p. 10
3.2. Ricardo de Orueta y Josep Renau al frente de la salvaguardia del tesoro artístico español.....	p. 13
3.3. Las actuaciones de salvaguardia y el viaje del patrimonio artístico	p. 16
4. Medidas tomadas por el bando nacional para la protección del patrimonio cultural durante la Guerra Civil	
4.1. Los organismos para la protección del patrimonio en el bando nacional.....	p. 19
4.2. Pedro Muguruza y el Marqués de Lozoya al frente de las decisiones relativas al tesoro artístico nacional en el bando sublevado.....	p. 21
4.3. Medidas llevadas a cabo por el bando nacional.....	p. 23
5. Actuaciones internacionales que ayudaron a salvar el patrimonio artístico español y sentaron un precedente para la II Guerra Mundial	
5.1. La Oficina Internacional de Museos.....	p. 26
5.2. El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles.	p. 28
5.3. Las visitas de inspección.....	p. 31
5.4. El poder de la propaganda: el Pabellón Español de 1937 como ejemplo.....	p. 33
6. Retos que supusieron la inexistencia de una normativa internacional vigente para la protección del patrimonio cultural durante un conflicto armado	
6.1. Medidas para la protección de monumentos y obras de arte.....	p. 36
6.2. El anticlericalismo y las actuales medidas de la UNESCO.....	p. 39
6.3. El expolio de obras de arte.....	p. 40
7. Conclusiones y propuestas.....	p. 43
8. Lista de referencias bibliográficas.....	p. 47
9. Anexos.....	p. 53

1. Introducción

1.1. Finalidad

Para comenzar este trabajo de investigación, me gustaría recordar las bellas palabras del arquitecto estadounidense de origen chino, Ieoh Ming Pei: “El patrimonio de un país es por esencia su identidad cultural, ya sea grande o pequeño, majestuoso o sencillo, material o inmaterial, debe ser considerado y tener un significado para las generaciones futuras” (citado en Fernández Hernández, 2018, p. 97). En esta cita se manifiesta la esencial conexión que existe entre el patrimonio de una sociedad y su propia cultura. Siguiendo esta línea, Edward B. Tylor ofreció una definición del concepto de cultura, entendiéndola como “ese complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad” (citado en De Rueda, 1996, p. 253). Una sociedad tiene el deber de garantizar a sus futuras generaciones el acceso a su identidad cultural. Sin embargo, tal objetivo se ha visto amenazado durante la Historia por la existencia de diversos conflictos armados que han puesto en peligro algo tan importante como la identidad de un grupo social.

Los conflictos bélicos son el peor enemigo de los bienes culturales (De Rueda, 1996, p. 250). Tras una guerra, la actividad encaminada a la preservación del patrimonio cultural de una sociedad puede ayudar a reconstruir comunidades devastadas. El acceso a la cultura hará que aquellas personas sean capaces de reconectar con su pasado, para así entenderlo, haciendo de esa manera que sea posible la construcción de un nuevo futuro (Urueña Álvarez, 2004, p. 246). Además, la recuperación del patrimonio común ejerce como vía de reconciliación, ya que la cultura es una pieza básica de cohesión social (Lizaranzu Perinat, 2016, p. 13).

El motivo principal de este trabajo de investigación es analizar la importancia que se le confirió al patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939), poniendo especial atención a la intervención internacional. La participación de diversos países en la protección del tesoro artístico español fue crucial para su conservación. Para entender dicha intromisión extranjera es necesario, primero, analizar las medidas llevadas a cabo tanto por el Gobierno de la República como por el bando nacional para su salvaguardia. Además, la particularidad de este caso de estudio radica en la inexistencia de una normativa internacional aplicable en aquel momento para la protección de los bienes culturales durante el conflicto armado.

Concluyendo este apartado, la finalidad de esta investigación será determinar si la ideología influyó en la salvaguardia del tesoro artístico español, si fue determinante la intervención de algunas personas, si fue crucial la cooperación internacional para la protección del patrimonio y si dichas actuaciones sentaron un precedente para la II Guerra Mundial y para la elaboración de una normativa internacional.

1.2. Estado de la cuestión

En lo que respecta a la Historia de España, es imposible mencionar en este apartado a todos los escritores que han contribuido al estudio de la Guerra Civil. Entre los autores españoles que más han destacado en este ámbito es preciso mencionar a Enrique Moradiellos con sus obras *1936: Los mitos de la Guerra Civil* (2004) e *Historia Mínima de la Guerra Civil Española* (2016); a Julián Casanova con *República y Guerra Civil* (2007) y *A Short History of the Spanish Civil War* (2013); y a Ángel Viñas con *En el combate por la Historia: la República, la Guerra Civil, el franquismo* (2012) y *La Soledad de la República: El abandono de las democracias y el viraje hacia la Unión Soviética* (2006). Asimismo, es de gran importancia la obra *La Guerra Civil española* (2017) de Paul Preston, en la que el autor muestra una visión global del conflicto atendiendo a sus antecedentes, desarrollo y consecuencias. Por otro lado, el historiador francés Pierre Vilar, con su obra *Historia de España* (1963) narra la Historia española sin complejidades y haciéndola muy reveladora. Asimismo, esta obra historiográfica fue censurada durante la dictadura franquista, lo cual deja en evidencia el posible impacto que causaría en la sociedad española de aquella época y muestra una exposición objetiva de la realidad del conflicto. Por ello, ha sido muy útil para la realización de esta investigación.

Los trabajos de investigación sobre la protección del patrimonio cultural español durante la Guerra Civil son múltiples. Entre las publicaciones más prestigiosas, destaca *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española* (1982) de José Álvarez Lopera, que analiza a fondo la actuación del bando republicano. *La Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la guerra civil española* (1984) de Alicia Alted Vigil, es una obra de gran importancia dada la escasa bibliografía disponible acerca de la política de protección patrimonial llevada a cabo en el bloque nacional. Para la elaboración del presente trabajo, ha sido de gran ayuda la tesis de Rebeca Saavedra Arias, *Destruir y proteger: El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil* (2016). Además de ser una gran

obra de investigación, ofreciendo una perspectiva global de la protección del patrimonio español durante el conflicto bélico, presenta, asimismo, un amplio elenco de obras y autores que han contribuido al estudio de la protección patrimonial durante la Guerra Civil.¹ Asimismo, destaca la investigación realizada por Miguel Cabañas Bravo en sus obras *Arte en tiempos de guerra* (2009) y *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939* (2010).

Arturo Colorado Castellary defiende en su obra *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil* (2008) la necesidad de ensalzar la labor llevada a cabo tanto por los organismos nacionales que defendieron el patrimonio durante la guerra, como la intervención del Comité Internacional en 1939 para la salvaguarda del tesoro artístico español. Es por ello que, en 2010 y en 2017 respectivamente, promovió y dirigió el I y II Congreso Internacional *Patrimonio, guerra civil y posguerra*. Contó con la colaboración de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Nacional del Prado. El objetivo principal de los congresos fue homenajear la labor llevada a cabo por aquellos que salvaguardaron los bienes culturales españoles, reconocer internacionalmente la ayuda recibida para efectuar tal difícil empresa, y profundizar sobre el estado de la cuestión del momento. Resultado de estos eventos han sido las publicaciones dirigidas por Arturo Colorado Castellary, *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra: Congreso Internacional* (2010) y *Patrimonio cultural, Guerra Civil y Posguerra* (2018), en las que han colaborado autores como Miguel Cabañas Bravo, María José Martínez Ruíz, Catherine Granger o Enrique Pérez Boyero.

Asimismo, entre 2010 y 2012, la exposición *Arte Salvado*, organizada por Acción Cultural Española, fue rotando por España e incluso por Suiza con el objetivo de conmemorar el 70 aniversario del salvamento del patrimonio cultural español durante la Guerra Civil. De este modo, la exposición pudo visitarse en el Centro Cultural La Nau de Valencia, en Racó de La Fragata de Sitges, en el Castell de Sant Ferran de Figueras, en la Plaza de San Juan en Teruel, en el Museo de Arte e Historia de Ginebra (Suiza), en el Museo de Bellas Artes de A Coruña, y en la Fundación Frax de L'Alfàs del Pi.

Conviene finalmente mencionar la obra historiográfica de José Calvo Poyato, *El milagro del Prado. La polémica evacuación de sus obras maestras durante la guerra*

¹ Entre las obras destacadas por Rebeca Saavedra Arias, se encuentran *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* (2007) de Josep Renau y Miguel Cabañas Bravo, y *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (2003) de Isabel Argerich y Judith Ara.

civil por el Gobierno de la República (2018). En este libro, Calvo Poyato critica algunas de las medidas que se llevaron a cabo durante la guerra, considerándolas arriesgadas e innecesarias. Se considera pertinente nombrar este trabajo, ya que muestra una perspectiva crítica y escéptica acerca de las actuaciones del Gobierno republicano. En esta misma línea, el autor Javier Tusell manifestó su argumentación en *El patrimonio artístico español en tiempos de crisis*, donde consideró como innecesarias las evacuaciones de las obras a Valencia, Cataluña y Ginebra (Saavedra Arias, 2016, p. 74).

1.3. Marco de investigación

Por lo que respecta al marco teórico, los bienes culturales no fueron objeto de ninguna regulación de carácter internacional hasta el siglo XIX (Urueña Álvarez, 2004, p. 252). En el ámbito universal, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) tiene como cometido principal promover la cooperación internacional entre los Estados para la preservación de los bienes culturales. De este modo, los avances más relevantes en esta materia vinieron de la mano de la UNESCO tras la II Guerra Mundial. El patrimonio cultural según la UNESCO comprende:

i) los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; ii) los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; iii) los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. (2014, p. 134).

En lo que nos atañe, es preciso destacar la Convención de la Haya para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado de 1954 y sus dos Protocolos adoptados en 1954 y en 1999 (Lizaranzu Perinat, 2016, p. 8). Dicha Convención estableció la noción de “bienes culturales”, que pasaron a ser considerados en la esfera internacional. Además, conviene destacar que existen una serie de tratados internacionales encaminados también a la protección y promoción del patrimonio cultural en el mundo, como, por ejemplo: la Convención sobre el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales (1970), la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), o la Convención sobre la Protección del Patrimonio Inmaterial (2003) y Diversidad Cultural (2005), entre otras (Lizaranzu Perinat, 2016, p. 8). Por último, es

necesario destacar la Estrategia Global de 2015 dirigida por la UNESCO, cuyo objetivo principal es el de reforzar las capacidades de los Estados para la salvaguardia de su patrimonio durante una guerra y garantizar la protección de la cultura de una manera más efectiva, a través de su incorporación a la acción humanitaria, a los procesos de consolidación de la paz y a las estrategias de seguridad (Lizaranzu Perinat, 2016, p. 11).

De ahí la importancia del análisis al que se dedica esta investigación, ya que durante el transcurso de la Guerra Civil en España no existía ninguna norma internacional que velara por la protección y salvaguardia del patrimonio cultural.

En cuanto al marco temporal, la Guerra Civil Española comenzó entre el 17 y el 18 de julio de 1936, y finalizó el 1 de abril de 1939 con la entrada de las tropas rebeldes en Madrid (Queralt, 2012, p. 201-205). Acabada la guerra comenzaba el régimen dictatorial del general Francisco Franco, que duraría de 1939 hasta su muerte en 1975. Para el presente trabajo, es preciso considerar las medidas llevadas a cabo antes del estallido de la guerra, y asimismo analizar la actuación del Gobierno franquista durante la posguerra. Por ello, el *marco temporal* para esta investigación comprenderá desde 1931, con la proclamación de la II República, hasta 1945, con el fin de la II Guerra Mundial.

Finalmente, el marco geográfico de este estudio se centrará principalmente en España, aunque se considerarán las relaciones internacionales que se mantuvieron con los diversos Estados para la salvaguardia del patrimonio artístico.

1.4. Metodología del trabajo

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) se ha planteado como un estudio histórico de la protección del patrimonio artístico durante la Guerra Civil y la ayuda internacional que recibió España para la consecución de dicho fin. En este sentido se ha realizado un exhaustivo proyecto de investigación encaminado a esclarecer las preguntas planteadas al inicio, a partir de la búsqueda y análisis tanto de fuentes primarias como secundarias, relacionadas con la Guerra Civil española. En primer lugar, se acudió a diversas instituciones como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Allí se analizaron las publicaciones que existían en torno al tema de estudio, y cuáles eran pertinentes para la elaboración de este trabajo. En segundo lugar, la plataforma de búsqueda EBSCOhost ha sido muy útil a la hora de obtener artículos académicos enfocados en la actuación de la UNESCO y de la comunidad internacional en lo relativo al patrimonio cultural. En tercer lugar, tras la lectura de un amplio número de

publicaciones, se organizó el modelo a seguir para la elaboración del TFG. En cuarto lugar, a través de la sede electrónica del Ministerio de Cultura y Deporte, se tuvo acceso a un amplio catálogo de publicaciones abiertas al público entre las que destacan las previamente mencionadas *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* de Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro y *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española* de José Álvarez Lopera. Finalmente, la Biblioteca Nacional Hispánica dispone de un catálogo de fotografías y periódicos digitalizados que ha resultado de gran ayuda para la búsqueda de los documentos incorporados en el anexo.

2. Contexto histórico y situación del patrimonio cultural español durante la Guerra Civil y la actuación internacional

2.1. La proclamación de la II República Española y el desarrollo de la cultura hasta 1936

La proclamación de la II República en el siglo XX fue consecuencia del declive político español que se había sucedido entre 1930 y 1931. La monarquía de Alfonso XIII había ido debilitándose poco a poco, y dicho proceso finalizó con el cambio del sistema político español (Queralt, 2012, p. 188). Sorprendentemente, la llegada de la República el 14 de abril de 1931 no produjo ningún acontecimiento catastrófico. Este hecho llevó a muchos republicanos e intelectuales a creer que España había alcanzado el más alto grado de madurez política (Vilar, 1963, p. 124). En palabras de Pierre Vilar, “llegará un día en que [...] *el mismo* José Antonio Primo de Rivera reconozca que el 14 de abril tuvo un valor único en la historia de España” (1963, p. 124). El deseo de cambio y renovación estaba presente en toda la sociedad española, y la República fue una pieza esencial para la consecución de ese objetivo. Sin entrar en todas las reformas impulsadas por los diferentes gobiernos de la República, como las relativas al ejército, a la secularización del país, o al campo, en el presente estudio se destacarán solo aquellas relacionadas con la promoción de la cultura española.

Atendiendo al panorama intelectual entre 1920 y 1930, uno de los mayores impulsos producidos en España vino de la mano de la Institución Libre de Enseñanza, cuyo objetivo principal fue la renovación de la pedagogía española (Saavedra Arias, 2016, p. 22) y la introducción de nuevas teorías científicas que se estaban cultivando en el ámbito internacional. Las ideas renovadoras provenientes de la Institución Libre de Enseñanza, llevaron a la fundación en 1910 de la Residencia de Estudiantes por la Junta para la

Ampliación de Estudios. La Residencia fue el primer centro cultural en nuestro país y un espacio para el intercambio didáctico, cultural y científico que alcanzó una gran popularidad en el periodo de entreguerras a nivel internacional. En el diálogo permanente de este foro participaron figuras tan célebres como Salvador Dalí, Federico García Lorca, Luis Buñuel o Severo Ochoa, entre muchas otras.

En cuanto a los avances llevados a cabo dentro del ámbito del patrimonio cultural, es preciso destacar la creación en el año 1900 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el cual tenía competencias sobre “Bellas Artes, Archivos, Bibliotecas y Museos” (Cabañas Bravo, 2010c, p. 30). En su seno, se implantó la Dirección General de Bellas Artes para la gestión de los cometidos del Ministerio. Con la llegada de la II República, la Dirección General de Bellas Artes no sufrió grandes reformas, aunque más adelante se estudiará la labor fundamental de este organismo durante la Guerra Civil. Asimismo, otro hito importante fue la aprobación de la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, la cual estuvo vigente hasta el año 1985 (Saavedra Arias, 2016, p. 56). Tras la promulgación de esta ley, el término “patrimonio histórico-artístico” comenzó a ser utilizado para referirse al patrimonio cultural español.² La verdadera transcendencia de esta norma radica en que esta fue utilizada como punto de referencia durante la transición española en 1981 (Tusell Gómez, 2003, p. 18).

Finalmente, es preciso señalar que los gobiernos republicanos concedieron una importancia máxima al fomento y conservación del patrimonio histórico-cultural español. Para ello, siguieron una línea general cuyos objetivos principales fueron: la elaboración de un nuevo marco normativo, la reestructuración de los organismos existentes, la reforma de los mecanismos académico-educativos y la promoción del arte (Cabañas Bravo, 2010b, p. 35).

2.2. Retos a los que se enfrentó la II República en relación al patrimonio

De acuerdo con Paul Preston, “la llegada de la II República significó una amenaza para los miembros más privilegiados de la sociedad y despertó esperanzas desmesuradas entre los más humildes” (2017, p. 52). Antes de la llegada de la República, el poder había estado en manos de banqueros, comerciantes y terratenientes. Además, la Iglesia Católica

² El artículo 1 de la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933 establecía que el “patrimonio histórico-artístico estaba conformado por [...] cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor a un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente las obras de autores contemporáneos” (Gaceta de Madrid N° 145, 25 mayo 1933, p. 1394-1399).

jugaba un papel esencial en la sociedad española de la época, ejerciendo una gran influencia social y política. Por ello, no es de extrañar que la II República contase con una fuerte oposición encabezada por los grupos más conservadores: la Iglesia y el Ejército.

En cuanto al papel desempeñado por la Iglesia Católica, debe partirse del hecho de su íntima relación con la monarquía y las políticas conservadoras opuestas al cambio de sistema. La Iglesia tenía una sola ambición: transformar España en un “Estado confesional”. En la búsqueda de dicho objetivo destacaron las figuras de Pedro Segura, cardenal primado de España y arzobispo de Toledo, e Isidro Gomá, obispo de Tarazona (Preston, 2017, p. 59). A pesar de que la Santa Sede envió un comunicado a los clérigos españoles indicándoles su deber de respetar el nuevo sistema político garantizando el mantenimiento de la paz, la realidad es que, según Preston, muchos fieles obviaron este mandato y comenzaron a organizarse clandestinamente para el derrocamiento de la República (2017, p. 59). Cabe mencionar la pastoral dirigida por Segura a todos los religiosos en España con el objetivo de animarles a movilizarse en masa “en una cruzada de plegarias para unirse de manera seria y eficaz para conseguir que sean elegidos [...] candidatos que ofrezcan garantías de que defenderán los derechos de la Iglesia y del orden social” (Preston, 2017, p. 60). Finalmente, Segura fue expulsado por el ministro de Gobernación Miguel Maura.

Seguidamente, otro de los aspectos a los que tuvo que enfrentarse la II República fue el anticlericalismo surgido tras el estallido de la guerra. La incapacidad del gobierno para controlar la situación y el vacío de poder que se produjo dentro del área republicana, llevó al brote de una revolución social que variaría dependiendo de quién ejerciera el control. Ya en un clima prebélico surgieron expresiones de odio. Para muchos, el estallido de la guerra fue considerado como una oportunidad para acabar con todo lo establecido anteriormente. Sin embargo, es sorprendente cómo se atentó contra edificios eclesiásticos, quedando a salvo los museos, las bibliotecas o los palacios de la aristocracia (Álvarez Lopera, 2003, p. 28). La oleada anticlerical conllevaría la destrucción de imágenes, la requisita de objetos de valor y la quema de un elevado número de edificios religiosos (Saavedra Arias, 2016, p. 120-121) [Anexo 1]. Por ejemplo, en Cataluña, dominada entonces por la CNT, los efectos de este anticlericalismo se palpaban en mayor medida que en zonas como Madrid, libre de la influencia anarquista (Álvarez Lopera, 2003, p. 27). A pesar de la gran destrucción que estaba sufriendo el patrimonio cultural español, las medidas llevadas a cabo por el gobierno republicano fueron insuficientes

hasta el acontecimiento de los atentados contra la imagen del Sagrado Corazón en el Cerro de los Ángeles, el 28 de julio de 1936, y contra la Basílica del Pilar de Zaragoza, el 3 de agosto de 1936 (Saavedra Arias, 2016, p. 127). Sin embargo, la República siempre trató de proteger el patrimonio de la Iglesia, dejando atrás sus intereses políticos (Saavedra Arias, 2016, p. 143).

Otra de las amenazas más importantes a las que tuvo que hacer frente la II República fue el expolio de obras de arte. A pesar de que el tráfico del arte venía existiendo en España desde el siglo XIX, no fue hasta la década de 1920 cuando se convirtió en un problema alarmante (Colorado Castellary, 2017, p. 284). Para controlar la situación, el Gobierno Provisional republicano adoptó una serie de normas con el objetivo de incrementar la protección del patrimonio, destacando el Decreto de 22 de mayo de 1931 que reguló la enajenación de bienes inmuebles y objetos artísticos que solo podrían ser vendidos previa autorización del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Decreto de 27 de mayo de 1931 que estableció un proceso de confiscación de aquellas obras que pudieran estar en peligro de ser expoliadas depositándolas en los Museos Provinciales o Nacionales, y el Decreto de 4 de junio de 1931 que supuso la catalogación de 731 monumentos en España como monumentos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro Nacional (Cabañas Bravo, 2010c, p. 30). El carácter disperso de la información relativa al exilio de obras artísticas y la escasa documentación oficial disponible al respecto, han dificultado el estudio de la salida delictiva de obras de arte durante la Guerra Civil (Colorado Castellary y Moreno Sánchez, 2017, p. 535). La desorganización del bando republicano al estallar la contienda supuso un gran expolio de obras durante este periodo, que se extendió en menor medida durante el resto del conflicto. Los países receptores de aquellas obras, como por ejemplo Reino Unido, no cooperaron en ningún momento para la devolución de las mismas. La carencia de una normativa internacional al respecto dificultó la labor de los gobiernos españoles por recuperar las obras expoliadas (Colorado Castellary, 2017, p. 285). De este modo, parte de nuestro patrimonio cultural se vio amenazado y extraviado por la actuación delictiva de un grupo de personas cuyos intereses personales prevalecieron sobre la protección de la cultura española.

Entre el 17 y el 18 de julio de 1936, el General Francisco Franco encabezó el alzamiento nacional militar que llevaría al inicio de la Guerra Civil, y que duraría hasta el año 1939. A continuación, se expondrán las medidas más relevantes que fueron tomadas con el objetivo de salvaguardar el patrimonio histórico-artístico español, así

como la ayuda internacional recibida por España para la consecución de tal protección, durante la contienda.

3. Protección del patrimonio cultural durante el conflicto armado por parte del bando republicano

La preocupación por el patrimonio cultural español estuvo muy presente en el bando republicano, ya que, como se ha indicado previamente, desde el comienzo de la II República, esta había tenido que enfrentarse a la quema de iglesias y al expolio de obras de arte. Desde el mismo momento en que estalló la Guerra Civil, el gobierno de la República inició su labor de protección. A continuación, se analizarán cuáles fueron los órganos principales encargados de la gestión de salvaguardia, quiénes fueron las figuras esenciales que llevaron a cabo la protección de la cultura española, qué medidas se tomaron al respecto y cómo se trasladaron un gran número de obras para su custodia.

3.1. Los órganos principales de salvaguardia republicanos del patrimonio histórico-artístico español durante la Guerra Civil

Los altos organismos que diseñaron y encauzaron la protección del patrimonio histórico-artístico español fueron, dentro del ámbito de la administración estatal, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, la Dirección General de Bellas Artes y la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, que pasaría a denominarse Junta Central del Tesoro Artístico en 1937.

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se había creado a comienzos del siglo XX con el objetivo de dotar a la administración española de una estructura permanente capaz de velar y proteger el patrimonio artístico-cultural. Entre las muchas funciones de las que disfrutaba este Ministerio, destacaron las relativas a “Bellas Artes, Archivos, Bibliotecas y Museos” (Cabañas Bravo, 2010b, p. 33). Manuel Azaña encargó en septiembre de 1936 la formación de un nuevo gobierno, que encabezaría Largo Caballero y conllevaría el nombramiento de Jesús Hernández como ministro del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Saavedra Arias, 2016, p. 63). Como ejemplo para mostrar su importancia, este órgano fue el encargado de ordenar el comienzo del traslado de las obras del Museo del Prado el 5 de noviembre de 1936, las cuáles serían seleccionadas por personalidades como Rafael Alberti, Florencio Sosa o María Teresa León (Saavedra Arias, 2016, p. 71).

La Dirección General de Bellas Artes se había establecido dentro del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el año 1900. A pesar de que en la protección y promoción del patrimonio participaron diversas entidades oficiales, administraciones y personalidades, fue este organismo el que gozó de mayor importancia. Entre sus funciones, destacó el diseño y el encauzamiento de la protección del patrimonio cultural de España, que en aquella época recibió el nombre de “tesoro artístico” (Cabañas Bravo, 2010c, p. 31). La Dirección General de Bellas Artes contó con dos personajes fundamentales a su frente: Ricardo de Orueta y Josep Renau, a quienes se les dedicarán un epígrafe más adelante. Cabe adelantar que el primero fue el director de la Dirección General de Bellas Artes en dos ocasiones, de abril de 1931 a diciembre de 1933 y de febrero de 1936 a septiembre de 1936. Por su lado, Renau estuvo al frente de la Dirección General de Bellas Artes durante la guerra, desde septiembre de 1936 hasta su finalización. Asimismo, es preciso subrayar la intención de Jesús Hernández de aumentar e incrementar las funciones de la Dirección General de Bellas Artes, considerada como anexo fundamental del Ministerio (Cabañas Bravo, 2010b, p. 42).

El origen del último órgano que se analizará, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, se remonta al 18 de julio de 1936. El miedo ante la crisis nacional que se avecinaba provocó que el grupo de intelectuales de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura tomase la iniciativa y exigiera al gobierno la creación de un organismo para la protección del patrimonio artístico ante la inminencia de la guerra (Álvarez Lopera, 1982a, p. 65) [Anexo 2]. La Alianza había comenzado a fraguarse en 1935, pero no fue hasta 1936 cuando se estableció propiamente como una organización civil cultural de artistas republicanos. Algunos de sus miembros fueron Josep Renau, María Zambrano, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Ricardo Gutiérrez Abascal, Manuel Sánchez Arcas, Luis Quintanilla o Arturo Serrano Plaja. De esta manera, el 23 de julio de 1936 se creó una primera Junta que resultó ser inefectiva dado que carecía de medios propios y de personal capacitado (Álvarez Lopera, 1982a, p. 65). Fue entonces cuando en agosto nace la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y más concretamente de la Dirección General de Bellas Artes. Contaba con una asignación económica propia y estaba compuesta por un mínimo de doce miembros, entre los cuales se encontraban artistas, arquitectos, restauradores e historiadores del arte (Saavedra Arias, 2016, p. 57). El éxito de este organismo vino de la ampliación de sus prerrogativas, pues se estableció que la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico procedería:

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 (Villerreal, 2003, p. 395).

La Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico se organizó en diez grupos de trabajo formados por varias comisiones. Los miembros de la Junta fueron provistos de documentos identificativos que les permitían acceder a los monumentos y recolectar aquellas obras consideradas de valor para el patrimonio cultural español [Anexo 3]. Con el avance de la guerra, en abril de 1937, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico fue remodelada y pasó a denominarse Junta Central del Tesoro Artístico, de la cual dependían todas las Juntas Delegadas provinciales y las Subjuntas locales, entre las que destacó la Junta Delegada de Madrid (Colorado Castellary y Moreno Sánchez, 2017, p. 535). Al frente de la Junta Central del Tesoro Artístico se nombró a Timoteo Pérez Rubio. La función principal de esta renovada Junta fue la centralización de las labores de salvaguardia del patrimonio cultural en la zona republicana, homogeneizando así el modo de trabajar y las medidas tomadas (Saavedra Arias, 2016, p. 79).

Seguidamente, las instituciones tuvieron que hacer frente a un conglomerado de dificultades. En primer lugar, la carencia de recursos económicos suficientes ralentizó la labor de salvaguardia debido a la falta de liquidez, que conllevaba el impago de los sueldos del personal (Saavedra Arias, 2016, p. 58). Debido a ello, los miembros de estas instituciones tuvieron que pedir la colaboración desinteresada de voluntarios que participasen en la protección del patrimonio. En segundo lugar, la inexistencia de medios de transporte complicó el traslado de obras. Este problema se vio disminuido gracias a la colaboración de los propios miembros de la Junta, como Alejandro Ferrant que cedió su propio coche, o a los automóviles facilitados por el Sindicato Único de Transporte (CNT/AIT) (Saavedra Arias, 2016, p. 58). En tercer lugar, la escasez de personal especializado ralentizó la labor de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, en la cual hasta sus propios componentes en ocasiones no acudían a las reuniones, como fue el caso de Bergamín o Serrano Plaja (Álvarez Lopera, 2003, p. 31). Finalmente, la tensión entre instituciones comenzó a partir de la creación en septiembre de 1936 de la Caja General de Reparaciones, un organismo dependiente de la Hacienda Pública que comenzó a intervenir en las incautaciones, colisionando con los intereses de los miembros del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de la Dirección General de Bellas Artes y de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.

3.2. Ricardo de Orueta y Josep Renau al frente de la salvaguardia del tesoro artístico español

Ricardo de Orueta y Josep Renau estuvieron al frente de la Dirección General de Bellas Artes en distintos periodos de tiempo. Mientras que el primero, siguiendo una línea proteccionista, creó un sistema adecuado para la custodia del patrimonio cultural en los primeros años de la II República, el segundo tomó el mando de la Dirección General de Bellas Artes al estallar la Guerra Civil y su cometido se focalizó en centralizar la estructura institucional destinada a salvaguardar el tesoro artístico. Ambos llevaron a cabo políticas diferentes, pero que guardaban una clara línea de actuación común que dotó al bando republicano de una gestión caracterizada por el cuidado y la preservación de la cultura (Cabañas Bravo, 2010b, p. 31).

Ricardo de Orueta y Duarte, abogado e historiador del arte con una clara visión preservadora del patrimonio, nació en Málaga en 1868. Al proclamarse la II República el 14 de abril de 1931, aparecen las primeras amenazas que pusieron en jaque la seguridad del patrimonio cultural: la quema de edificios religiosos y el expolio de obras de arte (Saavedra Arias, 2016, p. 56). Quedó de manifiesto la debilidad del régimen para hacer frente a aquellos problemas y, por tanto, se procedió a la reforma del sistema, al cual debía dotarse de una estructura institucional capaz de gestionar la protección del tesoro artístico nacional, en la que cobraría importancia la Dirección General de Bellas Artes y se renovarían sus funciones y competencias (Cabañas Bravo, 2010b, p. 33). Orueta estuvo al frente de la Dirección General de Bellas Artes en dos ocasiones: durante el Gobierno Provisional, entre abril de 1931 y diciembre de 1933 y, tras el bienio radical-cedista, volvió a ocupar el cargo entre febrero y septiembre de 1936.³ Podríamos sintetizar la labor realizada por el malagueño en dos palabras: conservación y fomento del tesoro artístico español (Cabañas Bravo, 2010b, p. 35). Durante el primer periodo de su paso por la Dirección General de Bellas Artes, Orueta tenía el objetivo de prevenir los ataques que se estaban cometiendo contra el patrimonio arquitectónico español y frenar el traslado ilícito al extranjero de obras de arte. Para ello, encargó la elaboración de un nuevo marco legislativo capaz de dar respuesta a dicha realidad, y reformó las estructuras de la administración para el estudio, registro y preservación del patrimonio. El bienio progresista fue la etapa de más éxito en cuanto al desarrollo de la legislación relativa al

³ A pesar del cambio de gobierno con el bienio radical-cedista, Ricardo de Orueta fue el director de la Dirección General de Bellas Artes que estuvo más tiempo a su frente, y quien elaboró las medidas más sólidas y duraderas del departamento ministerial (Cabañas Bravo, 2010b, p. 34).

patrimonio con la promulgación de la Ley del Tesoro Artístico de 1933 que, como se ha mencionado anteriormente, fue todo un hito a nivel legislativo (Tusell Gómez, 2003, p. 18). Dicha norma creó la Junta Superior del Tesoro Artístico, de la que Orueta sería su presidente en la etapa en que no dirigió la Dirección General de Bellas Artes. Durante el segundo periodo al frente de la Dirección General de Bellas Artes, Orueta buscó la promoción y la divulgación del arte y la cultura españolas (Cabañas Bravo, 2010b, p. 38). Cabe destacar la visión internacional que introdujo en la Dirección General de Bellas Artes durante su mandato, ya que alentó la participación de especialistas españoles en diversos foros internacionales, como el XIV Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Basilea en 1936 (Cabañas Bravo, 2010b, p. 39). Seguidamente, al estallar la guerra, Orueta fue el responsable de iniciar las medidas relativas a la salvaguardia del patrimonio cultural. De su mano y de la iniciativa de la Alianza de Intelectuales Antifascistas nació la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, ya analizada previamente. El malagueño actuó con extrema rapidez, claridad y respeto a la ley, colaborando personalmente en la incautación de obras muebles para su posterior traslado a diferentes iglesias y conventos como el Real Oratorio de Caballero de Gracia, el Monasterio de las Descalzas o la Iglesia de San Antón-Escolapios. Finalmente, presentó su dimisión el 4 de septiembre de 1936, con la formación de nuevo Gobierno por Francisco Largo Caballero.

Josep Renau, nacido en 1907, fue un cartelista y conocido publicista valenciano. Además de ser un artista renombrado, formaba parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y estaba comprometido políticamente con la defensa de su ideario aliancista. Renau dirigió el traslado del patrimonio cultural español, y permaneció junto al Gobierno en Valencia, Barcelona y posteriormente, en el extranjero. El 9 de septiembre de 1936 fue nombrado director de la Dirección General de Bellas Artes por el nuevo ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández (Villerreal, 2003, p. 395). A su llegada a la Dirección General de Bellas Artes, este organismo se encontraba en un estado que algunos autores como José Álvarez Lopera han denominado “de impotencia” (1982a, p. 75). Renau se puso manos a la obra y sería él quien promoviera las medidas que mayor calado tendrían en cuanto a la protección del patrimonio (Cabañas Bravo, 2010b, p. 32). Como tarea principal buscaba la centralización de las estructuras de gestión que salvaguardaban el legado artístico español en la Dirección General de Bellas Artes, que asumiría, a partir de entonces, todos los asuntos relacionados con el tesoro cultural. Destaca también la labor propagandística que desempeñó, cuya meta era por un lado

concienciar a la sociedad española del gran valor de nuestro patrimonio, para frenar así los ataques que persistían contra iglesias y conventos; y, por otro, destacar y promocionar el arte español contemporáneo de la época (Cabañas Bravo, 2010b, p. 43). Entre las medidas más importantes que llevó a cabo, destacan la recuperación de aquellas obras artísticas que estaban en manos de las organizaciones obreras, la suspensión de las actividades llevadas a cabo por otros organismos estatales y la coordinación de las Juntas del Tesoro Artístico, inconexas hasta ese momento (Cabañas Bravo, 2010b, p. 43). Sin embargo, tales medidas no se materializarían hasta el establecimiento del Gobierno republicano en Valencia. Seguidamente, en febrero de 1937 se creó el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico que dependía de la Dirección General de Bellas Artes y estaba asimismo presidido por Renau (Álvarez Lopera, 1982a, p. 40). Dentro del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, en abril de ese mismo año, nace la sustituta de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico: la Junta Central del Tesoro Artístico, presidida por el pintor Timoteo Pérez Rubio. Su función principal era dirigir y coordinar la actividad de las diversas Juntas Delegadas, entre las cuales destacó la Junta Delegada de Madrid. Por otro lado, cabe destacar la proyección internacional de Josep Renau, pues realizó varios viajes a París con el objetivo de obtener ayuda internacional y para promocionar las medidas proteccionistas ante lo que estaba ocurriendo en España. Entre sus implicaciones más importantes, se encuentra la conferencia que dio en París, donde hizo propaganda sobre la labor proteccionista y centralizadora de la II República durante el conflicto. Ello tuvo gran transcendencia, ya que implicó internacionalmente a diversos países como Francia y Suiza, los cuales empatizaron con España y sintieron que era también su deber colaborar en la protección de la cultura española (Cabañas Bravo, 2010b, p. 46). Lamentablemente, la proclamación de un nuevo Gobierno republicano el 15 de mayo de 1937 presidido por Juan Negrín, mermó las funciones de la Dirección General de Bellas Artes, pues esta vio reducidas sus funciones y además se disminuyeron los fondos económicos destinados a la misma (Cabañas Bravo, 2010b, p. 44). Durante este periodo de tiempo, las potestades relativas al patrimonio pasaron a compartirse con el Ministerio de Hacienda. Este hecho fue una gran decepción para muchos intelectuales, los cuales consideraban que debía primar el valor cultural del tesoro artístico español sobre su valor económico. Finalmente, cabe decir que gracias a Renau, se culminó la labor de poner a salvo el tesoro artístico español, que se mantendría en Ginebra hasta el fin de la guerra.

En conclusión, puede decirse que gracias a la labor realizada por Orueta y Renau pudo completarse la más conocida y arriesgada actuación encaminada a proteger el tesoro artístico nacional: la evacuación de las obras de arte al extranjero (Cabañas Bravo, 2010b, p. 33). A pesar de que ambos ya se encontraban al margen de la Dirección General de Bellas Artes, sin sus medidas no hubiera sido posible la exportación internacional del patrimonio para su salvaguardia.

3.3. Las actuaciones de salvaguardia y el viaje del patrimonio artístico español

Ya se expuso cómo al estallar la Guerra Civil, el objetivo principal de los dirigentes encargados de la salvaguardia de nuestro patrimonio artístico era su protección. Sin embargo, tuvieron que tomarse las decisiones en base a las circunstancias del momento, adaptándolas a las necesidades creadas por el conflicto bélico (Saavedra Arias, 2016, p. 64). Es notorio que el tesoro artístico español fue trasladado en distintas ocasiones, aunque en el presente estudio se analizarán solo las más importantes. Primero, tras el bombardeo del Museo del Prado en noviembre de 1936, fue trasladado a Valencia. Seguidamente, debido al avance de las fuerzas franquistas, en 1938 emprendió rumbo a Barcelona (Colorado Castellary, 2010, p. 18), y finalmente, al extranjero.

En un primer momento, las campañas de propaganda fueron la primera medida llevada a cabo por el bando republicano para la protección del tesoro artístico español. La Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico buscó concienciar a la sociedad mediante programas de radio y notas en prensa sobre el valor y la importancia del patrimonio nacional, animando a todos a colaborar en su no destrucción (Álvarez Lopera, 2003, p. 33).⁴ Seguidamente, la labor del equipo de Josep Renau se centró en incautar y trasladar aquellas obras que podían ponerse a salvo en depósitos creados por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Para ello, colaboraron con otros organismos que a su vez se dedicaban a salvaguardar el patrimonio, como fue el caso de la Comandancia de Obras y Fortificaciones (Saavedra Arias, 2016, p. 64). Ejemplo de ello lo encontramos en los almacenes creados *ad hoc* en el Convento de las Descalzas, en el Museo de Arte Moderno e incluso en el propio Museo del Prado [Anexo 4]. Lamentablemente, la labor de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico

⁴ Se utilizaron carteles para la difusión de la propaganda relativa a la protección del patrimonio cultural. Por ejemplo, entre los lanzados por la Escuela de Bellas Artes de Madrid, podían leerse mensajes como: “¡Ciudadano! No destruyas ningún dibujo ni grabado antiguo. Consérvalo para el Tesoro Nacional” o “Un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Consérvalo para el Tesoro Artístico Nacional”.

se vio amenazada por dos factores: el avance de las tropas franquistas y la creación de la Caja General de Reparaciones de Daños Derivados de la Guerra Civil (Álvarez Lopera, 1982a, p. 35). El Ministerio de Hacienda creó la Caja General de Reparaciones en septiembre de 1936 con el objetivo de financiar los gastos derivados del conflicto y de incautar aquellos bienes que habían sido confiscados por las organizaciones obreras (Saavedra Arias, 2016, p. 65). Sin embargo, se atribuyeron tan amplias prerrogativas a la Caja que estas colisionaron con las aspiraciones de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, la cual, vio reducida su amplia potestad confiscadora.⁵ Además, el avance de las tropas nacionales alarmó a los republicanos, que empezaron a idear las estrategias para trasladar el tesoro artístico a un lugar seguro.

El detonante para el traslado del patrimonio cultural español fue la ola de bombardeos que comenzó a finales de octubre de 1936. El 5 de noviembre, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes emitió la primera orden al Museo del Prado para la evacuación de las obras más importantes del museo a Valencia⁶, junto con el traslado de la sede del Gobierno republicano a dicha ciudad (Villerreal, 2003, p. 396). Entre las causas que alegó el Gobierno para la justificación del traslado se encontraban la incapacidad de protección del tesoro en Madrid y el riesgo de que las obras fueran dañadas como consecuencia de los ataques aéreos. Sin embargo, algunos autores como Javier Tusell, han incluido entre las causas del traslado la intención de la II República de difundir una propaganda capaz de vincular los principios republicanos con los intereses de la cultura (2003, p. 22). Así puede afirmarse que, junto a las justificaciones relativas a la conservación del patrimonio, pueden añadirse otras causas políticas y propagandísticas (Saavedra Arias, 2016, p. 75). Seguidamente, en abril de 1937, recordamos que la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico pasó a constituirse en la Junta Central del Tesoro Artístico.⁷ En Valencia, las obras del tesoro artístico quedaron a salvo en el Museo de Bellas Artes, en las Torres de Serranos y en dos edificios históricos. Además, se llevaron a cabo labores de conservación y reparación, por lo que se estableció en el Colegio e Iglesia del Patriarca un espacio para realizar tal actividad (Álvarez Lopera, 1982b, p. 21).

⁵ Se produjo un gran descontento entre aquellos intelectuales que consideraban el tesoro artístico como un bien de valor cultural, y no de valor económico. De ahí su incompreensión a la intervención del Ministerio de Hacienda en la materia (Saavedra Arias, 2016, p. 81).

⁶ Obras de Tiziano, Tintoretto, Velázquez, Goya y El Greco, entre otras.

⁷ La transformación de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico en la Junta Central muestra la intención de centralizar todas las labores de salvaguardia que ya estaban en marcha, iniciativa de Josep Renau, pues de ella dependerían las Juntas Delegadas en todo el territorio republicano.

A partir de marzo de 1937, el Gobierno republicano tuvo que hacer frente a una crisis política interna, surgida entre anarcosindicalistas y comunistas, que acabaría con la presidencia de Largo Caballero y con la posterior proclamación del socialista moderado Juan Negrín como sustituto (Saavedra Arias, 2016, p. 79). En lo relativo al patrimonio cultural, Negrín introdujo una serie de medidas que afectaron negativamente a la gestión del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que tendría que asumir competencias de Sanidad. Debido a ello, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes pasó a denominarse Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, obviando la rama de “Bellas Artes” (Álvarez Lopera, 1982a, p. 39). Es más, las potestades relativas a la gestión del patrimonio pasarían a ser competencia del Ministerio de Hacienda y Economía, algo que empeoró notablemente las relaciones entre este organismo y la Junta Delegada de Madrid, ya que esta última vio reducido su personal (Saavedra Arias, 2016, p. 80). Así, el periodo de mayor efectividad de la Junta Delegada de Madrid llegaba a su fin.

El Gobierno y la Junta Central del Tesoro Artístico se trasladaron a Barcelona en octubre de 1937, quedando almacenadas en Valencia las obras del tesoro artístico. Sin embargo, debido al avance de las tropas nacionales sobre el territorio republicano aragonés, en marzo de 1938 comenzaron a trasladar las obras a Cataluña (Saavedra Arias, 2016, p. 81). El encargado de supervisar el traslado sería Ceferino Colinas Quiroz, nombrado por Josep Renau. En Barcelona se habían previsto una serie de almacenes donde depositar las obras que transportaban un total de 36 camiones: el Monasterio de Pedralbes, la villa de San Hilario y una casa de Viladrau (Álvarez Lopera, 1982b, p. 28). Cada vez resultaba más complicado asegurar la protección del tesoro artístico debido a los continuos ataques a los que estaba expuesto. En palabras de José Álvarez Lopera, “cada expedición era una aventura y los riesgos imprevisibles” (1982a, p. 162). Sin embargo, en abril de 1938 se produjo un evento que supondría el inicio del fin de la batalla contra la amenaza al patrimonio cultural. Una nueva crisis política interna desembocó en la salida del Gobierno del ministro al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Jesús Hernández, que fue sustituido por Segundo Blanco, y de Josep Renau, que sería relevado por Francesc d’Assís Galí (Cabañas Bravo, 2010b, p. 47). Cabe añadir que, mediante Decreto de 17 de marzo de 1939, las Juntas del Tesoro Artístico Nacional volvieron a depender únicamente de Instrucción Pública, y no de Hacienda. Además, se decretó la disolución de la Junta Central del Tesoro Artístico y todas sus competencias volverían a ser responsabilidad de la Dirección General de Bellas Artes (Saavedra Arias, 2016, p. 85).

Concluyendo este epígrafe, el futuro del patrimonio cultural español a partir de entonces dependería de la ayuda internacional que nuestro país recibió para la salvaguardia del tesoro artístico. Dicha realidad será analizada más adelante.

4. Medidas tomadas por el bando nacional para la protección del patrimonio cultural durante la Guerra Civil

En el bando nacional, las medidas relativas a la protección del tesoro artístico se llevaron a cabo más tardíamente que en el bando republicano, pues no fue hasta finales de 1936 cuando se pusieron en marcha las primeras operaciones referentes a este tema (Tusell Gómez, 2003, p. 21). Para comenzar, es necesario recalcar tres puntos que diferenciaron las actuaciones en ambas retaguardias. En primer lugar, en el bando sublevado dejaban de producirse ataques contra los edificios religiosos una vez que los nacionales se hacían con el control de la zona. En segundo lugar, el mando unilateral del régimen franquista facilitó la unificación de decisiones, dado que no existían grupos armados ajenos al mismo, como ocurría en el bando republicano con las organizaciones obreras. En tercer lugar, la capacidad aérea del bando nacional era considerablemente más poderosa que la de la II República (Saavedra Arias, 2016, p. 96-97). A continuación, se procederá a un análisis de los principales organismos establecidos para la protección del patrimonio, de los personajes más importantes que participaron en dicha actividad, y de las medidas llevadas a cabo durante la guerra y la posguerra.

4.1. Los organismos para la protección del patrimonio en el bando nacional

La peculiaridad del caso nacional radica en que la creación de unos organismos cualificados para la salvaguardia del patrimonio cultural estuvo unida al diseño y organización de lo que se denominaría nuevo Estado (Alted Vigil, 2010, p. 51). Entre los órganos más importantes se encuentran: la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, el Servicio Artístico de Vanguardia y el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

La Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico fue creada el 23 de diciembre de 1936 (Villerreal, 2003, p. 396). El cometido principal de la misma era controlar la compraventa de objetos de valor artístico o histórico y la redacción de un inventario de los “edificios monumentales, objetos de arte, archivos de arte, archivos históricos y administrativos y bibliotecas” que habían sido deteriorados o escondidos desde la promulgación de la II República (Alted Vigil, 2003, p. 98). Entre diciembre de 1936 y

febrero de 1937 se constituyó una red de Juntas provinciales de zona, dependientes de esta (Saavedra Arias, 2016, p. 97). En líneas generales, los resultados obtenidos por las mismas no fueron muy satisfactorios debido a la falta de personal y de medios. Cabe destacar la labor llevada a cabo por la Junta de Granada, que efectuó un detallado informe sobre el trayecto del patrimonio de la ciudad entre 1931 y 1936 (Alted Vigil, 2010, p. 53).

El Servicio Artístico de Vanguardia fue constituido el 14 de enero de 1937, para salvaguardar el tesoro artístico español en las zonas situadas en los frentes de lucha (Saavedra Arias, 2016, p. 98). Los miembros del Servicio acudían al pueblo o ciudad que iba a ser conquistado por los nacionales y, una vez que estaba en su poder, procedían a verificar el estado en que se hallaba el patrimonio del mismo y a recoger aquellas obras de arte que podían ser trasladadas a un lugar seguro (Alted Vigil, 2003, p. 99). Sin embargo, la falta de medios económicos asignados al Servicio Artístico de Vanguardia dificultó su labor a medida que las tropas avanzaban. Además, carecían de vehículos para transportar los bienes incautados, por lo que los agentes dependían completamente de la voluntad de los militares al mando. Todo ello provocó que, a partir de finales de 1937, la labor del Servicio Artístico de Vanguardia entrase en decadencia y comenzara a ser ineficiente (Alted Vigil, 2003, p. 100). Como ejemplo de éxito, destaca el caso de Asturias, donde el Servicio contaba con un amplio número de agentes, con medios de transporte y con material fotográfico para realizar una óptima evaluación de las obras.

El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se creó por Decreto el 22 de abril de 1938 en el seno de la Jefatura Nacional de Bellas Artes. La creación en enero de 1938 del nuevo Estado franquista estructuró la administración central en diferentes departamentos ministeriales. Dentro del Ministerio de Educación Nacional se integró, entre otras, la Jefatura Nacional de Bellas Artes dirigida por Eugenio D'Ors, a la que correspondían todas las competencias relativas al patrimonio cultural (Alted Vigil, 2003, p. 102). En cuanto a la labor del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, este asumía las funciones relativas a “la recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional” (Saavedra Arias, 2016, p. 101). Además, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional también era el encargado de velar por impedir el expolio de obras de arte y recuperar aquellas que ya se encontraban en el extranjero. El Servicio estaba compuesto por una Comisaría Central y nueve comisarías de zona, los agentes de vanguardia para la recuperación del patrimonio y algunos grupos militares destinados a complementar su labor (Alted Vigil, 2010, p. 55). Alicia Alted Vigil señala que los dos problemas fundamentales a los que se tuvo que enfrentar el Servicio de

Defensa del Patrimonio Artístico Nacional fueron la escasez de medios económicos y la inexistencia de vehículos para transportar a los agentes y las obras incautadas (2003, p. 107). En alguna ocasión, fueron los propios encargados de proteger el patrimonio quienes tuvieron que aportar fondos para trasladar los bienes artísticos. Igualmente, existieron grandes tensiones entre el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y otras instituciones como el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones del Ministerio del Interior. Ello se debía a que entre las funciones del segundo organismo se encontraban las relativas al patrimonio artístico inmobiliario, donde se incluía un ambicioso plan de reconstrucción. De este modo, entraron en colisión los intereses de ambas entidades, dificultando y ralentizando la función del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Alted Vigil, 2003, p. 108).

4.2. Pedro Muguruza y el Marqués de Lozoya al frente de las decisiones relativas al tesoro artístico nacional en el bando sublevado

Las figuras fundamentales que centraron su actividad en proteger el patrimonio artístico español fueron Pedro Muguruza y el Marqués de Lozoya. Ambos formaron parte del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y colaboraron activamente durante el conflicto bélico y durante la posguerra.

Pedro Muguruza y Otaño nació en 1903 en el País Vasco. Habiéndose convertido en un consolidado arquitecto, trabajó como profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid hasta el estallido de la guerra en 1936. Se incorporó al bando nacional en agosto de ese mismo año y desempeñó un papel clave en la protección y salvaguardia del tesoro artístico español durante el conflicto (Alted Vigil, 2003, p. 101). Fue asesor técnico de la Comisión de Cultura y Enseñanza, agente del Servicio Artístico de Vanguardia y finalmente fue nombrado Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional el 2 de julio de 1938 (Saavedra Arias, 2016, p. 102). Durante su periodo como agente del Servicio Artístico de Vanguardia desempeñó un papel vital a la hora de rediseñar el sistema de defensa patrimonial a medida que evolucionaba la guerra. Su profundo conocimiento sobre la situación del tesoro artístico y su preocupación por conservarlo llevaron a la formulación de un conjunto de disposiciones legislativas e informes que facilitaron la labor de actuación en la zona nacional (Alted Vigil, 2003, p. 102). Pedro Muguruza se caracterizaba por su perfeccionismo y exigencia, lo que le llevó a criticar la labor efectuada por las Comisiones y las Juntas tras una visita por las principales zonas afectadas (Asturias, Aragón y Castilla) que, a su juicio, no estaban haciendo todo lo

posible por proteger efectivamente el patrimonio. Así lo demuestra un informe que elaboró en 1937 donde establecía que:

[...] 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 (Alted Vigil, 2003, p. 103).

Una vez nombrado Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional elaboró el proyecto de la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que se analizará más adelante. Paralelamente, consideraba que era de gran importancia elaborar una propaganda positiva de cara al plano internacional, volcándose en promocionar la labor efectuada por el bando nacional para proteger el patrimonio (Alted Vigil, 2010, p. 57). Entre otros cometidos Muguruza organizó y dirigió la visita de inspección de Michael W. Stewart en noviembre de 1938. Stewart ostentaba el cargo de conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, lo que explica su interés en comprobar el estado del patrimonio español durante la contienda (Alted Vigil, 2010, p. 58). Además, Muguruza colaboró en la recuperación del tesoro artístico depositado en Cataluña tras su conquista en 1939, y proporcionó su propio dinero para salvaguardar el patrimonio depositado en Madrid después de la entrada en la capital en marzo de 1939 (Alted Vigil, 2003, p. 112, 113, 116). El arquitecto reconoció los méritos de la estructura institucional republicana diseñada para salvar el patrimonio y felicitó concretamente la labor desempeñada por la Junta republicana, ya que gracias a la misma “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” (Alted Vigil, 2003, p. 116). Finalmente, cabe añadir que durante la posguerra también colaboró activamente con la recuperación del patrimonio cultural que había sido depositado en el extranjero. Viajó en el tren que regresaba desde Ginebra a Madrid, trayendo de vuelta el tesoro artístico español que tanto esfuerzo había costado proteger. A mediados de octubre de 1939 abandonó su cargo en el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y fue nombrado director general de Arquitectura (Alted Vigil, 2003, p. 120).

Juan de Contreras y López de Ayala, más conocido como el Marqués de Lozoya, nació en Segovia en 1893. Catedrático de Historia de España y de Historia del Arte, fue nombrado subcomisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico nacional al mismo tiempo que Pedro Muguruza era puesto al frente del mismo (Alted Vigil, 2003, p.

104). Ambos colaboraron constantemente en la salvaguardia del tesoro artístico elaborando el proyecto de la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, acompañando a Muguruza allí donde iba para inspeccionar la situación del patrimonio y presionando al Gobierno central para que dotase de más fondos al Servicio. Compartía la visión de Muguruza acerca de la actividad llevada a cabo por el bando republicano, ya que ambos pensaban que “se tiene tan poco ante lo hecho por los rojos” (Tusell Gómez, 2003, p. 24). Finalmente, tras la formación de un nuevo Gobierno en agosto de 1939, el Marqués de Lozoya pasó a formar parte de la Dirección General de Bellas Artes (Alted Vigil, 2003, p. 120).

4.3. Medidas llevadas a cabo por el bando nacional

Para entender las medidas que se tomaron en el bando nacional, es preciso retrotraerse brevemente en el tiempo al momento del estallido de la guerra. Inicialmente, se creó en la zona sublevada la Junta de Defensa Nacional (Decreto de 24 de julio de 1936), encargada de dirigir el nuevo Estado. Sin embargo, esta se mostró incapaz de ejecutar su misión y por ello se creó a finales de septiembre de 1936 la Junta Técnica del Estado, tras la designación del general Franco como Jefe de Gobierno del Estado Español (Alted Vigil, 2003, p. 98). La Junta Técnica del Estado estaba dividida por áreas, entre las que se encontraban la Comisión de Cultura y Enseñanza (presidida por José María Pemán) y su sección de Bellas Artes (dirigida por Tomás García-Diego de la Huerza). En este contexto, en diciembre de 1936 se dictó la primera disposición relativa a la protección del patrimonio cultural español: el Decreto de 6 de diciembre de 1936, que regulaba la compraventa de objetos de valor artístico.

Como se ha mencionado previamente, la creación del nuevo Estado en 1938 conllevó el nacimiento del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Villerreal, 2003, p. 398). Recordamos que el Servicio se encargó de velar por la protección del patrimonio y de evitar el expolio de obras de arte. Entre las disposiciones más importantes que se promulgaron destacó la Orden de 20 de mayo, por la que se ampliaban las competencias del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, incluyendo en su ámbito de actuación el patrimonio bibliográfico, histórico y arqueológico (Alted Vigil, 2003, p. 103). Mediante una circular del 2 de julio se nombró a Pedro Muguruza y al Marqués de Lozoya como altos cargos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y se organizaron los mandos de las comisarías de zona. Las órdenes de 9 y 12 de agosto regularon la actividad que debían llevar a cabo los agentes de vanguardia y

cómo debían organizarse las comisarías de zona. Finalmente, deben señalarse las disposiciones del 1 y 12 de septiembre y del 19 de noviembre mediante las cuales se perfeccionaron las actuaciones de los organismos que debían proceder al salvamento del tesoro artístico (Alted Vigil, 2003, p. 104). Asimismo, Muguruza y el Marqués de Lozoya elaboraron el proyecto de lo que debía haberse convertido en la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Ambas figuras se inspiraron en dos textos legislativos del bando republicano como fueron el Decreto-Ley de agosto de 1926 y la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, mencionada anteriormente. El proyecto de ley no buscaba “ser una innovación, sino solamente recoger y dar forma a un anhelo expresado en la legislación precedente” (Alted Vigil, 2010, p. 55). Una de las debilidades del proyecto fue que solo atendía a los monumentos histórico-artísticos, quedando el resto de componentes del patrimonio fuera de su ámbito de aplicación. Sin embargo, el objetivo principal de sus autores era comenzar a legislar adecuadamente sobre lo concerniente a la protección del tesoro artístico. Lamentablemente, la Ley nunca salió adelante (Alted Vigil, 2003, p. 104).

El avance militar produjo la intensificación de la actividad de los agentes de vanguardia que se dedicaban a salvar cualquier bien de valor artístico o histórico que corriese peligro. Una vez ocupadas las zonas republicanas localizaban los depósitos creados por los republicanos e inspeccionaban los objetos que allí se contenían, siendo los más importantes los de Madrid, Valencia y Barcelona (Alted Vigil, 2003, p. 103). Para llevar a cabo su labor se les proporcionó un carnet que les acreditaba como tales y un distintivo amarillo que permitía diferenciarles del resto de militares. Además de ser personas altamente cualificadas intelectualmente, su dimensión moral quedó demostrada porque muchos de ellos prestaron sus servicios sin recibir ninguna remuneración a cambio (Alted Vigil, 2003, p. 106). Los agentes recibían instrucciones de la comisaría de zona de la que dependiesen y además de las funciones mencionadas se encargaron de realizar un inventario de los bienes que iban recolectando. El número de los mismos ascendió considerablemente entre 1938 y 1939, a diferencia del caso republicano donde a medida que avanzaba la guerra iban quedando menos personas disponibles para proteger el tesoro artístico (Alted Vigil, 2003, p. 106).

Barcelona cayó en manos nacionales el 26 de enero de 1939. El comandante jefe del Servicio de Información y Policía Militar, que colaboraba con las comisarías de zona y con los agentes, ordenó el precinto de los locales que contuvieran archivos, bibliotecas, museos y colecciones particulares. Asimismo, los miembros del Servicio de Información

y Policía Militar incautaron todos los bienes artísticos que iban hallando, poniéndolos a salvo de su posible sustracción (Alted Vigil, 2003, p. 114). Una vez se estabilizó la situación, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se instaló en la capital catalana para continuar la labor iniciada por el Servicio de Información y Policía Militar. Muguruza examinó los documentos que se hallaban en la que había sido la sede de la Dirección General de Bellas Artes republicana. Seguidamente, propuso como medida urgente la creación de una comisaría de zona que estuviera enfocada a Cataluña y que documentase y recolectase todos los bienes artísticos que se debían recuperar (Alted Vigil, 2003, p. 115). El 28 de marzo del mismo año las tropas nacionales entraban en Madrid y el 1 de abril se comunicó el fin oficial de la Guerra Civil. Tras este acontecimiento el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional centró principalmente su actividad en la consecución de tres propósitos: la localización y recuperación de las obras de arte que se encontraban en los depósitos republicanos; la ordenación, inventariado y catalogación de aquello que se iba hallando para después poder devolverlo a sus propietarios; y el rescate del patrimonio artístico que había sido trasladado al extranjero por el Gobierno republicano (Alted Vigil, 2010, p. 59). Tras elogiar la labor realizada por la Junta Delegada de Madrid republicana, Muguruza invitó a un conjunto de republicanos a colaborar en dicha operación y estos cooperaron con el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la localización de los depósitos y en la identificación de las piezas (Alted Vigil, 2003, p. 117). La última parte de este proceso de salvaguardia consistió en traer de vuelta aquellas obras que habían sido llevadas al extranjero para protegerlas, aspecto que se estudiará más adelante.

Tras analizar las diferentes estrategias seguidas por el bando republicano y el nacional para la salvaguardia del tesoro artístico español, cabe añadir que entre ambos existieron algunas similitudes. En primer lugar, se crearon organismos específicos para llevar a cabo tal cometido en las dos retaguardias. En segundo lugar, los técnicos y especialistas adscritos a esas instituciones tenían la misión de proteger un patrimonio que pertenecía a todo el pueblo español. De ahí que, en ocasiones, ambos cooperasen entre sí, dejando atrás sus ideas políticas para la consecución de un objetivo común.⁸ Por todo ello, autores como Luis Monreal calificaron esta actividad como el cometido de una Cruz Roja del

⁸ Luis Monreal, en su obra *Arte y Guerra Civil* (1999, p. 12) señaló: “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”.

Arte (Monreal Tejada, 1999, p. 12). Finalmente, el deseo de salvaguardar el tesoro artístico español prevaleció sobre las diferentes ideologías que los protagonistas de esta historia tenían.

5. Actuaciones internacionales que ayudaron a salvar el patrimonio artístico español y sentaron un precedente para la II Guerra Mundial

Desde el estallido de la Guerra Civil se hizo patente la preocupación de los museos y medios internacionales del arte por la conservación del tesoro artístico español. En aquella época, la única regulación al respecto provenía de las Convenciones de la Haya de 1907, concretamente la IV Convención sobre las leyes y costumbres de la guerra terrestre y la IX sobre bombardeos de las fuerzas navales, las cuales prohibían el ataque directo a aquellos edificios que tuviesen un valor histórico (Bruquetas Galán, 2003, p. 201). Por tanto, la inexistencia de una normativa internacional que protegiese los bienes culturales de un país durante un conflicto armado, suscitó la atención de muchos Estados que observaron e incluso colaboraron con los dirigentes españoles para su salvaguardia. Esto se debió a la concepción común de la existencia de un patrimonio cultural global, digno de ser preservado para las generaciones presentes y futuras. A continuación, se procederá a relatar en qué ocasiones fue imprescindible la cooperación internacional para la preservación de nuestro patrimonio cultural.

5.1. La Oficina Internacional de Museos

La Oficina Internacional de Museos se creó en 1926 por petición de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones (Álvarez Lopera, 1982a, p. 141). Hasta su cese en 1946, fue un organismo internacional preferente en el mundo de los museos. Su misión principal era “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” (Bruquetas Galán, 2003, p. 202). Consecuentemente, organizaba conferencias internacionales de especialistas para homogeneizar las pautas de actuación como, por ejemplo, la Conferencia de Atenas en 1931, enfocada a la preservación de monumentos, o la Conferencia de Madrid sobre Arquitectura y Acondicionamiento de los Museos de Arte, celebrada en 1934 (Bruquetas Galán, 2003, p. 202). Antes del inicio de la Guerra Civil, la II República había intensificado sus vínculos con la Oficina Internacional de Museos. Entre 1931 y 1933, Ricardo de Orueta fomentó la relación con Eurípide

Foundoukidis, el Secretario General de la Oficina, quien desempeñó un papel fundamental en el impulso de la cooperación internacional con España (Cabañas Bravo, 2010b, p. 37). Asimismo, se trataba de un organismo que gozaba del respeto del bando republicano, por lo que su injerencia en la protección del patrimonio hubiese sido vista con buenos ojos por parte de las autoridades de la II República (Álvarez Lopera, 1982a, p. 141).

Sin embargo, a pesar de que entre los objetivos de la Oficina Internacional de Museos se encontraba la protección en tiempos de guerra de las obras de arte y los museos, este organismo internacional no intervino directamente en la Guerra Civil española debido a que sus estatutos no permitían su intromisión en un conflicto armado interno (Bruquetas Galán, 2003, p. 202). Ello se debe a que, tras la finalización de la I Guerra Mundial, la comunidad internacional se dotó de organismos que buscaban ser imparciales y apolíticos, con el único fin de mantener la paz en el mundo. De este modo, los Estados que formaban parte de la Oficina prefirieron mantenerse al margen de participar en la contienda española, pues no estaban dispuestos a posicionarse a favor de ningún bando, que en este caso hubiese sido el republicano. Con motivo de tal convicción, la labor de la Oficina Internacional de Museos se limitó a proporcionar contactos que, a título personal, quisieran colaborar con el Gobierno republicano para salvaguardar el patrimonio, y aconsejasen e informasen a las autoridades españolas sobre cómo debían articularse las medidas de conservación (Álvarez Lopera, 1982a, p. 141), sin tomar parte directamente en la contienda. Al principio de la guerra, el Gobierno se mostraba reacio a aceptar la ayuda internacional, por lo que trató de evitar la intervención extranjera mostrando a través de medios propagandísticos cómo la II República estaba ejecutando una política de salvaguardia artística efectiva, capaz de custodiar la cultura española. Sin embargo, la caída de Cataluña incrementó la necesidad del bando republicano de solicitar ayuda de forma directa a la Oficina Internacional de Museos, con el fin de trasladar al extranjero las obras artísticas que se conservaban en los depósitos de Cataluña. Lamentablemente, la Sociedad de Naciones negó la posibilidad de la Oficina Internacional de Museos de intervenir en la contienda, y por ello se articuló clandestinamente la creación del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, que se analizará a continuación (Saavedra Arias, 2016, p. 87).

Finalmente, cabe añadir que la Oficina Internacional de Museos fue el precedente para la creación del actual Consejo Internacional de Museos. Se trata de una organización no gubernamental internacional formada por museos y profesionales, cuyo propósito

principal es "la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible" (ICOM-CE, s.f.-b, p. 1). De dicho fin se deriva la intención del sistema internacional contemporáneo de dotar a los Estados de un organismo capaz de colaborar con los mismos, en caso de que su patrimonio pueda verse amenazado por un conflicto bélico. Además, el Consejo ostenta el estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas y coopera formalmente con la UNESCO en temas relacionados con la conservación del patrimonio. En España, el Consejo Internacional de Museos ha organizado eventos como el IX Encuentro Internacional de Actualidad en Museografía celebrado en Barcelona en 2013, las Jornadas de Museología en Valladolid en 2017 o el II Encuentro de Museología oficiado en Valencia en 2018 (ICOM-CE, s.f.-a, p. 1).

5.2. El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles

A partir de enero de 1939 el bloque republicano comenzó a movilizarse hacia el norte temiendo los bombardeos del bando nacional. Ante la incapacidad de proteger efectivamente el tesoro artístico, el Gobierno republicano solicitó el auxilio internacional y puso al frente de las negociaciones a Julio Álvarez del Vayo (Álvarez Lopera, 1982b, p. 32). Dado que la Oficina Internacional de Museos no iba a tomar parte en el asunto, comenzó a fraguarse la idea de una organización compuesta por personalidades relacionadas con los museos y con el arte, que estuviese dispuesta a tomar cartas en el asunto y trasladar el patrimonio artístico español a un lugar seguro. Así, se apartaban los posibles intereses políticos de sus participantes, dando prioridad únicamente al objetivo de salvaguardar el patrimonio cultural español. La intervención de Josep María Sert para el éxito de este organismo fue crucial. Sert era un pintor y arquitecto español que residía en París desde el año 1899. A pesar de ser partidario del régimen franquista, optó por dejar a un lado su ideología y colaborar con las autoridades republicanas. Es considerado como el autor de la creación del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles. Desde su desplazamiento a Francia a finales del siglo XIX, fue elaborando una amplia red de contactos que, posteriormente, en el contexto de la Guerra Civil le sirvieron para la creación del Comité. Ello se debía a que todos sus conocidos compartían el objetivo de poner a salvo el patrimonio cultural español, entre los que se encontraba Joseph Avenol, Secretario General de la Sociedad de Naciones (Álvarez Lopera, 1982b, p. 33). El Comité se constituyó formalmente entre el 23 y el 29 de enero de 1939 como una institución internacional apolítica cuya única finalidad era la

protección del patrimonio artístico español, quedando fuera de sus intereses decantarse por un bando u otro (Saavedra Arias, 2016, p. 88) [Anexo 5]. Estaba compuesto por representantes de distintas entidades culturales entre las que se encontraban el Museo del Louvre y el Consejo de los Museos Nacionales de Francia, la National Gallery y la Tate Gallery británicas, el Metropolitan Museum de Nueva York y los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, entre otros (Colorado Castellary, 2010, p. 18). Su propósito era transportar las obras que se encontraban en peligro primero a Francia, y posteriormente al asilo neutral del Palacio de las Naciones de Ginebra, por lo que era preciso suscribir un acuerdo con el Gobierno republicano (Colorado Castellary, 2010, p. 19). Así, la comunidad internacional diseñó una vía para ayudar a España en la protección del patrimonio, fuera del sistema institucional establecido.

El acuerdo entre la II República y la comunidad internacional es conocido como el Acuerdo de Figueras. El mismo se firmó el día 3 de febrero de 1939 por los representantes del Gobierno republicano Juan Negrín, presidente de la República, y Álvarez del Vayo, ministro de Estado, y por los delegados del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles Jacques Jaujard y Neil MacLaren. El primero de los apoderados extranjeros era el subdirector de los Museos Nacionales y el segundo era conservador de la National Gallery (Colorado Castellary, 2010, p. 19). Las negociaciones no fueron sencillas debido a la preocupación del Gobierno republicano por garantizar la devolución de las obras y evitar el expolio de las mismas (Saavedra Arias, 2016, p. 89). Se celebraron tres entrevistas que se llevaron a cabo entre el 2 y el 3 de febrero. Las condiciones para la negociación fueron bastante arduas debido al contexto bélico de aquel entonces, y el pacto se comenzó a redactar, como describió Timoteo Pérez Rubio, "a la luz de los faros de un coche, al haber saltado la central eléctrica por un bombardeo" (Colorado Castellary, 2010, p. 19). Sin embargo, el avance de las tropas franquistas provocó la alarma de los representantes internacionales que aceptaron incluir en el Acuerdo dos cláusulas que aseguraban la devolución del legado cultural español, una vez finalizada la Guerra Civil (Saavedra Arias, 2016, p. 89). La preparación del traslado de las obras comenzó en la misma madrugada del 3 de febrero, aunque la salida de las mismas tuvo lugar unos días después debido a los ataques nacionalistas sobre la zona republicana. Así, la evacuación comenzó efectivamente entre el 8 y el 9 de febrero. Los miembros del Comité Internacional junto con los componentes de la Junta Central del Tesoro Artístico atravesaron la frontera francesa en un conjunto de setenta y un camiones que transportaban el patrimonio artístico español (Colorado Castellary, 2010, p. 19). El

largo viaje que tuvo que realizar el tesoro no hubiera sido posible sin la ayuda ofrecida por el Comité, dadas las malas condiciones del momento: las carreteras estaban abarrotadas de ciudadanos que partían al exilio, algunas fronteras habían sido clausuradas, la red telefónica había dejado de funcionar, el frío era de gran intensidad, y los bombardeos de la aviación franquista amenazaban la seguridad del convoy (Colorado Castellary, 2010, p. 19). A pesar de todo ello, el tesoro artístico llegó sano y salvo a Ginebra el día 13 de ese mismo mes, donde la aduana suiza contabilizó un total de 1868 cajas con un peso de 140 toneladas (Colorado Castellary, 2010, p. 20). Bajo la presidencia de Jacques Jaujard se constituyó, dentro del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, un Comité de Expertos que se encargó de realizar un inventario de las obras trasladadas. Así, el Comité pasó a conocerse como el Comité Internacional de Conservación, dado que el patrimonio ya había sido puesto a salvo (Colorado Castellary, 2010, p. 20). Entre las obras maestras que se trasladaron se encontraban *Las Meninas*, *Mercurio y Argos*, o *Las lanzas* de Diego Velázquez, *Carlos V a caballo* o *Venus recreándose en la música* de Tiziano Vecellio [Anexo 6], y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, *La carga de los mamelucos* o *La maja desnuda* de Francisco de Goya (Alonso Alonso, 2003, p. 184). Estas dos últimas obras han sido recientemente restauradas por el Museo del Prado, dado que sufrieron daños durante el traslado (Fraguas, 2008, p. 1). Asimismo, se trasladaron esculturas como el *Cristo de Medinaceli* (Alonso Alonso, 2003, p. 180) [Anexo 7].

El bando nacional fue consciente de todo lo referido a la evacuación del patrimonio (Alted Vigil, 2003, p. 122). Una vez finalizada la guerra, el Gobierno franquista exigió la devolución de las obras a finales de marzo de 1939 a través de una delegación presidida por Pedro Muguruza, que viajó a Ginebra. Dado que los recursos económicos que habían posibilitado el traslado de las obras habían sido aportados por miembros particulares del Comité, este tenía el objetivo de recuperar la inversión mediante la organización de una exposición de algunas de las obras, en París, Londres y Ginebra (Saavedra Arias, 2016, p. 88). Sin embargo, el Gobierno franquista no se mostró por la labor de mantener el tesoro artístico fuera de las fronteras españolas por más tiempo (Alonso Alonso, 2003, p. 180). Por ello, solo se permitió la celebración de la exposición en Ginebra de junio a agosto de 1939, en el Museo de Arte e Historia (Colorado Castellary, 2010, p. 20), con el claro objetivo de costear el almacenamiento y el transporte del patrimonio. Sorprendentemente, debido a su gran éxito, el Gobierno de Franco se planteó la posibilidad de alargar la exposición. Lamentablemente, la situación internacional en

agosto de 1939 invitaba a recuperar cuanto antes el patrimonio cultural de España, dado que se precipitaba el inicio de la II Guerra Mundial (Alted Vigil, 2003, p. 123). El 31 de agosto se clausuró la exposición y comenzó la devolución de las obras a España, aunque no llegaron a Madrid hasta el 9 de septiembre de 1939 debido al estallido de la II Guerra Mundial. Durante la II Guerra Mundial, el Gobierno franquista instrumentalizó el patrimonio con el objetivo de construir una imagen que reflejase el surgimiento de la "Nueva España" de cara a la comunidad internacional. Para ello, el discurso del Gobierno se centró en criticar la salida de obras durante la Guerra Civil como una medida innecesaria tomada por los "rojos" que, gracias a la intervención de los nacionales, pudo finalizar en el rescate de las obras salidas al extranjero (Alted Vigil, 2003, p. 123). Volviendo al estudio de la presente investigación, de este modo finalizaba el largo viaje que nuestro tesoro artístico experimentó para su protección.

Concluyendo este apartado, el Gobierno franquista nunca reconoció la labor efectuada por el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles debido a la vinculación que se le atribuyó con la República. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, el propósito del Comité quedaba lejos de ser político, siendo su actividad considerada por Arturo Colorado Castellary como “un caso insólito de solidaridad internacional con un patrimonio amenazado de destrucción” (2010, p. 19).

5.3. Las visitas de inspección

La preocupación internacional por la situación del patrimonio artístico español provocó la visita de varios expertos en ambos bandos durante la guerra con el objetivo de comprobar la situación del tesoro artístico y las medidas de protección que se estaban llevando a cabo (Tusell Gómez, 2003, p. 24). Mientras que el bando republicano se mostró abierto a la intromisión internacional facilitando las visitas, el bando nacional se contraponía a las mismas, lo que muestra los diferentes principios que inspiraron las políticas culturales de ambas retaguardias (Álvarez Lopera, 1982a, p. 147).

La visita de inspección más importante en el bando republicano se efectuó en agosto de 1937 por Frederic Kenyon, antiguo director del Museo Británico, y por James G. Mann, director de la Colección Wallace londinense (Alted Vigil, 2010, p. 57). Kenyon publicaba en *The Times* de julio de 1937 un artículo donde llamaba al Gobierno republicano español a justificar las medidas que se estaban llevando a cabo para proteger el patrimonio (Álvarez Lopera, 1982a, p. 151). En respuesta, el embajador español Don Pablo de Azcárate transmitió a Kenyon y a Mann una invitación para que ambos pudiesen

comprobar por sí mismos cómo estaba gestionándose la salvaguardia de la cultura en España. En un periodo de nueve días, ambos representantes británicos visitaron Cataluña, Valencia y Madrid, donde pudieron comprobar cómo se habían almacenado las obras y en qué estado se encontraban. Al finalizar la visita remitieron al Gobierno republicano una carta en la que ensalzaban:

La admirable obra que ha sido realizada para proteger sus tesoros de arte. [...] Usted ha merecido la gratitud de todos los que desean que los tesoros de España, que son los tesoros del mundo entero, pudieran salvarse de los horrores de la guerra (Álvarez Lopera, 1982a, p. 151).

De este modo, volvía a estar presente aquel sentimiento que compartía la comunidad internacional de que se estaba poniendo a salvo un patrimonio cultural que nos pertenece a todos, independientemente de la nacionalidad. Seguidamente, ambos autores publicaron dos artículos en *The Times* y en *The Listener* en los que elogiaron las actuaciones que se estaban llevando a cabo en el bando republicano español para proteger y salvaguardar el tesoro artístico (Alted Vigil, 2010, p. 58). El bando republicano supo utilizar estas visitas como un medio propagandístico internacional para mostrar el éxito de su empresa de salvaguardia y propagar una imagen favorable del Gobierno de la II República (Álvarez Lopera, 1982a, p. 147). A través de la propaganda, los republicanos supieron utilizar estas intromisiones extranjeras para promocionar su lucha e ideas entre los miembros de la comunidad internacional, como se analizará más adelante.

Después de la acogida que tuvieron Kenyon y Mann en el bando republicano y del triunfo de su visita, el Gobierno de Franco no pudo negarse a la solicitud emitida por el conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, Michael W. Stewart, de visitar la zona que estos dominaban (Alted Vigil, 2010, p. 58). La visita tuvo lugar en noviembre de 1938, y fue organizada y dirigida por Pedro Muguruza y algunos de los comisarios de zona que en ese momento trabajaban con él (Alted Vigil, 2003, p. 112). El bando nacional diseñó cautelosamente una ruta por su territorio que causase una buena impresión a Stewart, y por tanto una imagen favorable de cara a la comunidad internacional. El recorrido comprendió lugares como Burgos, Oviedo, León, Segovia, Ávila, Zaragoza y Toledo, entre otros (Alted Vigil, 2003, p. 112). A su regreso, Stewart publicó un artículo en *The Times* en el que mostraba su satisfacción con las medidas efectuadas por el bando nacional y felicitaba a los dirigentes de aquella obra de salvaguardia (Alted Vigil, 2003, p. 112). Cabe añadir que gracias a esta visita de inspección se mejoró internacionalmente la imagen de la retaguardia nacional.

Concluyendo este apartado, a pesar de que la zona nacional se mostró más cerrada a admitir las visitas de inspección, estas fueron favorables para ambos bandos. Las visitas demostraron al mundo la capacidad de los españoles de preservar la cultura, a pesar de estar inmersos en un conflicto armado dentro de sus fronteras.

5.4. El poder de la propaganda: el Pabellón Español de 1937 como ejemplo

La propaganda dirigida a la comunidad internacional fue utilizada por ambos bandos como medio para conseguir la aprobación exterior y legitimar sus actuaciones en el conflicto bélico (Alted Vigil, 2010, p. 56). En lo relativo al tesoro artístico debían justificar, de cara a la comunidad internacional, qué medidas se estaban llevando a cabo para su salvaguardia. La labor de la propaganda se canalizaba en ambas retaguardias a través de dos vías principales: los artículos de opinión y los ensayos técnicos publicados en el extranjero, entre los que destacó la revista *Mouseion*, asociada a la Oficina Internacional de Museos, y a través de las visitas de inspección que ya han sido analizadas anteriormente (Alted Vigil, 2003, p. 110-111).

Por lo que respecta al bando republicano, este se caracterizó por desarrollar una campaña propagandística positiva sobre las actuaciones que se estaban llevando a cabo (Saavedra Arias, 2016, p. 137). En un primer momento, recordamos que los esfuerzos del Gobierno republicano se concentraron en concienciar a la sociedad española de la importancia de conservar y proteger el patrimonio cultural. El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes junto con las Juntas, elaboró entre julio y agosto de 1936, un conjunto de informes, charlas por radio y carteles destinados a resaltar el valor de nuestro tesoro artístico (Álvarez Lopera, 1982a, p. 116). Más adelante, en noviembre de 1936 se creó el Ministerio de Propaganda, el cual demostró la importancia concedida por los republicanos a la articulación de una propaganda efectiva capaz de mejorar su imagen internacional. Este organismo velaba por la promoción de las medidas de salvaguardia del patrimonio y por el objetivo de:

Ilustrar a los españoles sobre la dramática realidad de la guerra [...], dar respuesta adecuada a las falsedades que propalan los facciosos, informar a la opinión internacional del gigantesco esfuerzo que realiza el pueblo español para defender la libertad [...]. (Álvarez Lopera, 1982a, p. 125).

Dentro del Ministerio de Propaganda se articularon tres secciones que transmitían información al extranjero. El Servicio Español de Información se encargaba de enviar documentos e informes sobre la situación del país, la Sección de Ediciones y

Publicaciones realizó la edición de un centenar de libros traducidos, como *Galicia Mártir* de Castelao, y el Servicio Fotográfico recolectó más de 100.000 fotografías que servirían para llenar diversas publicaciones y exposiciones internacionales (Álvarez Lopera, 1982a, p. 126). Por parte de la Junta Central del Tesoro Artístico se procedió a la publicación de un conjunto de folletos cuyos fines principales fueron la divulgación de opiniones, la difusión de las medidas acarreadas por los republicanos para proteger el patrimonio y la crítica de las destrucciones ocasionadas por el bando nacional (Álvarez Lopera, 1982a, p. 134). Asimismo, la organización de exposiciones fue otro mecanismo de difusión propagandística utilizado por la II República, ya que era una forma de hacer accesible al público la actuación del Gobierno republicano. Dentro de las mismas, los acontecimientos más importantes eran las charlas que ofrecían diversos artistas e intelectuales españoles con la misión de influir en la esfera internacional y posicionar a los distintos Estados a favor del Gobierno republicano (Saavedra Arias, 2016, p. 256). Por ejemplo, destacó la conferencia impartida por Josep Renau entre el 23 y 24 de noviembre de 1937. En el seno de la preparación del Pabellón Español, que será analizado a continuación, Foundoukidis animó al dirigente de la Dirección General de Bellas Artes a dar un discurso sobre las medidas técnicas adoptadas por España para la protección del patrimonio (Cabañas Bravo, 2007, p. 153). La intención principal del Secretario General de la Oficina Internacional de Museos era dar a conocer al mundo el trabajo emprendido por los republicanos, pues lo consideraba “algo totalmente nuevo en la experiencia internacional y que era necesario recoger y difundir” (Bruquetas Galán, 2003, p. 204). Tras la celebración de dicha ponencia, se elaboró un manual inspirado en las recomendaciones del dirigente español por la Oficina Internacional de Museos que sentaría un precedente para la actuación de los países durante la II Guerra Mundial, *La Protección de los Monumentos y Obras de Arte en Tiempos de Guerra*, publicado en enero de 1939 (Bruquetas Galán, 2003, p. 205). Por último, se van a analizar a continuación las actuaciones de la II República para difundir sus ideas más importantes, aunque hubo muchas otras.

En el bando nacional la campaña propagandística tenía un carácter esencialmente negativo ya que se centraba en criticar, basándose en suposiciones, la evacuación de las obras artísticas por el Gobierno republicano y en condenar las actuaciones de aquellos que habían destruido un gran número de edificios religiosos (Álvarez Lopera, 1982a, p. 125). Por ejemplo, en febrero de 1938 se publicó un artículo en *L'illustration* que analizaba los destrozos realizados por los republicanos en algunas zonas que más tarde

pasarían a ser territorio nacional. Sin embargo, se demostró que aquellas obras habían dejado de existir mucho antes de que se iniciase el conflicto (Alted Vigil, 2003, p. 110). Por su parte, Pedro Muguruza insistió en hacer una propaganda más positiva fundada en hechos constatables. En uno de sus viajes al extranjero pudo comprobar la mala reputación que internacionalmente se tenía sobre el bando nacional respecto a la salvaguardia del patrimonio (Alted Vigil, 2003, p. 108). Destacó la publicación del folleto *La destrucción de obras de arte en España* en el que el bando nacional mostraba cómo estaban ejecutando las indicaciones recibidas por las Academias Extranjeras para la protección del patrimonio (Alted Vigil, 2010, p. 57). Asimismo, el Departamento de Información del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional publicó dos números de su Boletín en los que se recogían los testimonios sobre las visitas de inspección efectuadas por el Servicio de Vanguardia, el Decreto publicado en abril de 1938 que organizaba el funcionamiento del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y diversos informes sobre la situación de las zonas de Tarragona, Cantabria y Asturias, entre otras (Alted Vigil, 2003, p. 111). Cabe añadir que, en comparación con la propaganda republicana, la perteneciente al bando nacional fue menos efectiva, debido a que los dirigentes nacionales invirtieron menos dedicación a la misma. Sin embargo, es preciso destacar su éxito respecto a las críticas efectuadas por la destrucción de iglesias en el territorio nacional y en la reducción del expolio de obras de arte (Saavedra Arias, 2016, p. 311).

En último lugar y a modo de ejemplificación, como máximo exponente de la propaganda republicana cabe desarrollar brevemente en qué consistió el Pabellón Español en París, mencionado anteriormente. El 24 de mayo de 1937 se inauguró en Francia la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas de la vida moderna (Villerreal, 2003, p. 397). La decisión de participar en la misma se había tomado antes de iniciarse la Guerra Civil y, por tanto, el Gobierno republicano decidió utilizar ese evento como medio propagandístico (Saavedra Arias, 2016, p. 250). Dentro de la misma, el Pabellón Español ejemplificó la proyección exterior de Josep Renau durante su mandato al frente de la Dirección General de Bellas Artes (Cabañas Bravo, 2010b, p. 46). Renau acudió a París a finales de 1936 para reunirse con artistas como Pablo Picasso y conseguir así su colaboración en la Exposición Internacional parisina, como muestran sus siguientes palabras:

La misión que me llevó a París era eminentemente política: invitar a los numerosos artistas españoles residentes allí a participar en la lucha antifascista que sostenía el pueblo español,

bien proponiendo alguna obra concebida especialmente para el pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, o bien exponiendo en éste obras ya realizadas (Cabañas Bravo, 2007, p. 145).

Los encargados de crear y organizar el Pabellón Español fueron Lluís Lacasa, representante de la Dirección General de Bellas Artes en París, José Gaos, comisario general del Pabellón, y el arquitecto Josep Lluís Sert (Mendelson, 2009, p. 10-11). La finalidad principal del Pabellón Español fue la denuncia de la situación sociopolítica en la España de entonces y servir como medio de propaganda de la labor efectuada por el bando republicano durante la guerra (Cabañas Bravo, 2007, p. 149). El éxito del mismo se debe a la colaboración de un gran número de creadores como Buñuel, Picasso, Renau, Calder o Alejo Carpentier, y a la exposición de obras muy importantes, creadas expresamente para el pabellón, como el *Guernica* de Picasso, la *Montserrat* de Julio González o *El Pagès català i la revolució* de Joan Miró (Saavedra Arias, 2016, p. 251). Finalmente, el Pabellón Español fue un éxito para la promoción del bando republicano, pues se consiguió el objetivo de difundir la cultura española y la forma de actuación del gobierno para la protección del patrimonio artístico. Además, durante la exposición, las obras que esta albergó se mantuvieron a salvo de los ataques aéreos.

6. Retos que supusieron la inexistencia de una normativa internacional vigente para la protección del patrimonio cultural durante un conflicto armado

Al analizar las medidas que se llevaron a cabo para la salvaguardia del tesoro artístico español, se ha dejado evidencia de la importancia que tuvo para ambos bandos la cooperación de diversas autoridades extranjeras. El hecho de que no existiera una normativa internacional directamente aplicable al caso, supuso la necesidad de improvisación de muchos expertos para poner a salvo de forma efectiva la cultura española. Dichas actuaciones fueron admiradas por la comunidad internacional que vio en las mismas un precedente para la protección del patrimonio durante los conflictos armados. En palabras de Arturo Colorado Castellary e Isidro Moreno Sánchez, “se parte del convencimiento de que el caso español, también en lo concerniente a las obras de arte, fue la antesala de la II Guerra Mundial” (2017, p. 540).

6.1. Medidas para la protección de monumentos y obras de arte

Al iniciarse la contienda, tanto los republicanos como los nacionales tuvieron que hacer frente a un nuevo modelo de guerra, en el que los objetivos de interés militar se concentraban en los centros históricos, de los cuales era difícil sustraer las obras artísticas

para su protección. Este hecho se debía a la utilización de nuevos armamentos, como los proyectiles a larga distancia o los bombardeos aéreos, y al reclutamiento de un amplio número de militares para el combate (Bruquetas Galán, 2003, p. 201). Por ello, la labor de la comunidad internacional en aquel momento se centró en elaborar un tratado capaz de regular cómo habían de protegerse los monumentos y las obras de arte durante un conflicto que, lamentablemente, acabó siendo un mero proyecto que nunca llegó a ratificarse (Bruquetas Galán, 2003, p. 201). La falta de iniciativa real por parte de la esfera internacional para la creación de un aparato legal efectivo en torno a este tema, se debía a la idea de que la mejor manera de proteger el patrimonio era evitar la guerra, y no regular cómo debería de procederse ante tal situación. Dicha ideología queda plasmada en las siguientes palabras, que el presidente de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual pronunció en 1932: "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" (Bruquetas Galán, 2003, p. 201). Más adelante, durante la reunión de expertos de la Oficina Internacional de Museos celebrada en 1937, volvió a abrirse el debate sobre la elaboración de una normativa internacional aplicable al patrimonio durante el conflicto armado (Bruquetas Galán, 2003, p. 204). El propósito de la misma era principalmente crear una convención basada en un conjunto de principios que todos los Estados de la comunidad internacional estuviesen dispuestos a ratificar. En dicho contexto, la charla impartida por Josep Renau en noviembre de 1937, analizada anteriormente, tuvo una enorme influencia en la posterior elaboración de la Convención de la Haya de 1954 impulsada por la UNESCO (Bruquetas Galán, 2003, p. 205). Ello se debe a que la experiencia española durante la Guerra Civil fue decisiva para orientar las disposiciones de dicho texto internacional (Bruquetas Galán, 2003, p. 205).

En cuanto a los nuevos métodos empleados para el ataque, se utilizaron bombas de explosión de 300, 500 y 1000 kilos capaces de producir efectos tanto en las zonas donde colisionaban como en los alrededores, generando desplazamientos de aire que podían afectar negativamente, tanto a edificios como a monumentos. Asimismo, se introdujeron bombas incendiarias que provocaban llamas de tres metros, las cuales eran capaces de alcanzar temperaturas de hasta dos mil grados centígrados (Bruquetas Galán, 2003, p. 207) [Anexo 8]. A modo de testimonio, la mujer de Timoteo Pérez Rubio, Rosa Charcel, recuerda en su biografía cómo los lugares artísticos eran bombardeados sin cuidado (Saavedra Arias, 2016, p. 72). Ello llevó al diseño de nuevas formas de embalaje, así como métodos para acondicionar los depósitos de obras de arte y mejorar la protección

de los edificios. Dichas medidas se tomaron sin antecedentes, pues era la primera vez que se utilizaban este tipo de bombas en una guerra (Bruquetas Galán, 2003, p. 208). A modo de ejemplo, destacó la selección como depósitos de espacios subterráneos abovedados, pues eran los que más seguridad ofrecían contra los bombardeos, como por ejemplo la rotonda del Museo del Prado o los sótanos abovedados de la Biblioteca Nacional. Por otro lado, se colocaron sacos de arena y extintores en el interior de los depósitos para evitar incendios (Bruquetas Galán, 2003, p. 210). Además, las condiciones medioambientales en las que se encontraban las obras de arte era una medida a tener en cuenta. El propio Alejandro Ferrant advirtió que “el peligro de la humedad es mayor aún que el de los bombardeos posibles” (Bruquetas Galán, 2003, p. 211). Por ello, periódicamente los miembros de las Juntas abrían las cajas que contenían piezas artísticas para comprobar su estado y se establecieron sistemas de climatización en algunos depósitos.

Las actuaciones de los miembros de los organismos republicanos fueron dignas de admiración, pues como se ha mencionado previamente, no existía ninguna experiencia anterior sobre la que basar sus actuaciones. Sin embargo, no hay que olvidar que las publicaciones y las conferencias internacionales organizadas por la Oficina Internacional de Museos desde 1930, ofrecieron a los expertos españoles un amplio conocimiento técnico que, muy probablemente, les fue de gran ayuda una vez estalló la Guerra Civil, para proteger de forma efectiva el tesoro artístico (Bruquetas Galán, 2003, p. 208). Entre otras enseñanzas, se promovieron encuentros internacionales relacionados con la conservación y sobre "materiales constructivos para aislamiento del ruido, del fuego y de la humedad, calefacción, ventilación, iluminación [...]", etc. (Bruquetas Galán, 2003, p. 208). Por ello, independientemente de que esta Oficina tomase parte activa o no en la protección del patrimonio español durante el conflicto es cierto que, gracias a la misma, los encargados del salvamento cultural español partieron de una base de conocimiento que habían adquirido gracias a la existencia de organismos internacionales como el que se acaba de mencionar.

En último lugar, gracias a la experiencia republicana se elaboraron diversos folletos y publicaciones informativos provenientes de la Junta Central del Tesoro Artístico. A través de dichos documentos, se pusieron a disposición del público las medidas que se habían efectuado en los depósitos para mantener el patrimonio en perfecto estado, sentando un precedente de actuación para posteriores eventos, y siendo tomadas como modelo de referencia por la comunidad internacional. Además, teniendo en cuenta el

traslado del tesoro artístico durante la Guerra Civil se consolidó el principio internacional de evacuación como la medida ideal para poner a salvo las obras de arte (Bruquetas Galán, 2003, p. 218). En aquellas ocasiones en que no puede garantizarse de forma efectiva la custodia de la cultura dentro de un Estado, toda la comunidad internacional tiene el deber de poner a salvo dicho patrimonio, que directa o indirectamente es propiedad de todos. Así, todo ello contribuyó a que en 1939 la Oficina Internacional de Museos elaborase un manual de actuación para dichas situaciones, mencionado anteriormente, llamado *La Protección de los Monumentos y las Obras de Arte en Tiempos de Guerra* (Bruquetas Galán, 2003, p. 219).

6.2. El anticlericalismo y las actuales medidas de la UNESCO

El anticlericalismo presente en la Guerra Civil conllevó la destrucción de numerosos edificios y figuras de arte religiosas. La quema de iglesias no estaba justificada y la comunidad internacional manifestó su preocupación por el futuro de estos emblemáticos monumentos, lo que supuso un reto para ambos bandos de cara a la opinión pública extranjera. Ello se debía a que los Estados no comprendían el rechazo que existía hacia lo místico en aquel momento, ya que era necesario atender a la situación interna de la sociedad española, fuera del alcance del conocimiento extranjero. En aquel contexto no se disponía de una normativa internacional que tuviese en cuenta la protección de las construcciones de valor histórico-artístico, ya que no fue hasta después de la II Guerra Mundial cuando se reguló esta realidad con la Convención de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (Urueña Álvarez, 2004, p. 246).

La Junta Central del Tesoro Artístico y las Juntas Delegadas crearon una serie de medidas para evitar la destrucción de edificios religiosos. En primer lugar, se incautaron aquellas obras de arte que corrían el peligro de ser destruidas, llevándolas a los depósitos creados *ad hoc* que se han ido analizando durante la presente investigación. En segundo lugar, los edificios religiosos fueron sellados e identificados como pertenecientes a la Junta Central con el objetivo de desalentar a los atacantes de su destrucción, aunque no siempre tuvieron éxito, pues el descontento social era en ocasiones más poderoso que la razón de conservar nuestro patrimonio (Saavedra Arias, 2016, p. 125). Finalmente, el Decreto de 11 de agosto de 1936 estableció la potestad del Ministerio de Justicia de clausurar preventivamente todos los inmuebles pertenecientes a la Iglesia, con la misión de evitar la entrada a los mismos de personas ajenas a la autoridad estatal.

En la actualidad, la Convención de la Haya de 1954 establece en su artículo 4 la obligación de los Estados de la comunidad internacional de respetar y proteger los bienes culturales, por considerarlos parte de un acervo cultural común que no entiende de nacionalidades (Alderman, 2011, p. 805). Dentro de ese respeto, se encuentra tanto el deber de abstenerse de atacar el patrimonio cultural, como la obligación de prohibir, prevenir y detener cualquier hostilidad hacia el mismo (Alderman, 2011, p. 805). Asimismo, en sus artículos 6⁹ y 16¹⁰ se instaura la creación de un emblema que permita la identificación de aquellos edificios y monumentos que deban protegerse, con el fin de que estos no sean atacados directamente por las fuerzas en conflicto. El uso de dicho signo distintivo viene establecido en el artículo 17 de la Convención de la Haya de 1954. Como se ha mencionado previamente, durante la Guerra Civil ya se elaboraron medidas destinadas a clasificar los edificios que debían respetarse, pudiendo inspirar así la creación del emblema cristalizado en la Convención de la Haya de 1954. De este modo, el Escudo Azul de la UNESCO ha ido extendiéndose desde su creación por todo el mundo, y en la actualidad existe un proyecto en España de elaboración de un portal web de información sobre dicho emblema.¹¹ Finalmente, cabe mencionar que el artículo 8 del Estatuto de Roma de 1998 de la Corte Penal Internacional, ha considerado la destrucción del patrimonio como un crimen de guerra (Urueña Álvarez, 2004, p. 256). La calificación de un evento como crimen internacional es de gran importancia y tiene unas implicaciones muy interesantes que, lamentablemente, trascienden del objeto de esta investigación.

6.3. El expolio de obras de arte

Como se ha analizado previamente, la expropiación de obras de arte supuso otro reto al que se tuvo que enfrentar tanto el bando republicano como el nacional durante el transcurso de la Guerra Civil. Fueron objeto del mercado negro, entre otros, las obras plásticas, los cálices y los candelabros de las iglesias, así como las piezas de orfebrería, altamente valoradas en aquel contexto (Saavedra Arias, 2016, p. 122). La comunidad

⁹ Art. 6 Convención de la Haya de 1954: De acuerdo con lo que establece el artículo 16, los bienes culturales podrán ostentar un emblema que facilite su identificación.

¹⁰ Art. 16 Convención de la Haya de 1954: 1. El emblema de la Convención consiste en un escudo en punta, partido en aspa, de color azul ultramar y blanco (el escudo contiene un cuadrado azul ultramar, uno de cuyos vértices ocupa la parte inferior del escudo, y un triángulo también azul ultramar en la parte superior; en los flancos se hallan sendos triángulos blancos limitados por las áreas azul ultramar y los bordes laterales del escudo). 2. El emblema se empleará aislado o repetido tres veces en formación de triángulo (un escudo en la parte inferior), de acuerdo con las circunstancias enumeradas en el artículo 17.

¹¹ Dicho enlace es el siguiente: <http://www.blueshield.es/bienvenido/>

internacional estaba indirectamente implicada en dicho expolio, ya que los mercaderes del arte españoles, eran en muchas ocasiones ayudados por miembros pertenecientes al cuerpo diplomático, o por personajes extranjeros que tenían interés en que dichas obras saliesen de la frontera española (Colorado Castellary, 2017, p. 277). Atendiendo a la documentación existente del bando republicano, destaca un informe redactado el 13 de julio de 1937, en el que el embajador de la II República en París, Ángel Ossorio, constataba:

Un cierto señor Sicard, francés, que vive en Niza y que viene frecuentemente a París y a Barcelona, de acuerdo con el Sr. Rivera Rovira, cónsul de Rumanía en Barcelona, y un hijo de este en relación con los elementos de la F.A.I., han sustraído de España cantidad de efectos de valor, oro, piedras preciosas, alhajas, cuadros, etc. (Colorado Castellary, 2017, p. 277).

Asimismo, también existe documentación franquista sobre estas actividades ilícitas que, junto con la ayuda del marqués de Valdeiglesias, permitió la identificación en 1938 de una tienda situada en París “en la que se venden especialmente objetos religiosos procedentes de las iglesias españolas” (Colorado Castellary, 2017, p. 278). Por todo lo expuesto, la amenaza del expolio cultural español implicaba tanto a personajes nacionales como internacionales, lo que dificultó el manejo de tal situación por ambos bandos durante el conflicto.

Con el objetivo de frenar dicho expolio, en el bando republicano se formularon una serie de disposiciones como el Decreto de 9 de enero de 1923, que obligaba a la Iglesia a obtener la autorización del Ministerio de Gracia y Justicia para enajenar cualquier obra de arte, así como el Decreto de 22 de mayo de 1931 y la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 1933, ya analizados anteriormente, que velaban por la custodia del patrimonio para que no fuese sustraído por los traficantes de obras de arte (Colorado Castellary, 2017, p. 284). Asimismo, en el bando nacional, tanto el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional como la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores tenían encomendada la labor de frenar la salida clandestina de obras, así como la recuperación de las que ya habían sido expoliadas (Alted Vigil, 2010, p. 53). Sin embargo, la existencia de un conjunto normativo interno, incapaz de extender su ámbito de aplicación fuera del territorio español, no consiguió disminuir la salida clandestina de obras de arte, que iban a parar principalmente a Francia y a Inglaterra. Ambos gobiernos intentaron que los Estados receptores tomaran medidas al respecto para paralizar este tráfico, aunque lamentablemente tanto el Gobierno francés como el inglés no parecían muy interesados en detener aquella realidad, limitándose a ignorar las

peticiones de los bandos republicano y nacional (Colorado Castellary, 2017, p. 285). Dada la situación y la impotencia de las autoridades españolas para obligar a los gobiernos europeos a cambiar su legislación, tuvieron que tomarse medidas extremas como, por ejemplo, la prohibición de cualquier venta de antigüedades en la retaguardia republicana (Colorado Castellary, 2017, p. 286).

En este caso se manifiesta claramente cuán necesaria era una normativa internacional al respecto capaz de paliar dicha situación. Probablemente, la experiencia durante la Guerra Civil española inspiró la redacción del primer Protocolo a la Convención de la Haya de 1954, por el que se regula la prohibición de la exportación de bienes culturales durante un conflicto armado y la restitución de aquellos que han sido expoliados clandestinamente a su lugar de origen (Urueña Álvarez, 2004, p. 254). El éxito de esta normativa internacional, sin embargo, no ha conseguido frenar todos los expolios relativos al patrimonio que se han venido produciendo en las últimas décadas. De este modo, en la actualidad aún encontramos casos en los que dos Estados se encuentran en disputa por la apropiación ilícita de bienes culturales de otro país. A modo de ejemplo, los frisos del Partenón de Atenas llevan en el Museo Británico de Londres desde 1806 (Urueña Álvarez, 2004, p. 257). El Gobierno griego ha reclamado en diversas ocasiones la devolución de los mismos al Gobierno inglés, aunque aún no se ha llegado a un consenso. Este hecho manifiesta la fragilidad del Derecho Internacional (Lizaranzu Perinat, 2016, p. 7) ya que, a pesar de la existencia de una normativa internacional aplicable al caso, la moral de una potencia internacional sobre su consideración del patrimonio es más importante que las normas que debe acatar. De ahí que uno de los objetivos a conseguir por la UNESCO en relación al patrimonio cultural, sea dotar a dicho organismo de normas vinculantes que obliguen de forma directa a aquellos Estados que hayan ratificado las convenciones internacionales pertenecientes a este ámbito.

Concluyendo este apartado, el expolio de obras de arte fue un problema que tuvo que ser enfrentado por las autoridades españolas sin contar con ningún apoyo por parte de la comunidad internacional. Sin embargo, puede observarse que, lamentablemente, en la actualidad aún existen casos donde las normas internacionales no son capaces de imponerse ante los Estados, mostrándose incapaces de proteger de forma efectiva el patrimonio cultural de un país. De este hecho, se deriva la necesidad de reforzar el sistema de Derecho Internacional Público relativo a la preservación del patrimonio cultural mundial.

7. Conclusiones y propuestas

Al inicio de esta investigación se expusieron las razones que motivaron la realización de la misma, planteándose las siguientes cuestiones: determinar si la ideología de cada bando influyó en la salvaguardia del tesoro artístico español durante la Guerra Civil, establecer si la intervención de algunas personalidades fue decisiva para el éxito de dicha empresa, analizar si la cooperación internacional fue necesaria para la protección del patrimonio cultural español, y comprobar si dichas actuaciones sentaron un precedente para la II Guerra Mundial y para la posterior elaboración de una normativa internacional.

En primer lugar, en cuanto a la influencia de la ideología en la salvaguardia del tesoro artístico, la conclusión que se extrae es que esta no influyó directamente en la misión de socorrer a la cultura española. La preocupación por salvar el patrimonio cultural estuvo presente tanto en el bando republicano como en el nacional, como muestran las actuaciones de Josep Renau o Pedro Muguruza, entre otros. Asimismo, un muy buen ejemplo de ello fue la colaboración del franquista Josep María Sert con el bando republicano, en la creación del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles. Sin embargo, cabe añadir que la ideología sí influyó en la articulación de las medidas relativas a proteger los bienes culturales. Por un lado, el bando republicano centró su atención en frenar el vandalismo acaecido en su territorio, en promocionar su actuación a través de la propaganda internacional, y en poner a salvo las obras de arte en depósitos creados a tal efecto. Por otro lado, el Gobierno de Franco centró su actividad en la realización de un inventario de las zonas que iban siendo conquistadas, así como la creación de una red institucional encaminada al cese del expolio de obras de arte.

En segundo lugar, la intervención de determinados sujetos fue claramente decisiva para el éxito de la empresa que viene siendo analizada. Por parte del bando republicano, destacó la labor realizada por Ricardo de Orueta antes del estallido de la guerra. Gracias a las medidas que tomó durante su mandato al frente de la Dirección General de Bellas Artes, se establecieron las bases que permitieron más tarde a los republicanos proteger efectivamente el tesoro artístico español. En cuanto a Josep Renau, su periodo al frente de la Dirección General de Bellas Artes vino caracterizado por sus tintes renovadores y por su gran fuerza propagandística. Destacó principalmente su visión internacional, pues centró sus esfuerzos en mejorar la imagen que se tenía sobre la II República en el extranjero, así como en conseguir alianzas con distintos Estados que ayudaron a España a proteger su legado cultural. En cuanto al bando nacional, Pedro Muguruza y el Marqués de Lozoya estuvieron al frente de la gestión de salvaguardia artística en su bando,

admirando e imitando las actuaciones seguidas por los republicanos. A pesar de que, en el bando nacional, la conservación del patrimonio cultural preocupaba menos que en el republicano, no puede obviarse la implicación de algunos miembros nacionales que centraron todos sus esfuerzos en poner a salvo el tesoro artístico español. Gracias a la influencia y a la cooperación entre personalidades de ambos bandos, se consiguió poner a salvo un gran número de obras de arte, así como traer de vuelta a España aquellos bienes que habían sido depositados en el extranjero para su protección.

En tercer lugar, en cuanto a la cooperación internacional recibida por España, considero que esta fue imprescindible para la salvaguardia del patrimonio cultural. Por un lado, de manera indirecta la Oficina Internacional de Museos, a través de sus conferencias y simposios internacionales, transmitió enseñanzas técnicas y de conservación a los expertos españoles que más tarde utilizarían durante el conflicto bélico. Además, la celebración de exposiciones y de conferencias mundiales, como la Exposición Internacional de París, permitieron visibilizar las actuaciones que se estaban llevando a cabo por ambos bandos destinadas a custodiar el patrimonio cultural de cara al extranjero. A dicha visibilización, también contribuyeron las visitas de inspección realizadas en ambos bandos. Sin embargo, lo más remarcable fue la creación del apolítico Comité Internacional para la Salvaguardia del Tesoro Artístico Español, que destacó como una de las mayores hazañas del sistema internacional en la ayuda a España. En palabras de Arturo Colorado Castellary:

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" (Colorado Castellary, 2003, p. 75).

En cuarto lugar, por lo que respecta a si la Guerra Civil sentó un precedente de actuación para la II Guerra Mundial, así como para la elaboración de una normativa internacional en torno a este tema, comparto el pensamiento de Arturo Colorado Castellary e Isidro Moreno Sánchez, los cuales afirman que: "Se parte del convencimiento de que el caso español, también en lo concerniente a las obras de arte, fue la antesala de la Segunda Guerra Mundial" (2017, p. 540). Por aquel entonces, no existía ningún tratado que guiase las decisiones de ambos bandos, por lo que la forma de actuación para proteger

el patrimonio durante la Guerra Civil ha sido admirada en numerosas ocasiones en la esfera internacional. La creación de depósitos específicos para la custodia de las obras, la catalogación de los edificios más emblemáticos, así como el método para frenar el expolio de obras de arte, entre otras, son algunas de las estrategias que más adelante fueron recogidas en la Convención de la Haya de 1954 (Bruquetas Galán, 2003, p. 219). Cabe añadir que la comunidad internacional perfeccionó estas medidas ya que, por ejemplo, se dispone que los bienes culturales deben ser conservados en lugares alejados de todo objetivo militar, de grandes centros demográficos e industriales, así como de las principales vías de comunicación (Bruquetas Galán, 2003, p. 219). Finalmente, las publicaciones de la Junta Central del Tesoro Artístico, las conferencias impartidas por personajes españoles, los informes publicados en revistas internacionales, así como el manual de recomendaciones técnicas de la Oficina Internacional de Museos compuesto por diversos estudios y fotografías de los archivos españoles, supusieron un punto de partida para el desarrollo de una normativa internacional capaz de salvaguardar la cultura.

A título personal, a la hora de elaborar esta investigación la dificultad principal ha radicado en la escasez de fuentes primarias y secundarias sobre las actuaciones del bando franquista para la salvaguardia del patrimonio durante la Guerra Civil. Comparativamente, la bibliografía disponible respecto al bando republicano es mucho más amplia que la existente en relación al bando nacional. Por todo ello, una de las posibles líneas futuras de investigación de este tema podría ser cómo el bando nacional articuló las actuaciones encaminadas a proteger el patrimonio cultural español durante la contienda.

A modo de conclusión, la salvaguardia del patrimonio cultural español durante la Guerra Civil fue un ejemplo de superación y de cooperación tanto a escala nacional como internacional. La capacidad de sus promotores de dejar atrás sus ideales por la consecución de un fin común, como fue salvar el tesoro artístico español, es digna de ser admirada y recordada siempre. De ahí se deriva la afirmación de que el deseo de proteger el arte y el legado cultural, en muchas ocasiones es mayor que la rivalidad política que separa a las personas durante un conflicto armado. Citando a Teresa Lizaranzu Perinat, "la cultura es un elemento esencial en los procesos postconflicto, por el componente de cohesión social, que implica la recuperación de legados culturales" (2016, p. 13). Para finalizar, me gustaría acabar con una cita de Berma Klein Goldewijk, Georg Frerks y Els van der Plas:

La cultura hace que la vida valga la pena. Mientras tengamos cultura, somos humanos. Destruir la cultura significa eliminar aquello que nos define. La cultura moviliza la transformación, inspira la inclusión y la curiosidad, y por tanto constituye un componente vital en la búsqueda de la civilización por parte de la humanidad en toda su diversidad y creatividad (2011, p. 4).¹²

Por todo ello, el patrimonio cultural es un bien común a proteger globalmente que juega un papel esencial en la unión y cohesión sociales, y la labor de aquellos que participaron en la protección de nuestro patrimonio durante la Guerra Civil nunca debe ser olvidada.

¹² *Culture is what makes life worth living. As long as we have culture, we are human. Destroying culture means taking away what defines us. Culture mobilizes transformation, inspires inclusiveness and curiosity, and thus constitutes a vital component of humanity's quest for civilization in all its diversity and creativity* (2011, p. 4).

8. Lista de referencias bibliográficas

Alderman, K. L. (2011). The Designation of West Bank Mosques as Israeli National Heritage Sites: Using the 1954 Hague Convention to Protect against in Situ Appropriation of Cultural Sites. *Creighton Law Review*, 44(4), 799–809. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=67090306&authtype=shib&lang=es&site=ehost-live&scope=site&authtype=ip,shib>

Alonso Alonso, R. (2003). La actuación del taller de restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil. En I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, (pp. 165-186). Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura.

Altred Vigil, A. (2010). Política patrimonial del Gobierno de Franco durante la Guerra Civil. En A. Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra: Congreso Internacional*, (pp. 51-60). Madrid: Universidad Complutense.

Altred Vigil, A. (2003). Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, (pp. 97-124). Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura.

Álvarez Lopera, J. (2003). La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil. En I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, (pp. 27-63). Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura.

Álvarez Lopera, J. (1982a). *La Política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil Española Volumen I*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Álvarez Lopera, J. (1982b). *La Política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil Española Volumen II*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Argerich, I. y Ara, J. (2003). *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura.

Bruquetas Galán, R. (2003). La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional. En I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, (pp. 201-220). Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura.

Burnett Tylor, E. (1977). *Cultura Primitiva I, Los orígenes de la cultura*. Madrid: Ayuso.

Cabañas Bravo, M. (2010a). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cabañas Bravo, M. (2010b). La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau. En A. Colorado Castellary, (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra: Congreso Internacional*, (pp. 31-49). Madrid: Universidad Complutense.

Cabañas Bravo, M. (2010c). La II República Española ante la salvaguarda del Patrimonio Artístico y la Guerra Civil. En J. J. Alonso Martín y A. Colorado Castellary (coord.), *Arte Salvado, 70 Aniversario del salvamento del Patrimonio Artístico Español y de la intervención internacional*, (pp. 28-37). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Cabañas Bravo, M. (2007). Renau y el Pabellón Español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí. En N. Piqueras (coord.), *Josep Renau 1907-1982: Compromís i cultura*, (pp. 140-168). Valencia: Universidad de Valencia y la SECC.

Cabañas Bravo, M., López-Yarto Elizalde, A, Rincón García, W. (2010). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Calvo Poyato, J. (2018). *El milagro del Prado: La polémica evacuación de sus obras maestras durante la Guerra Civil por el Gobierno de la República*. Madrid: Arzalia Ediciones.

Casanova Ruiz, J. (2013). *A short history of the Spanish Civil War*. Londres: I.B. Tauris.

Casanova Ruiz, J. (2007). *República y Guerra Civil*. Barcelona: Crítica.

Colorado Castellary, A. (Dir.). (2018). *Patrimonio cultural, Guerra Civil y Posguerra*. Madrid: Editorial Fragua.

Colorado Castellary, A. (2017). Contribución al estudio de la salida delictiva de obras de arte al extranjero durante la Guerra Civil. *Archivo Español de Arte*, 90(359), 275-286. doi: 10.3989/aearte.2017.18.

Colorado Castellary, A. (Dir.). (2010). *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra: Congreso Internacional*. Madrid: Universidad Complutense.

Colorado Castellary, A. (2008). *Éxodo y exilio del arte: La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Colorado Castellary, A., Moreno Sánchez, I. (2017). Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil y la posguerra: investigación, catalogación y gestión digital del Arte Salvado. *El Profesional de La Información (EPI)*, 26(3), 534–542.

Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención, La Haya, 14 de mayo 1954.

De Rueda Roigé, F. J. (1996). La protección internacional del patrimonio cultural en caso de conflicto armado. *LOCVS AMENV*, 4, 249-266. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/38998706.pdf>

Fernández Hernández, J. J. (2018). Protección del patrimonio cultural en caso de conflicto armado. *Cadernos de Dereito Actual*, 9, 97-105. Recuperado de <http://www.cadernosdedereitoactual.es/ojs/index.php/cadernos/article/viewFile/281/182>

Fraguas, R. (26 de febrero de 2008). *Las viejas heridas de guerra de Goya cicatrizan en el Prado*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/02/27/cultura/1204066801_850215.html

Frerks, G., Plas, E. V., & Goldewijk, B. K. (2011). *Cultural emergency in conflict and disaster*. Rotterdam: NAI.

Goldewijk, B. K., Frerks, G., Van der Plas, E. (2011). *Cultural emergency in conflict and disaster*. Rotterdam: Nai Uitgevers.

Gaceta de Madrid, de 25 mayo de 1933, núm. 145, pp. 1394-1399.

ICOM-CE. (s.f.-a). *Actividad y colaboraciones 2018 ICOM-CE*. Recuperado de <https://www.icom-ce.org/actividad-y-colaboraciones-2018-icom-ce/>

ICOM-CE. (s.f.-b). *¿Qué es el ICOM?* Recuperado de <https://www.icom-ce.org/que-es-el-icom/>

Lizaranzu Perinat, M. T. (2016). El papel de la UNESCO en la protección del patrimonio en zonas de conflicto. *Actualidad Jurídica (1578-956X)*, (42), 7-16. Recuperado de: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=116096088&authtype=shib&lang=es&site=ehost-live&scope=site&authtype=ip,shib>

Mendelson, J. (2009). *El Pabellón Español: París, 1937*. Barcelona: Ediciones de La Central.

Monreal Tejada, L. (1999). *Arte y Guerra Civil*. Huesca: Sindéresis.

Moradiellos García, E. (2016). *Historia mínima de la Guerra Civil española*. Madrid: Turner Publicaciones.

Moradiellos García, E. (2004). *1936: Los mitos de la Guerra Civil*. Barcelona: Ediciones Península.

Palma Peña, J. M. (2013). El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio. *Revista Cuicuilco*, (58), 31-57. Recuperado de: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=96520100&authtype=shib&lang=es&site=ehost-live&scope=site&authtype=ip,shib>

Pérez Galán, M. (2011). *La Enseñanza en la Segunda República*. Biblioteca Nueva.

Piña Abellán, J. J. (2018). La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau. En A. Colorado Castellery, (ed.), *Patrimonio cultural, Guerra Civil y Posguerra*, (pp. 211-233). Madrid: Editorial Fragua.

Preston, P. (2017). *La Guerra Civil española*. Barcelona: Debolsillo.

Protocolo a la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado 1954, La Haya, 14 de mayo 1954.

Queralt, M. P. (2012). *Historia de España*. Madrid: Tikal Ediciones.

Renau, J., Cabañas Bravo, M. (2007). *Josep Renau: Arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Saavedra Arias, R. (2016). *Destruir y proteger: El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander: Ediciones Universidad Cantabria.

Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado 1999, La Haya, 26 de marzo 1999.

Tusell Gómez, J. (2003). El Patrimonio Artístico Español en tiempos de crisis. En I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, (pp. 17-25). Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura.

París, C. (2017). *Educación y cultura en la Segunda República*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnc823>

UNESCO. (2014). *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo: Manual Metodológico*. Recuperado de: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229609>

Urueña Álvarez, R. (2004). La protección del patrimonio cultural en tiempo de guerra y de paz. *Cuadernos de Estudios Empresariales*, (14), 245-260. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/CESE/article/view/CESE0404110245A>

Vilar, P. (1963). *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.

Villerreal, L. (2003). Cronología. En I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, (pp. 395-401). Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura

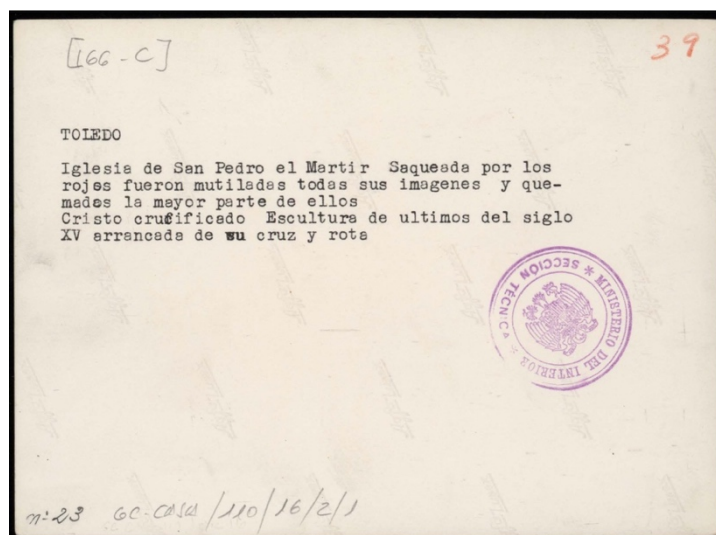
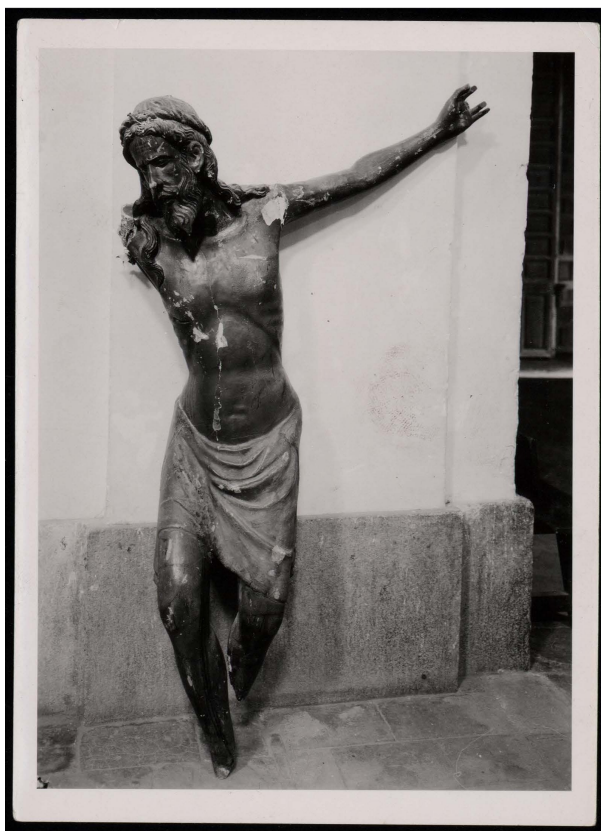
Viñas, Á, y Aróstegui, J. (2012). *En el combate por la historia: La República, la guerra civil, el franquismo*. Barcelona: Pasado & Presente.

Viñas, Á. (2010). *La soledad de la República: El abandono de las democracias y el viraje hacia la Unión Soviética*. Barcelona: Crítica.

Vivas, A. (19 de junio 2018). La "absurda" odisea para salvar los cuadros del Museo del Prado en la Guerra Civil. *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/papel/historias/2018/06/19/5b27e0da468aebbb4f8b462f.html>

9. Anexos

ANEXO 1



Ataque contra el patrimonio cultural español de la Iglesia Católica

Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. (1936-1939). *Toledo. Iglesia de San Pedro Mártir* [Material gráfico]. Delegación del Estado, para Prensa y Propaganda. Biblioteca Nacional de España, signatura: GC-CAJA/110/16. Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000071569>

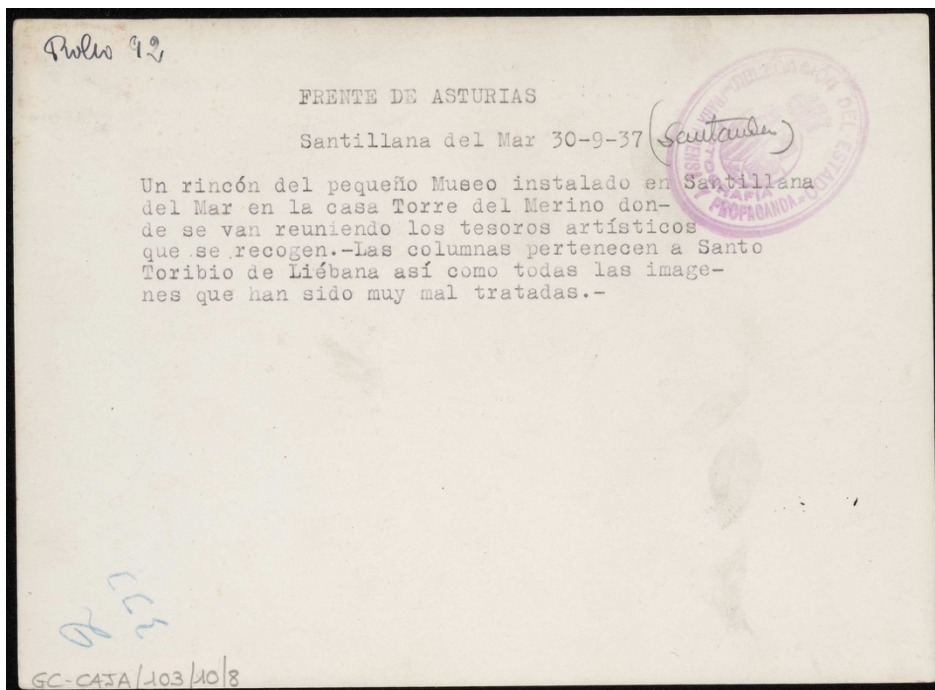
ANEXO 2



Dstrucción de edificios en Madrid

Antifatot Madrid. (1936-1939). *Calles bombardeadas de Madrid. Calle Estudios*. [Material gráfico]. Laboratorio fotográfico del Ministerio de Propaganda. Biblioteca Nacional de España, signatura: GC-CAJA/109/25. Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000141219>

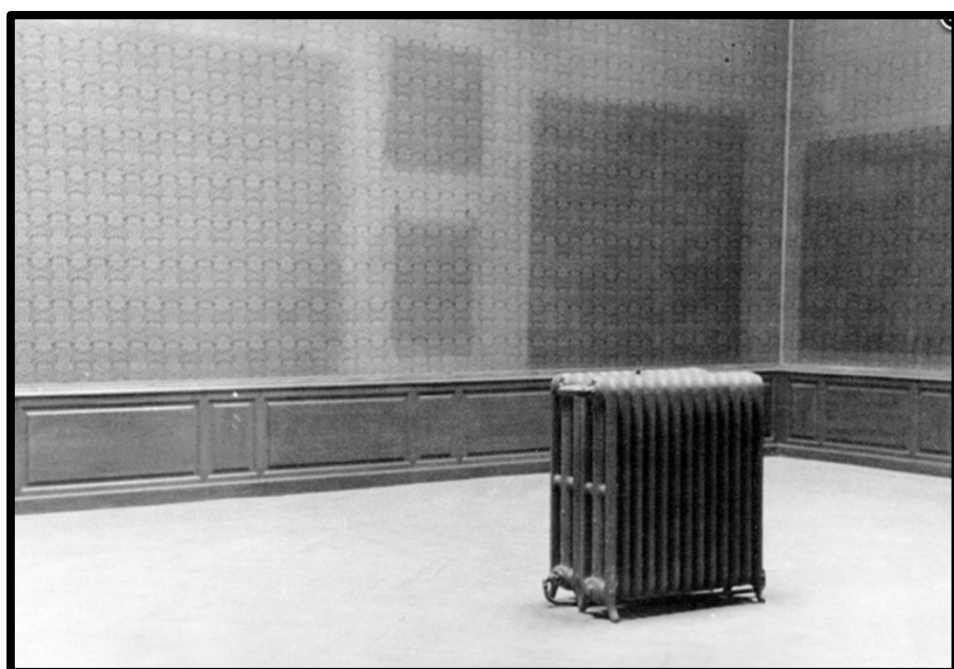
ANEXO 3



Iglesias destruidas y depósitos

Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. (1936-1939). *Iglesias destruidas en pueblos de Cantabria, III* [Material gráfico]. Foto Delespro. Biblioteca Nacional de España, signatura: GC-CAJA/103/10. Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000140744>

ANEXO 4



La colección del Museo del Prado en tiempos de guerra

Imagen 1: Autor desconocido. (s.f.). *Sala de cartones para tapices de Goya, utilizada como depósito de cuadros*. Recuperado de <http://lascajaschinas.net/nodos/coleccion-prado/>

Imagen 2: Autor desconocido. (s.f.). *Vaciado de las salas del Museo del Prado*. Recuperado de <http://lascajaschinas.net/nodos/coleccion-prado/>

ANEXO 5



Parte de los miembros del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles

Autor desconocido. (1939). *Comité Internacional de Expertos para el Inventario de las Obras de Arte Españolas ante el Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra*. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/65595512@N00/7313663850>

ANEXO 6



Transporte de un 'Tiziano' bajo la mirada de la policía suiza

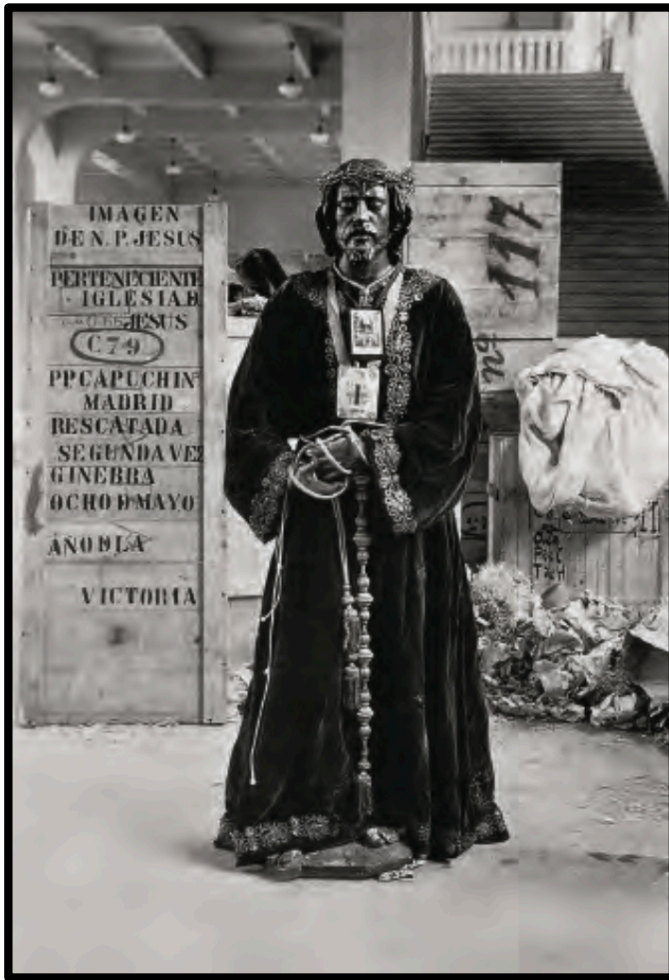
Autor desconocido. (s.f.). *Transporte de un Tiziano bajo la mirada de la policía suiza*. Revista 'Vertice'. Recuperado de <https://www.elmundo.es/papel/historias/2018/06/19/5b27e0da468aebbb4f8b462f.html>



Las Cajas Españolas

Autor desconocido. (s.f.). *Las Cajas Españolas*. Recuperado de <https://blogpatrimoniocultural.wordpress.com/2013/10/07/las-cajas-espanolas/>

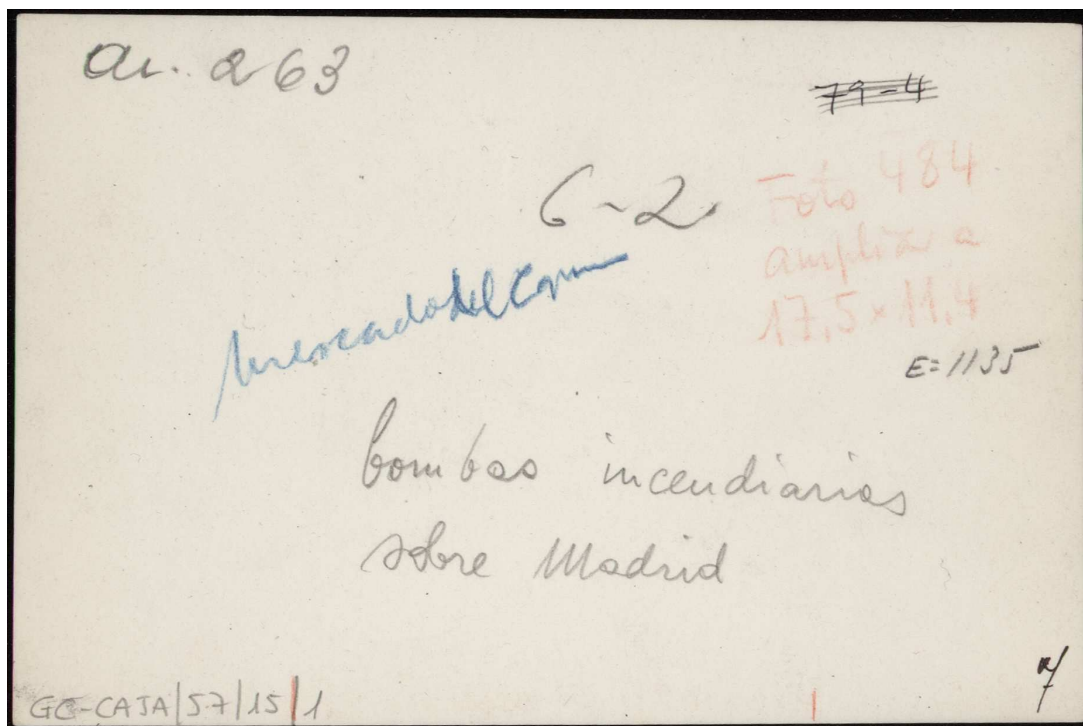
ANEXO 7



Escultura de Jesús de Medinaceli en Ginebra

Fototeca de Información Artística. (n.d.). *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*. Donación H. Contreras Chacel (2003). Recuperado de Argerich, I. y Ara, J. (2003). *Arte Protegido Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, p. 375. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura.

ANEXO 8



Bombas incendiarias

Reuter, W., Díaz Casariego, J., Canales Mari, Albero y Segovia, Foto Mayo y Cita Gráfica. (1936-1939). *Edificios singulares de Madrid bombardeados*, II [Material gráfico]. Biblioteca Nacional de España, signatura: GC-CAJA/57/15. Recuperado de: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000137814>