



Universidad de Valladolid

CURSO 2018/2019

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**Periodismo histórico. Reportaje sobre el
traslado de las obras del Museo del
Prado en la Guerra Civil**

Alumna: Aurora Gallego Vicente

Tutora: María Monjas Eleta

**Departamento: Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América,
Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad**

Universidad de Valladolid

Convocatoria: Primera, julio 2019

Resumen

Periodismo histórico. Reportaje sobre el traslado de las obras del Museo del Prado en la Guerra Civil

Resumen: Este Trabajo de Fin de Grado se acoge a la modalidad profesional de los TFG del Grado de Periodismo y consiste en la elaboración de un reportaje de divulgación histórica para prensa. El hecho histórico sobre el que versa es el traslado de las obras del Museo del Prado durante la guerra civil española. El Museo del Prado alberga parte de las obras más valiosas que tiene el Patrimonio Artístico español. Durante la Guerra Civil se temía por los peligros que podían correr las obras de arte y el Gobierno republicano tomó la polémica decisión de transportar las obras con él, por lo que el destino del Patrimonio Artístico se ligó al de la República. El Gobierno creó la Junta Central del Tesoro Artístico con el objetivo de velar por el arte español y nombró director general al pintor pacense Timoteo Pérez Rubio, una de las figuras más importantes para la salvación del arte junto a José Giner Pantoja.

Las obras de arte se trasladaban a la vez que las tropas franquistas se acercaban. Su recorrido fue desde Madrid a Valencia, luego a Barcelona, donde estuvieron solo un mes, y más tarde a diferentes depósitos situados en el norte de Gerona, como fueron la mina de talco de La Vajol, el castillo de San Fernando de Figueras y el castillo de Peralada. Poco a poco el Gobierno republicano perdió las esperanzas de victoria y dejó que el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, formado por miembros de museos de todo el mundo, le ayudara a llevar las obras de arte al exilio, lo que quedó plasmado en el Acuerdo de Figueras. Finalmente, las obras de arte viajaron hasta Ginebra donde se organizó una exposición hasta su regreso en septiembre de 1939. Más de dos años de éxodo y exilio del Patrimonio Artístico español en los que se ahondara en el presente reportaje de base histórica.

Palabras clave: Museo del Prado, Guerra civil española, Gobierno republicano, Patrimonio artístico, Reportaje, Periodismo de divulgación histórica

Abstract

Historical journalism. Report about the transfer of the Museo del Prado artworks in the Civil War

Abstract: This Final Degree Project is part of the professional modality of the TFG of the Degree in Journalism and consists of preparing a report of historical disclosure for press. The historical fact on which it deals is the transfer of the artworks of the Prado Museum during the Spanish Civil War. El Prado Museum houses part of the most valuable artworks of the Spanish Artistic Heritage. During the Civil War, there was the concern for the dangers that artworks could undergo. The Republican government decided to move the artworks under their safekeeping, so the Artistic Heritage was linked to the Republic. The Central Board of the Artistic Treasury was founded by the government to watch over Spanish art, and Timoteo Pérez Rubio was named general manager. He is one of the most important figures, as José Giner Pantoja, for the salvation of the artworks.

These artworks were being moved at the same time as the Francoist troops were getting closer. They were moved from Madrid to Valencia, then to Barcelona, where they stayed just a month; and later to different stores in the north of Gerona, as the talc mine of La Vajol, the castle of San Fernando de Figueras and the castle of Peralada. Little by little, the Republican government lost their hopes of victory and let the International Committee for the Safety of the Spanish Art Treasury, formed by members from museums all around the world, to help them to move the artworks to the exile, which was projected in the Figueras agreement. Finally, the artworks travelled to Ginebra where an exhibition was organized until they were returned in September 1939. More than two years of the Spanish Artistic Heritage exodus will be examined in the present report, historically based.

Keywords: El Prado museum, Spanish Civil War, Republican government, Artistic heritage, Report, Historical disclosure journalism

Índice

1. Introducción	
1.1. Justificación del tema.....	4
1.2. Objetivos de la investigación.....	5
1.3. Fundamentos teórico-académicos	
1.3.1. Periodismo histórico.....	5
1.3.1.1. El periodismo histórico en la prensa española.....	7
1.3.2. El reportaje como género periodístico.....	9
2. Plan de trabajo.....	12
2.1. Revisión documental.....	15
2.2. Búsqueda de fuentes expertas y problemática en el proceso.....	18
2.3. Proceso de maquetación.....	20
3. Conclusiones.....	21
4. Referencias y bibliografía	23
5. Anexos.....	26
Anexo I. Entrevista a Carlos Pérez Chacel.....	26
Anexo II. Entrevista a Irune Fiz Fuertes.....	31
Anexo III. Entrevista a José Calvo Poyato.....	34
Anexo IV. Entrevista a Alfonso Arteseros Oliva.....	39

1. Introducción

1.1. Justificación del tema

El presente Trabajo de fin de Grado adscribe a la modalidad profesional porque permite poner en práctica los conocimientos adquiridos durante el Grado, especialmente en las asignaturas de: Redacción, Diseño periodístico, Géneros periodísticos interpretativos, Historia del periodismo español, Periodismo especializado, Periodismo de investigación, Metodologías de investigación en comunicación y Periodismo cultural y científico. Además, la elección de la modalidad profesional permite desarrollar un proyecto profesional en cualquier ámbito de la comunicación.

El proyecto profesional de este Trabajo fin de Grado consiste en la elaboración de un reportaje para prensa. Uno de los motivos que ha animado a que el género elegido sea este es ahondar en un género tan interesante y profundo como es el reportaje con carácter de investigación para prensa. La justificación de que sea un reportaje en formato de prensa es por su capacidad de difundir contenidos culturales o científicos. El reportaje que se presenta tiene como referencia los que habitualmente se publican en suplementos dominicales o revistas semanales, mensuales o trimestrales, etc., publicaciones cuya periodicidad permite una mayor amplitud de temas no ligados a la actualidad inmediata.

El tema elegido para realizar un reportaje de base histórica es el traslado de las obras de arte del Museo del Prado durante la guerra civil española por parte del Gobierno republicano. Se ha elegido este tema por su triple percha de actualidad: la celebración del Bicentenario del Museo¹, el 80 aniversario de las obras de vuelta al Museo en 1939 y la concesión del premio Princesa de Asturias en Comunicación y Humanidades 2019² al Museo por sus 200 años de historia. Asimismo, el reportaje pretende dar a conocer a uno de los museos más importantes y de los más longevos de España, así como rememorar una de las etapas más difíciles que ha vivido el Museo en su historia.

Y, también, otro de los motivos que han animado a que el tema elegido sea este es el interés personal que despierta en la autora el tema; un reportaje periodístico de

¹ Programación, noticias e historia del Museo del Prado para celebrar sus 200 años <https://www.museodelprado.es/bicentenario>

² El Museo del Prado recibe el Premio Princesa de Asturias de la Comunicación y Humanidades 2019 <https://www.larazon.es/cultura/el-museo-del-prado-premio-princesa-de-asturias-de-comunicacion-y-humanidades-2019-HC23127624>

investigación con base histórica que trata dos materias tan interesantes como son el arte y la historia y que pretende acercar este tema de nuestra historia más reciente.

1.2. Objetivos de la investigación

El objetivo principal de este TFG, que se desarrollará en objetivos secundarios, es:

- Desarrollar un reportaje periodístico de divulgación histórica en todas sus etapas, desde la investigación, hasta la redacción y el diseño

Este objetivo principal se desarrolla en los siguientes objetivos secundarios que se corresponden con las etapas de elaboración de un reportaje:

- Investigar sobre un tema de interés
- Profundizar en esta etapa de nuestra historia reciente y, concretamente, en la historia del Museo del Prado en el periodo de la Guerra Civil
- Buscar y utilizar fuentes especializadas en temas históricos, tanto documentales como personales
- Maquetar un trabajo periodístico de forma profesional
- Redactar el reportaje con lenguaje y estructura periodística
- Dar a conocer al Museo del Prado y a su historia

1.3. Fundamentos teórico-académicos

1.3.1. Periodismo histórico

El presente trabajo pretende ahondar en un acontecimiento histórico para presentarlo en un formato periodístico. La elección del tema, el Museo del Prado en la Guerra Civil, determina que este proyecto periodístico se encuadre dentro del periodismo especializado, concretamente dentro de la especialización que Aguilera y Durán (2010) denominan periodismo histórico. Estos autores definen el periodismo histórico como “un relato verificado de hechos del pasado con el objetivo de formar y entretener al gran público” (p.10).

La relación del periodismo con la historia es bidireccional. Por una parte, los historiadores utilizan los periódicos y los medios como fuente para estudiar la historia y, por otra, los periodistas utilizan fuentes como archivos o fuentes orales e incluso el trabajo de los historiadores para difundir en los medios de comunicación hechos y personajes históricos. “El periodismo es de manera destacada una forma de cultura porque en gran medida la difunde y la fomenta, la recrea y la crea y, además, termina por convertirse siempre en documento para la historia, otra de las grandes manifestaciones de la cultura”. (Rodríguez, 2006, p.9).

Los periodistas utilizan la Historia como una disciplina imprescindible en los medios de comunicación que cumple con la formación y el entretenimiento, dos de las funciones sociales del periodismo. Y es que el periodismo trata de contar historias, bien sean recientes o pasadas porque ambas aportan conocimiento y entretenimiento, que es lo que busca el lector. La Historia es una fuente inagotable de productos periodísticos de interés. Por tanto, el periodista especializado en historia debe de recibir una “correcta formación en Historia y su metodología científica es imprescindible para unos medios de comunicación de calidad que cumplan con la función social del periodismo: informar, formar y entretener” (Aguilera y Durán, 2014, p.33).

El periodismo especializado implica, por definición, que el periodista tenga conocimiento de los antecedentes, es decir, del pasado, tanto del inmediato (conocido como *background* en las redacciones) como del antiguo, sobre todo de la etapa contemporánea. Por tanto, Aguilera y Durán (2014) afirman que “el periodismo histórico tiene su propio estilo, fuentes, géneros, formación y comienza a crear su propio espacio, por lo que debe considerarse como un ámbito más del periodismo especializado como ocurre con el político, económico, deportivo o sanitario” (p.32).

El periodismo histórico requiere tanto del trabajo del historiador (investigación) como del trabajo del periodista (comunicación), una mezcla de ambos que debe utilizar como fuentes principales los libros y artículos científicos de Historia, los archivos y las hemerotecas. Las principales características del periodismo histórico son el uso de un lenguaje claro, un estilo literario, mantener la tensión (captando así la atención del lector), filtrar los datos según su interés, resumir, interpretar, priorizar el propio relato sobre otras fuentes, reproducir documentos y utilizar apoyos gráficos de todo tipo, como imágenes,

mapas, infografías, tablas, cronologías y gráficos para que sea más fácil su comprensión. (Aguilera y Durán, 2014).

El periodismo histórico utiliza básicamente dos tipos de fuentes, documentales y orales, que el periodista debe contrastar siempre. Las fuentes documentales son las bibliotecas, hemerotecas, archivos, o gabinetes de comunicación, donde principalmente se encuentran documentos escritos. Mientras que las fuentes orales principalmente son archivos de vídeo, audio y notas de entrevistas. “Las fuentes orales tienen un gran valor periodístico porque aportan las llamadas ‘historias de vida’. Lo que en periodismo se llama color” (Aguilera y Durán, 2014, p.23).

Recuperar la memoria histórica es muy importante y el periodismo puede contribuir a esa recuperación. En este proceso los testimonios orales son esenciales porque “representan una parte cada día más importante, tanto por su carácter de documento vivo como por lo irremplazable de la narración directa obtenida de boca de los propios protagonistas del hecho histórico” (Antón, Alonso y Fuertes, 2013, p.13). Aunque los historiadores no confían en las fuentes orales porque pueden ser fuentes intoxicadas de la memoria popular que ha sido muchas veces repetida, a lo que el profesor Miguel Mendoza de la Universidad de la Plata (Argentina) responde que “los documentos escritos también están condicionados por la memoria, intención, motivación o interés de quien lo originó” (Antón, Alonso y Fuertes, 2013). Por tanto, la utilización de testimonios orales dentro del periodismo histórico es algo esencial para divulgar el conocimiento en primera persona, solo basta con comprobar su fiabilidad contrastándolo con otras fuentes, pero nunca descartando las fuentes orales como fuentes no fiables. Las autoras, Antón, Alonso y Fuertes (2013) proponen en su libro, como conclusión de un congreso sobre periodismo y memoria histórica celebrado en 2012, la creación de un “código deontológico tanto para la recogida de fuentes como para su depósito en archivos y como para su publicación o utilización investigadora” (p. 185).

1.3.1.1. El periodismo histórico en la prensa española

La Historia, y, por tanto, el periodismo histórico también ocupa un espacio dentro de los medios de comunicación. Este apartado se centra en revisar el espacio que la prensa

dedica a la Historia, ya sea en secciones, suplementos o blogs, ya que el proyecto es un reportaje escrito. Los periódicos y las revistas de información general cuentan con secciones o subsecciones (normalmente se incluye dentro de la sección de Cultura) o también llamadas páginas temáticas, donde se trata la Historia, o sino cuentan con suplementos de investigación dedicadas a esta disciplina.

El único periódico con una sección especializada en Historia es el diario *ABC*³ en su edición digital. Además, este diario supone de una de las mayores hemerotecas de nuestro país, disponible en abierto. El resto de los diarios escritos o digitales reconocidos españoles tienen una subsección dentro de Cultura, como es *El Mundo*, *El País*, *La Razón* o *La Vanguardia*, no cuentan con una sección exclusiva para la historia, sino que, en su edición digital, en el caso de *El Mundo*⁴, dentro de la sección de ‘Cultura’ se abre otra dedicada a la Historia o, como es el caso de *El País*⁵ o *La Razón*⁶, las noticias que son propias del periodismo histórico aparecen con una etiqueta que dice “Historia” para clasificarlas bajo esa etiqueta en la web. *La Vanguardia* es un ejemplo de diario que no tiene una sección ni una etiqueta dedicada al periodismo histórico.

Respecto a suplementos dedicados al periodismo histórico *El Mundo* tiene *Crónica* y la revista de su grupo editorial *La Aventura de la Historia*, el diario *El País* tiene un blog específico (<https://blogs.elpais.com/historias/>).

Algunas de las características y del periodismo histórico dentro de la prensa como medio de comunicación son la “máxima divulgación, mínimo tecnicismo, destinado a todo tipo de públicos y audiencias”, que según Aguilera y Durán aparecen el periodismo histórico dentro de prensa aparece en formato de “noticias, apoyos, reportajes, crónicas entrevistas, obituarios, efemérides y artículos de opinión escritos por periodistas históricos” (p.29).

Por otra parte, existe un amplio panorama de revistas sobre historia entre las que podemos distinguir dos modalidades. Las revistas de carácter académico, que dependen de

³ Sección del diario español ABC dedicada al periodismo histórico
<https://www.abc.es/historia/#vca=menu&vmc=abc-es&vso=portada.portada&vli=portada>

⁴ Sección en diario El Mundo en su edición digital dedicada a Historia dentro de Cultura
<https://www.elmundo.es/cultura/historia.html>

⁵ Noticias recogidas bajo la etiqueta “Historia” dentro de la página web de El País
<https://elpais.com/tag/historia/a>

⁶ Noticias recogidas bajo la etiqueta “Historia” dentro de la página web de La Razón
<https://www.larazon.es/etiquetas/noticias/meta/historia>

departamentos, institutos de investigación o asociaciones académicas ligadas a las Universidades, y las de carácter divulgativo, más generalistas o dirigidas a un público más amplio, no especializado. Las hay con versión solo digital o con versión digital y en papel. Algunas de ellas en papel y digital son: *Aventura de la Historia*, *Clío*, *Sàpiens*, *Historia National Geographic*, *Historia y Vida*, etcétera, o las ya extinguidas *Historia 16* y *Tiempo de Historia*. Y algunos ejemplos de revistas especializadas en versión digital son; *Revista de historia* (<https://revistadehistoria.es/>), *La Aventura de la Historia* (<https://www.laaventuradelahistoria.es>), *ArteHistoria* (<https://www.artehistoria.com>), *Historia Digital* (<http://www.historiadigital.es>) o *Muy Historia* (<https://www.muymhistoria.es>).

Este reportaje de base histórica podría incluirse en cualquiera de estas secciones o páginas temáticas de estos diarios o revistas de carácter divulgativo.

1.3.2. El reportaje como género periodístico

El periodismo histórico puede desarrollarse a través de diversos géneros como son: la noticia, que puede estar relacionada con la actualidad o no, el reportaje, el despice, la crónica, el perfil, las efemérides, la entrevista testimonio, la entrevista al autor de una investigación, el análisis, el artículo de opinión y los mapas e infografías. (Aguilera y Durán, 2014).

Este TFG sobre el traslado de las obras de arte del Museo del Prado durante la Guerra Civil se expondrá en forma de reportaje. La palabra ‘reportaje’ procede de la raíz latina *reportare* cuyo significado es ‘traer una noticia’ (F. Parrat, 2003). Aunque, según Rafael Yanes (2004), el reportaje es un género que va más allá de una simple noticia, profundiza en ella: en sus causas y consecuencias, investiga sobre el tema y necesita de una búsqueda de datos previa. La noticia ofrece la información que toma el reportaje para realizar una investigación y, a la hora de contar los hechos, la noticia es objetiva y, en cambio, el reportaje se basa en la subjetividad del autor, según Yanes. Teniendo en cuenta la doble vertiente informativa e interpretativa del reportaje, existen diversas clasificaciones en las que se le considera un género interpretativo e informativo. El reportaje es una mezcla de ambos, informa a la vez que interpreta y es por eso por lo que es uno de los géneros más

buscados por los lectores de prensa. La gente se informa a través de las noticias de los medios tradicionales, pero cuando desean una información detallada, que incluya anécdotas y testimonios, recurren al reportaje en prensa. Rafael Yanes Mesa (2004) lo define como “un género periodístico informativo que contiene la interpretación explícita de su autor, que, con estilo literario, firma un texto que se caracteriza por la posible admisión en su cuerpo de cualquier otro género” (p.198).

Asimismo, el reportaje ha sido un género que durante varios años se ha mimetizado con la entrevista. F. Parrat (2003) explica la diferencia entre el reportaje, la entrevista y la crónica. La entrevista tiene vida propia y como tal se considera un género independiente, y aunque coincide con el reportaje en la función básica que cumple, se diferencia de este género en la forma y la presentación. En cuanto a la crónica, una de las mayores diferencias reside en que el reportaje cuenta con el hecho como una constante, mientras que en la crónica se parte de unas impresiones, y la vivencia personal del reportaje se contrapone a la reacción personal de la crónica. (p. 41).

Existen diversidad de opiniones sobre la clasificación de este género y por consiguiente, también existen varias definiciones según lo que cada autor o, incluso, cada medio de comunicación impreso considere, por lo que es muy difícil dar una única definición de reportaje. Pero en algo que todos coinciden es en las características comunes que tiene este género. El reportaje no tiene una extensión fija, su estructura es libre y solamente se trata de captar la atención del lector, es un texto que entretiene e informa, incluye antecedentes, contexto, anécdotas y aclaraciones como testimonios o descripciones, requiere de un título y casi siempre de un subtítulo, sumarios, ladillos, recuadros e ilustraciones, no tiene porque tratar de la actualidad más reciente y trata el tema con profundidad (F. Parrat, 2003, p. 29-31). Según Rodríguez Pastoriza (2006) el reportaje es el género más flexible porque no se atiene a ninguna normativa rígida en cuanto a su estructura y su lenguaje, que es rico en denotaciones, evocador y simbólico.

El reportaje se subdivide en varias tipologías que varían según los criterios adoptados para su clasificación por los diversos autores. Según la clasificación de María Jesús Casals (2005) los reportajes pueden ser analíticos, sintéticos, especulativos, divulgativos, biográficos, de base histórica, de investigación y de ocio y servicio. Por una parte, un buen reportaje requiere de una investigación previa por parte del periodista,

independientemente del tema que se trate. Por otra, esta investigación no convierte a todos los reportajes en reportajes de investigación, si no que un reportaje de investigación es un trabajo que investiga asuntos importantes que suponen el descubrimiento de situaciones desconocidas para la opinión pública, y que a menudo constituyen verdaderos escándalos (Yanes, 2004). Además, el reportaje de investigación se elabora mediante “un método de obtención de información riguroso, paciente y difícil, que busca lo que el poder esconde, que es vigilante con los principios democráticos y con derechos de los ciudadanos” (Casals, 2005, p. 493).

El tipo de reportaje que atañe a este trabajo es el reportaje de base histórica o también denominado reportaje de profundización. Este tipo de reportaje se define como aquel en el que su contenido aporta nuevos datos que revelan aspectos concretos de las noticias que últimamente han estado en las primeras páginas de los periódicos. Son textos que pretenden explicar los motivos que originaron determinados acontecimientos, y que profundizan en el fondo de informaciones ya conocidas (Yanes, 2004, p. 214). M.J. Casals (2005) afirma que en un reportaje de base histórica “la base es documental y las fuentes de expertos ofrecen una voz de autoridad para interpretar y explicar sucesos de un pasado ya histórico” (p.492). Y las características básicas que debe cumplir un reportaje de este tipo son: ofrecer al lector los antecedentes completos de los hechos, mostrar el alcance que tuvieron los hechos y sus circunstancias en el momento en que ocurrieron y analizar los hechos y situaciones descritos (F. Parrat, 2003, p. 89).

El presente reportaje pretende, mediante una base documental e histórica, recordar y divulgar un suceso pasado que tiene su “percha” de actualidad en la celebración del Bicentenario del Museo, los 80 años del regreso de los cuadros al Museo y la concesión del Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades 2019 y que a la vez que incorpora testimonios de expertos, detalles, anécdotas, etc. De hecho, Casals (2005) hace referencia a esta característica diferenciadora y manifiesta que son de actualidad porque la percha debe ser un suceso o un evento, pero, como en el caso de los reportajes biográficos, suelen estar preelaborados en las redacciones porque las conmemoraciones se conocen con mucha antelación. En el periodismo cultural, político, económico, deportivo, y divulgativo estos relatos de contextualización histórica son abundantes y los medios que más los cultivan son la prensa y la televisión. Internet es ya una fuente insustituible para recabar información histórica y es un contexto permanente. (p. 493).

Aunque anteriormente se menciona que los reportajes no poseen una estructura organizada, si no que más bien es libre a elección del autor según lo que considere que va a llamar más la atención del lector. Partiendo de la estructura que Yanes (2004) propone para un reportaje de profundización y teniendo en cuenta las aportaciones de Aguilera y Durán (2012), se puede establecer una estructura básica para un reportaje histórico:

1. Titulación: un título eminentemente informativo y atractivo tanto para el lector que conoce el tema como para el que no.
2. Entradilla: ésta no ofrece datos sobre las fuentes de información y debe de captar la atención.
3. Ilustración: formada por fotografías, mapas, reproducción de documentos, infografías, etc. que son un recurso eficaz utilizado como elemento complementario y visual de la información.
4. Cuerpo: texto principal redactado con estilo informativo y que debe añadir un texto final como cierre del reportaje.

Como conclusión, los reportajes de base histórica o de profundidad “nos acercan la memoria del pasado y dan sentido a situaciones del presente” (Casals, 2005, p. 492). Y son necesarios en situaciones de conflicto, en conmemoraciones, centenarios o efemérides o, simplemente, para recordar hechos lejanos y entender el presente. (Casals, 2005).

2. Plan de trabajo

El calendario de trabajo que se ha seguido para para realizar el presente Trabajo de Fin de Grado se presenta en el siguiente diagrama de Gantt. En este diagrama se representa la distribución de las diferentes fases del proceso de investigación y realización de este proyecto periodístico.



Elaboración propia. Creado con Canva.

A principio de curso, en octubre de 2018, el Trabajo de Fin de Grado iba a tomar una línea totalmente diferente, por lo que los primeros meses el trabajo se centró en investigar acerca de otro tema. Aunque desde el principio estaba claro que el tema sería propio del periodismo histórico, no fue hasta el mes de febrero de 2019 cuando, al observar varios problemas para continuar con la investigación seleccionada en principio, como fue, por ejemplo, la insuficiencia hemerográfica, se optó por hacer un reportaje de base histórica centrado en el Museo del Prado en la Guerra Civil.

El cronograma del trabajo realizado se puede dividir en tres fases diferentes:

- Investigación: dentro de esta fase se encuentra todo el tiempo dedicado a profundizar en el conocimiento del tema, en sus fuentes, en su formato y en las técnicas. Esta fase es la más continuada y duradera. Se comenzó en el momento que se concretó el tema, a principios de febrero de 2019, y duró hasta mediados de abril de 2019. Incluye:
 1. Comprobar que hubiera bibliografía suficiente
 2. Acudir a las bibliotecas como a la de la facultad de Filosofía y Letras, la biblioteca pública de Castilla y León, y al Reina Sofía, todas en Valladolid, y

consultar la webgrafía y otras referencias como en Dialnet o Google Scholar además de buscar artículos en los medios relacionados con el tema.

3. Consultar hemeroteca de diferentes medios de comunicación como el *ABC*, *La Voz* o *La Libertad*.
 4. Visualización de documentales, películas, vídeos, etc.
 5. Consultar diferentes archivos online cuyo objetivo era localizar las imágenes históricas, carteles, mapas, etc. que sirvieran de ilustración al reportaje
 6. Localizar las fuentes expertas vivas que pudieran servir para entrevistar y contactarlas
 7. Buscar documentos escritos de las fuentes expertas fallecidas
- **Planificación:** en esta fase se recoge el proceso previo a la redacción. La planificación comenzó a principios de abril de 2019, nada más comprobar que había documentación suficiente para realizar el reportaje y que se investigó acerca del tema, y duró hasta finales de mayo de 2019. Incluye:
 1. Obtener los programas informáticos para la maquetación y la redacción
 2. Elaboración de una cronología a papel con los acontecimientos a mencionar y su orden en el reportaje
 3. Planificar las preguntas que realizar a las fuentes expertas con las que se haya encontrado una posibilidad de contactar
 4. Esquema de la estructura del reportaje
 5. Diseño de maquetación y orden del contenido
 - **Ejecución:** fase en la que se lleva a cabo todo lo investigado y planeado. Esta fase del proceso es la que se realizó en los últimos meses previos a la entrega del trabajo, es decir, en mayo y principios de junio.
 1. Realización de infografías
 2. Realización de entrevistas
 3. Redacción del reportaje
 4. Realización de la memoria
 5. Maquetar todo el proceso con el programa Adobe InDesign CC 2017

Tras la investigación y la revisión documental, se planteó realizar una web a la vista de los numerosos documentos gráficos de los que se disponía. Finalmente, se optó por la opción planteada al principio de realizar un reportaje en formato impreso tal y como se había planteado inicialmente. Además, suponía un reto para incluir el mayor número de documentos gráficos de los que se disponía en la maquetación del reportaje y que a su vez hiciera fácil y atractiva la lectura y fuese concordante con el texto.

Es un reportaje pensado para incluirse en un suplemento dominical de algún periódico o como reportaje central de alguna revista especializada en la divulgación histórica.

2.1. Revisión documental

El tema del presente reportaje ha requerido una extensa revisión documental, tanto en formato audiovisual, como fotográfico o en web, artículos, periódicos y, sobre todo, en libros. Estos son los diferentes recursos utilizados:

- I. Monografías:
 - *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939* (1991), de Arturo Colorado Castellary
 - *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil* (2008), reedición de la anterior del mismo autor, más completa, donde se explica con todos los detalles este episodio de la historia de España en la que se centra el reportaje
 - *El milagro del Prado* de José Calvo Poyato (2018), en él su autor trata la polémica ferviente sobre la decisión del transporte de las obras por parte del Gobierno republicano y los posibles fines que podría tener este suceso que Calvo Poyato considera como “la mayor amenaza para el patrimonio artístico español”
 - *Arte y política en la Guerra Civil española: el caso republicano* (1987), de Miguel Ángel Gamonal Torres
 - *Destruir y proteger: el patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)* (2016), de Rebeca Saavedra Arias, donde se trata el tema del trabajo en profundidad

II. Catálogos de exposiciones:

- El catálogo homónimo sobre la exposición de 2003 que conmemoró este suceso histórico *Arte Protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* coordinado por Isabel Argerich y Judith Ara (2003)
- La reedición del anterior de 2009, en él se trata de forma extensa y con varias imágenes de referencia la exposición y toda la historia con colaboraciones de diversos autores entre los que cabe destacar Judith Ara en su capítulo *El Museo del Prado en tiempos de guerra*, Rafael Alonso con su capítulo *La actuación del taller de restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil*, e Isabel Argerich en su capítulo *El Fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores*

III. Artículos de revistas

- *Cómo ayudé a salvar las Meninas de Velázquez* (30 de agosto de 1984), publicado en el diario italiano *Il Corriere della Sera*, en el que Rafael Alberti narra cómo ayudó a sacar este famoso cuadro de Madrid
- *Mi última visita al Museo del Prado* que apareció el 3 de mayo de 1937 en el núm.18 de la revista *El Mono Azul* de Madrid, en esta publicación Alberti cuenta de manera literaria y descriptiva como fue su última vez en el Prado cuando estaba en proceso de evacuación y solo había militares en él

IV. Obras literarias. El matrimonio compuesto por el escritor Rafael Alberti y la también escritora y miembro de las Alianzas de Intelectuales Antifascistas⁷, María Teresa León, ofrecen el toque literario a este trabajo con sus obras:

- De Alberti se incluyen *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975), una obra dramática en la que se compara lo sucedido en el Museo del Prado la noche del 16 de noviembre de 1936 con los sucesos de primeros de mayo durante la Guerra de la Independencia de 1808
- María Teresa León escribió, en 1944 en Argentina durante su exilio, un folleto llamado *La historia tiene la palabra: Noticia sobre el salvamento del tesoro*

⁷ Alianza de Intelectuales Antifascistas. *El Sol*. Madrid, 19 de noviembre de 1936.
https://www.lainsignia.org/2006/julio/dial_003.htm

artístico de España que fue publicado *post mortem* en 2009. En este ensayo, justifica la actuación del Gobierno de la República y de la Junta Central del Tesoro Artístico y lo describe como protagonista este evento histórico

- V. Documentales y película, de gran utilidad, tanto para obtener información como para observar recursos visuales:
- *Las cajas españolas: Historia del salvamento del tesoro artístico español en la Guerra Civil*, de Alberto Porlán (2004)
 - *Salvemos el Prado: El frente del arte en la guerra civil española*, del Alfonso Arteseros (2004)
 - *Arte Protegido*, el vídeo documental que realizó el Museo del Prado para enmarcar dentro de la exposición que se realizó en 2003
 - *La evacuación del Museo del Prado en la Guerra Civil* (2018) de Alfonso Arteseros, un vídeo dividido en dos partes que se encuentra en su canal de la plataforma online YouTube denominado *La llave de la historia*. En este vídeo habla en primera persona de los resultados que obtuvo tras realizar el documental anteriormente mencionado del autor, *Salvemos el Prado*.
 - *La hora de los valientes* (1998), de Antonio Mercero, la cinta cinematográfica utilizada para contextualizar el tema y cuya visualización muestra una historia ficticia de lo que la gente de la calle, gente anónima, pudo hacer por salvar el Patrimonio Artístico.

Otros libros como *Introducciones al Museo del Prado* (2015) de Francisco Calvo Serraller, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980) escrito por su esposa Rosa Chacel, *Museo del Prado 1819-2019: un lugar de memoria* (2018) de Javier Portús, *La destrucción de la democracia en España: Reforma, reacción y revolución en la Segunda República* (1978) de Paul Preston, *La convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954* de la UNESCO, *Timoteo Pérez Rubio* (1998) donde Francisco Javier Pizarro narra la biografía del pintor, y el trabajo de María de los Ángeles Martín titulado *Los "ángeles" del Arte y de la Historia*, han servido para contextualizar el episodio; para conocer más sobre la historia del Museo y sus obras, sobre los principales protagonistas

de su evacuación, sobre el contexto histórico de la Segunda República en que se enmarca, sobre la normativa redactada posterior al suceso acerca de la protección de bienes artísticos en conflictos armados y sobre otros episodios similares de la historia.

2.2. Búsqueda de fuentes expertas y problemática en el proceso

Para establecer un primer contacto con las posibles fuentes expertas se utilizó el correo electrónico, en su mayoría, o redes sociales, en algunos casos concretos cuando no se encontró el correo electrónico u otro tipo de contacto de algunas fuentes.

Ante la imposibilidad de localizar ningún tipo de contacto con Isabel Argerich, coordinadora del libro *Arte Protegido*, se optó por hablarla por Facebook, pero no se obtuvo respuesta. A través de esta red social también se contactó con Alfonso Arteseros, periodista, historiador y documentalista, quien se mostró disponible para realizar una entrevista.

Puesto que era imposible entrevistar a las personas que en su momento hicieron el traslado dado que están fallecidas, especialmente Timoteo, la fuente más cercana a él es su hijo. Por tanto, se contactó por Facebook con Carlos Pérez Chacel, hijo del pintor Timoteo Pérez Rubio y la escritora Rosa Chacel, y con su mujer Jamilia Caetano Pérez. Su mujer contestó rápidamente y se concretó una entrevista presencial con Carlos.

Otra de las fuentes a las que se contactó por Facebook y más tarde, tras establecer una conversación, por WhatsApp, fue Luis Manjarrés Hernández, titulado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y trabajador en el Museo del Prado, quien no podía conceder una entrevista sin antes ver las cuestiones y enviárselas a la sección de Educación que posee el Museo para que le diesen permiso para contestar y finalmente, el proceso se retrasó demasiado y a día de hoy todavía no se ha recibido confirmación.

Otras de las fuentes expertas con las que se intentó acordar una entrevista, y con las que se contactó a través de correo electrónico, fueron:

- Arturo Colorado Castellary, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y autor de dos de los libros utilizados en este trabajo y conferenciante habitual sobre el tema dentro del Museo del Prado

- La Fundación de Amigos del Museo del Prado
- El propio Museo del Prado
- José Calvo Poyato, historiador y autor de *El milagro del Prado*
- El Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) que redirigió al contacto de Pablo Jiménez, jefe del Área de Documentación y Difusión
- Iruñe Fiz Fuertes, doctora y licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid, donde es docente desde 2001, diplomada en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad de Salamanca.

Los dos autores mencionados anteriormente, Arturo Colorado y José Calvo, ofrecen dos versiones diferentes de los hechos que se narran en el reportaje, dentro de la subjetividad que puede existir a la hora de contar sucesos históricos, y por ese motivo se eligió a estos dos autores y no a otros. Pero Arturo Colorado Castellary los últimos meses ha estado realizando un trabajo de investigación en México y, aunque fue muy rápido respondiendo por correo electrónico, descartó la posibilidad de realizar un Skype o contestar de forma online a las preguntas que se le plantearon por falta de tiempo. Por su parte, José Calvo Poyato tenía varios proyectos latentes, pero no dudó en ofrecer su colaboración para este TFG.

Teresa Elordi Dentici, en nombre de la Fundación de Amigos del Museo del Prado, facilitó el correo electrónico del Museo del Prado y argumentó que era una mejor opción contactar al Museo directamente. El Museo no contestó, aunque se consultó la exposición *Arte Protegido* que se muestra en su web.

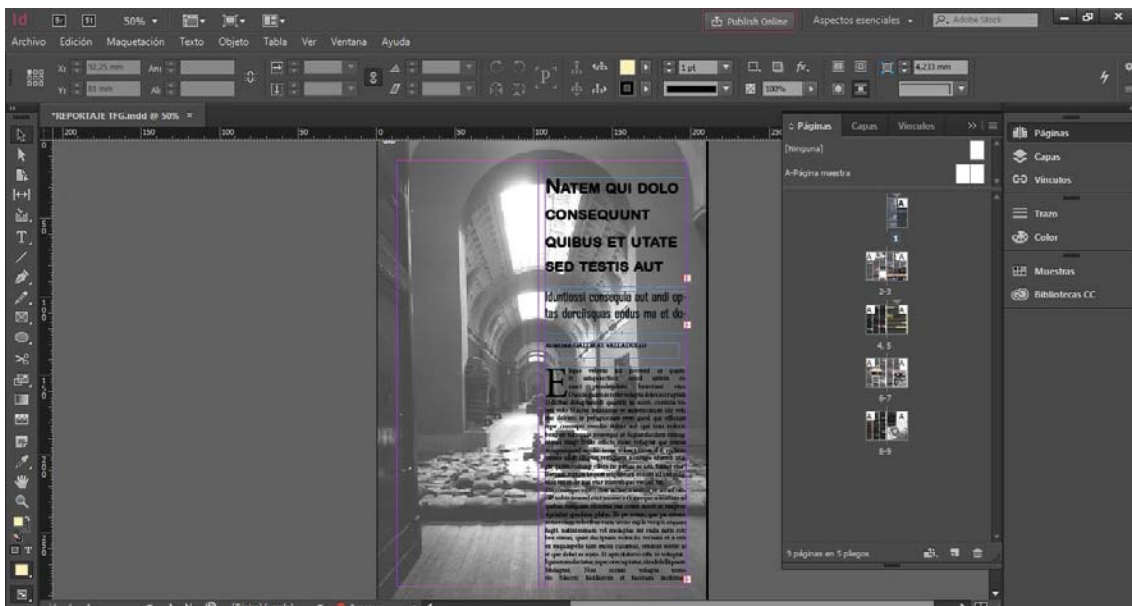
Pablo Jiménez, jefe del Área de Documentación y Difusión del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), no opuso problema para realizar una entrevista y se le enviaron las preguntas, pero no se obtuvo respuesta.

Debido a esta problemática tan diversa, las entrevistas a fuentes expertas que resultaron concluyentes fueron realizadas a Iruñe Fiz, a través de correo electrónico, a José Calvo Poyato y a Alfonso Arteseros, a través de una llamada telefónica, y a Carlos Pérez Chacel, de forma presencial.

2.3. Proceso de maquetación

Este reportaje de base histórica ha sido maquetado con el programa Adobe InDesign CC 2017. Los conocimientos previos sobre maquetación son los que se adquirieron durante el curso de la asignatura Diseño Periodístico durante el primer cuatrimestre del segundo curso del grado de periodismo, es decir, desde septiembre a diciembre del año 2016. Para llevar a cabo la maquetación del reportaje se han presentado diferentes complicaciones debido a que se disponía de un conocimiento básico de este programa por lo que ha sido necesario recurrir a tutoriales que existen en la plataforma de vídeo online YouTube para completar la formación y poder llevar a cabo la maquetación.

Esta parte del proyecto era una de las que a priori creaba más expectativas de problemática por el conocimiento básico del uso del programa de maquetación. Por lo que se optó por realizar un diseño en borrador utilizando la herramienta de 'texto falso' que ofrece el programa para establecer un diseño previo y superar los problemas existentes que pudieran surgir a la hora de la maquetación con el texto del reportaje.



Captura de pantalla del proceso de maquetación con texto falso previo a la maquetación definitiva

Finalmente, la problemática fue menor de la esperada y los problemas que se plantearon durante el proceso de maquetación fueron superados con éxito. Algunos de ellos fueron:

- Colocar el texto en columnas

- Establecer diferentes capas y colocarlas en una misma página
- Realizar despieces y columnas diferentes
- Colocar el mayor número de fotografías que se pudiera y establecer un orden visual atractivo y cómodo para el lector
- Hacer que el texto rodease a las imágenes
- El mayor problema se encontró a la hora de cuadrar el texto con las imágenes y que apareciera todo correctamente sin que lo tapase ninguna imagen y sin que quedara desordenado

Por su parte, la línea del tiempo de elaboración propia incluida en el reportaje fue realizada con el programa de diseño online Canva y no supuso ningún inconveniente en el momento de incluirla dentro de la maquetación del reportaje.

3. Conclusiones

Este Trabajo de Fin de Grado tenía como objetivo principal desarrollar un reportaje periodístico de divulgación histórica en todas sus etapas, desde la investigación, hasta la redacción y el diseño. Este objetivo se ha cumplido con éxito ya que como resultado de todo el proceso de investigación se ha redactado el reportaje y, tras hacer las entrevistas pertinentes, se ha maquetado y finalizado.

Los objetivos secundarios desde los que se partían eran investigar sobre un tema de interés, profundizar en esta etapa de nuestra historia reciente y, concretamente, en la historia del Museo del Prado en el periodo de la Guerra Civil, buscar y utilizar fuentes especializadas en temas históricos, tanto documentales como personales, maquetar un trabajo periodístico de forma profesional, redactar el reportaje con lenguaje y estructura periodística y dar a conocer al Museo del Prado y a su historia. Se han logrado todos los objetivos secundarios ya que se ha investigado en profundidad sobre un tema de interés, se han consultado fuentes documentales en cantidad y también se ha contactado con fuentes expertas, se ha redactado el reportaje de forma periodística y presenta una etapa de la historia del Museo. Quizá el objetivo que más dificultades ha presentado es el de la maquetación de forma profesional, pero, finalmente, también se ha superado con éxito.

Como conclusiones de la investigación en general y de manera personal, este trabajo me ha aportado nuevos conocimientos y diferentes puntos de vista sobre un mismo tema histórico. La profunda investigación que se ha realizado ha hecho que personalmente invierta tiempo y esfuerzos en un tema que realmente me interesa y también me he puesto en la piel de periodista, llevando a cabo una investigación previa a la redacción del trabajo, realizando entrevistas a diferentes fuentes expertas, adaptándome a diferentes modos de realizarlas, y maquetando un trabajo de forma profesional, previamente informándome sobre maquetación para poder hacerlo correctamente siguiendo el orden visual y una estructura ordenada.

Como posibilidades de futuro que podría tener este reportaje de base histórica, podría publicarse actualmente por la triple percha de actualidad ya mencionada, por el Bicentenario del Museo, por los 80 años desde que las obras llegaron a España y por la condecoración del Museo con el premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades 2019. Asimismo, podría servir como fuente de información para investigaciones y trabajos futuros sobre este tema o temas relacionados. Al ser un hecho histórico no tiene una gran cantidad de perspectivas como proyecto futuro, simplemente se pueden añadir más opiniones de fuentes expertas que añadan valor al reportaje.

El tema del reportaje es muy interesante y mucha gente desconoce los sucesos por los que tuvieron que pasar las obras de arte más preciadas del Patrimonio Artístico español, y si conocen el tema suelen ignorar los detalles que lo contextualizan y que profundizan en él. Timoteo Pérez Rubio es una de las personas esenciales en este proceso y no se le recuerda como mereciera. Mediante la realización de este trabajo he podido conocer a su hijo y conocer mucho más sobre su persona, tanto en lo personal como de su labor como director de la Junta Central. Con la difusión de este reportaje se pretende que su figura no quede en el olvido y que cada vez que alguno de los lectores visite el Museo del Prado se acuerde de él y de otros muchos que ayudaron y ayudan a que todas las obras de arte se conserven en perfectas condiciones y todos podamos disfrutar de ellas.

4. Referencias y bibliografía

Aguilera Povedano, M.; Duran Mañes, Á. (2014). *El periodismo histórico: teoría y técnica de su uso en la prensa española*. Prisma Social [en línea]. [Fecha de consulta: 7 de mayo de 2019]: <https://www.redalyc.org/html/3537/353744531001/>

Alberti, R. (3 de mayo de 1937). Mi última visita al Museo del Prado. Revista *Mono Azul*, Madrid, España, núm. 18. [Fecha de consulta: 26 mayo de 2019]. Recuperado de: <https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2012/04/rafael-alberti-mi-ultima-visita-al.html>

Alberti, R. (1975). *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Madrid, España: Cuadernos para el dialogo.

Alberti, R. (30 de agosto de 1984). Cómo ayudé a salvar las Meninas de Velázquez. Revista *Corriere della Sera*, Italia. [Fecha de consulta: 25 de mayo de 2019]. Recuperado de:

http://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view_preview.shtml#!/NjovZXMvaXQvcmlNzZGF0aWRhY3MxL0A4NzA5NQ%3D%3D?refresh_ce-cp

Antón Crespo, M.; Alonso del Barrio, M. E.; Fuertes Zapatero, A. (coords.) (2013). *Periodismo y memoria histórica. La contribución del periodismo en la recuperación de la Memoria Histórica a partir de testimonios orales*. Salamanca, España: Comunicación Social.

Argerich Fernández I., Ara Lázaro J. (coords.) (2003). *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* [exposición]. Museo Nacional del Prado del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.

Argerich Fernández I., Ara Lázaro J. (coords.) (2009). *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* [exposición]. Museo Nacional del Prado del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L.

Arteseros, A. (director) (2004). *Salvemos el Prado. El Frente del Arte en la Guerra Civil Española* [vídeo documental]. España. Borderdreams.

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, España: Arzalia Ediciones S.L.

Calvo Serraller, F. (2015). *Introducciones al Museo del Prado*. Madrid, España: Fundación amigos del Museo del Prado.

Cantavella, J. (2007). *Manual de la entrevista periodística*. Madrid, España: Editorial Universitas S.A.

Casals Carro, M.^a J. (2005). *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*. Madrid, España: Fragua.

Chacel, R. (1980). *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Madrid, España: Cátedra.

Colorado Castellary, A. (1991). *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*. Madrid, España: Museo del Prado.

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

F. Parrat, S. (2003). *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*, Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela.

Gamonal Torres, M.A (1987). *Arte y política en la Guerra Civil española: el caso republicano*. Granada, España: Diputación Provincial de Granada.

Hunter, M. L. (2013). *La Investigación a partir de historias: manual para periodistas de investigación*. Uruguay: UNESCO Office Montevideo. [Fecha consulta: 10 de mayo de 2019]. Recuperado de UNESCO Biblioteca Digital: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000226457>

La Llave de la Historia. Alfonso Arteseros. (18 de abril de 2018). *La evacuación del museo del prado en la Guerra Civil (1ª parte y 2ª parte)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=np0xhN1nQ4o> y <https://www.youtube.com/watch?v=c0AYkQ3xKoM&t=98s>

León, M.T. (2009). *La historia tiene la palabra: Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico de España*. Madrid, España: Endymion.

Martín Gayango, M.^a A. (2012). Los "ángeles" del Arte y de la Historia. *Tiempo y Sociedad*, nº 7, 54-68. Dialnet [en línea]. [Fecha de consulta 20 de mayo de 2019]. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3894698>

Mercero, A. (director) (1998). *La hora de los valientes* [cinta cinematográfica]. España. Enrique Cerezo P.C.

Museo del Prado (2010). *Arte protegido* [vídeo documental]. España: Museo del Prado. Recuperado de YouTube [en línea] [Primera fecha de consulta 12 abril 2019]: <https://www.youtube.com/watch?v=yN0aOwvUifI>

Olaz Capitán, Á. J. (2016). *La entrevista de investigación*. Madrid, España: Editorial Grupo 5.

Pizarro Gómez, F.J. (1998). *Timoteo Pérez Rubio*. Badajoz, España: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.

Porlán, A. (director) (2004). *Las cajas españolas. Historia del salvamento del tesoro artístico español en la Guerra Civil* [vídeo documental]. España. Drop a star computer S.L.

Portús, J. (2018). *Museo del Prado 1819-2019: un lugar de memoria*. Madrid, España: Museo Nacional del Prado.

Preston, P. (1978). *La destrucción de la democracia en España: Reforma, reacción y revolución en la Segunda República*. Madrid, España: Penguin Random House.

Rodríguez Pastoriza, F. (2006). *Periodismo cultural*. Madrid, España: Síntesis.

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

UNESCO (1954). *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954*. La Haya, 14 de mayo de 1954. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Yanes Mesa, R. (2004). *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*, Madrid, España: Fragua.

5. Anexos

Las fotografías que se incluyen se han recuperado de diferentes hemerotecas, fototecas y publicaciones, como son: la fototeca del Patrimonio, la hemeroteca del ABC, la publicación de la revista *Vértice*, la publicación del diario *El País*⁸, el archivo del propio Museo Nacional del Prado (MNP), la fototeca del archivo de la Biblioteca Nacional y de la de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes, donde se recuperaron las imágenes de los carteles de alumnos de Bellas Artes.

Anexo I. Entrevista a Carlos Pérez Chacel

Carlos Pérez Chacel (20 junio 1930) hijo del pintor Timoteo Pérez Rubio y la escritora Rosa Chacel

Pregunta: Padre pacense y madre vallisoletana. Nació en el Madrid previo a la Guerra Civil y con seis años estaba viviendo con su madre en París, luego en Atenas, Ascona (Suiza) y más tarde estudió arquitectura en Buenos Aires y vivió su etapa adulta en Rio de Janeiro. ¿Por qué regresó a la tierra materna?

Respuesta: Uno nunca puede decir exactamente las razones por las que hace las cosas, la vida le va llevando a uno por determinadas situaciones. En primer lugar, mi madre era de aquí y era muy amiga del alcalde Bolaños, quien me ofreció un trabajo en la Fundación Jorge Guillén. También, antes de venir a Valladolid, viví durante 10 años en Madrid.

P.: ¿Cuándo le preguntan que de dónde es, ¿qué responde?

⁸ Publicación con imágenes utilizadas para el reportaje de *El País*
https://elpais.com/cultura/2010/01/22/album/1264114802_910215.html#foto_gal_3

R.: De Madrid. Yo soy madrileño (“de pura cepa”, añade su mujer por detrás). Nací en la Plaza del Progreso, al lado de la Puerta del Sol. Allí vivíamos, en el quinto piso, y debajo de nosotros Don Ramón del Valle-Inclán. Recuerdo que allí sus hijos me enseñaron a decir palabrotas, eran mayores que yo.

P.: Era muy pequeño cuando se marchó de Madrid y se instaló en París en 1937, ¿cómo recuerda el Madrid de su niñez?

R.: Recuerdo muy vagamente la Plaza del Progreso. Nuestro edificio era viejo, naturalmente en el Madrid del siglo XIX, y tenía dos escaleras, una interna hacia la cocina por la que yo bajaba a jugar con los hijos de Vale-Inclán. Cuando mi padre volvió de Roma fue nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno y alquiló un ático en la Calle Viriato. Allí si recuerdo que mi madre me había construido unas estanterías para mi cuarto, porque mi madre era muy habilidosa, también hizo un nacimiento muy bonito en el salón que tenía un laguito con agua. Recuerdo cosas tan estúpidas como que vino un niño y metió un cocodrilo de juguete en el lago y yo me enfadé.

P.: Leí en un artículo que se publicó en El País⁹ cuando usted tenía 54 años, en que se relataba que uno de los deseos de su madre es que usted pudiera volver a España y trabajar aquí como arquitecto, ¿lo consiguió?

R.: No trabaje como arquitecto ni en España ni en Brasil, solamente en Buenos Aires. Llegué a España con 55 años y desgraciadamente, es una cosa sabida, que para una persona de más de 50 años no es fácil encontrar trabajo.

P.: En la obra de su madre *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos de jardín*, Rosa Chacel relata la biografía de su padre y también menciona la Guerra Civil ¿Cómo vivió y recordaba ella esa etapa?

⁹ Artículo online de El País: https://elpais.com/diario/1984/11/27/cultura/470358006_850215.html

R.: La Guerra Civil, naturalmente, mi madre y yo la vivimos muy poco. En el periplo del traslado del Tesoro Artístico, mi madre y yo llegamos hasta Barcelona y desde allí nos fuimos a París. Solo vivimos este periodo de la Guerra y, para mí, con seis años, esto era una aventura. Mi madre no mencionaba nada acerca de los cuadros. Nosotros llegamos a París en el 1937, cuando fue la Gran Exposición Universal. Allí asistí a la inauguración del Guernica en el pabellón de España. Eso sí lo recuerdo perfectamente. En el centro del atrio había una fuente de mercurio del escultor Calder, muy famoso en aquella época en la que España era el mayor productor de mercurio. El Guernica me pareció horroroso, y no he cambiado de opinión.

P.: Picasso fue el director del Museo del Prado durante la Guerra Civil ¿su padre le conoció, aunque no ejerciese?

R.: Sí le conoció, pero Picasso nunca fue el director, nunca lo fue, se fue a París en esta época, no intervino en nada, solamente aparece su nombre.

P.: ¿Cómo fue el encuentro en Ginebra con su padre en 1939 después de tanto tiempo sin verle?

R.: Llegamos a París a un colegio de refugiados españoles en la calle de Rue de la Pompe donde estuve unos dos meses. Luego mi madre me metió en un colegio francés a las afueras de París donde tuve que aprender a hablar francés. Luego, ya sabrás que el gobierno de Azaña nombró al escritor Máximo José Cano embajador de España en Atenas, la República tenía esperanzas de conseguir dinero para mantenerse a flote. Este escritor sefardí fue amigo de mi madre y nos invitó allí y pasamos unos seis meses en la embajada española en el 1938. Después cogimos un barco y fuimos a Alejandría, El Cairo, Marsella, y finalmente, Ginebra. Allí mi padre había organizado una exposición donde ganó dinero que le mantuvo con vida un tiempo. Yo fui con mi madre a vivir a Ascona, un sitio precioso. Mi padre se quedó en Ginebra.

P.: ¿La exposición a la que se refiere es la famosa exposición que se realizó en Ginebra cuando terminó la Guerra?

R.: No, fue una exposición que hizo mi padre de sus cuadros. La exposición de la que me hablas la organizó las Naciones Unidas y no sé hasta qué punto participó mi padre en esta exposición porque ya había caído el Gobierno de la República. Hace unos siete años hicieron un homenaje a mi padre en Ginebra y me invitaron a mí y a mi mujer.

P.: ¿Por qué sus padres eligieron Argentina y Brasil para vivir el exilio?

R.: Mi madre decidió irse al porque había entrado en contacto con la revista Sur, muy importante en la Argentina, por medio de su amiga Laura Borges, hermana del escritor Jorge Luis Borges. Antes de ir estableció contacto con varios escritores de Buenos Aires. Entonces los tres cogimos un barco en Burdeos, justo en el momento en el que los alemanes entraban en París. Fue un viaje terrible porque eran barcos de refugiados y teníamos miedo de que los submarinos alemanes nos atacaran. Finalmente, llegamos al Brasil, a Rio de Janeiro, y mi padre conoció a la hija del embajador de Cuba que nos ayudó a encontrar una familia brasileña y allí nos instalamos. Dos años después, mi madre y yo fuimos a Buenos Aires, cuando yo tenía 12 años. Mi madre estaba preocupada porque por cada sitio que íbamos aprendía un idioma y se me iba a olvidar el español, por lo que fue una de las razones para irme a Argentina con ella.

P.: ¿Qué le contó su padre acerca de las obras y de las peripecias que tuvieron que pasar para salvar el Museo del Prado? ¿Solía hablar de ello?

R.: Esa es la cuestión. Has dado en el punto profundo. Jamás quiso decir absolutamente nada. Terminó la Guerra, mi padre hizo la exposición y solicitó un permiso de residencia en Suiza, pero le dijeron que no, que era rojo y no podía quedarse, entonces tuvo que emigrar. No se puede hablar de lo que no fue porque no sabemos qué habría pasado si nos hubiéramos quedado en Suiza, nadie se podía imaginar que iba a quedar indemne y fuera de la II Guerra Mundial. Este episodio le cortó la carrera a mi padre.

P.: Tras entregar el tesoro artístico español que tanto había cuidado, ¿qué fue a lo que se dedicó su padre?

R.: Mi padre terminó la Guerra con tres francos en la cartera. Se dedicó a pintar. En Rio de Janeiro mi padre pintó 465 retratos de señoras de la alta sociedad y de políticos para mandarnos dinero a mí y a mi madre y así poder pagar mis estudios de arquitectura. Yo estaba en Buenos Aires y cuando a mi madre la dieron la Beca Guggenheim¹⁰ fuimos a vivir a Nueva York ella y yo. Yo regresé a Brasil para ayudar a mi padre porque montó una fábrica de material refractario para altos hornos. La fábrica fue muy bien y vendimos para las firmas más importantes que había, hasta que la inflación en Brasil llegó al 60% al mes y tuvimos que cerrar. En ese momento fue cuando yo decidí volver a España. Además, Rio de Janeiro es precioso, pero es invivible, hay mucha violencia.

P.: ¿Por qué su padre no regresó a España con su madre y, más tarde, con usted y su mujer?

R.: La mayor esperanza de mi madre era que Timo regresase, pero él estaba mayor y sufría de muchas angustias. El asunto de la Guerra lo destruyó, le afectó mucho. Recuerdo una vez que un periodista le dijo que debía de hablar de la Guerra y él dijo que no y el periodista le dijo que debía de hacerlo porque era Historia de España. Intentó escribir sus memorias, pero solo hizo el primer capítulo.

P.: Fue una derrota para el Gobierno Republicano, pero, al fin y al cabo, su padre cumplió su objetivo que era el de salvar el Tesoro Artístico español, ¿por qué no hablar de ello?

R.: Tienes que tener en cuenta que no fue nada reconocido. Este episodio lo dejó con una amargura que lo mataba. Además, tuvo que dedicarse a pintar retratos para ganarse la vida, y no era lo que él quería. Realmente, fue truncar todo un proyecto de vida. Era una persona muy triste, muy introvertido. En sus últimos años estuvo muy triste, pero seguía pintando, qué curioso, ¿eh? Para escribir le temblaba la mano, pero no para pintar.

¹⁰ La Beca Guggenheim, creada en 1925, está dirigida a profesionales avanzados en todos los campos del saber y la otorga la John Simon Guggenheim Memorial Foundation

P.: Después de todas las peripecias que tuvieron que pasar los cuadros en unas condiciones que no eran adecuadas para su traslado ¿cómo valora usted este recorrido?

R.: Si tuviera que definirlo con una palabra sería “locura”. Aquello fue una cosa muy arriesgada. Fue un disparate. Evidentemente la gente saca consecuencias y especula sobre los motivos. Date cuenta de que el Gobierno seguía el mismo traslado, llevar los cuadros era una de las razones para que no se atrevieran a atacar, eran una especie de escudo simulado. Fíjate que mientras estaban en Valencia, mi padre estaba en un restaurante y cayó una bomba y casi se muere.

P.: ¿Le gusta visitar el Museo con frecuencia?

Tengo una tarjeta para entrar cuando quiera. Me gusta ver la parte barroca de la pintura flamenca que hay allí y el día 10 de octubre de este mismo año iré al Museo del Prado a hablar en un homenaje que van a hacer a mi padre por los 200 años del Museo.

Anexo II. Entrevista a Iruñe Fiz Fuertes

Iruñe Fiz Fuertes (26 junio de 1971) licenciada y doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid donde es profesora

Pregunta: ¿Qué relevancia tiene el Museo del Prado en la historia artística española?

Respuesta: El Museo del Prado es fundamental en la historia del arte española por varias razones. Como cualquier Museo de primer orden, mantiene el equilibrio entre la conservación de sus fondos y su difusión y estudio. Pero, además, ha contribuido a formar a varias generaciones de artistas, y no solo los españoles, desde su apertura al público en el siglo XIX. La ordenación de sus fondos en torno a escuelas nacionales ha dado visibilizado la “escuela española de pintura”, prácticamente desconocida hasta el siglo XIX.

P.: El Museo del Prado durante la Guerra Civil tuvo que evacuar sus obras de arte por el peligro del conflicto, ¿ha habido en la historia del Museo del Prado otros episodios que hayan afectado a las obras?

R.: Desde el momento de su creación, la historia del Museo del Prado se ha movido entre la decidida voluntad de algunos de sus gestores y el azar. Esto significa que en ocasiones ha estado en riesgo su integridad por la mala conservación de las obras, sobre todo al principio de su existencia, y se ha librado por pura suerte. Pero en todo caso, nunca ha habido un episodio tan dramático como el de la Guerra Civil. Sí han existido, en cambio, episodios de pérdida y destrucción anteriores a la creación del Museo en 1819. Cuando los fondos pertenecían al patrimonio real y se encontraban en el antiguo Alcázar de Madrid, este sufrió un incendio en 1734 en el que perecieron muchas obras de arte y pudieron hacerlo otras, como las Meninas, que se encontraba en ese lugar. También sufrieron mucho las pinturas que más tarde pasarían a ser fondos del Museo durante la invasión napoleónica, que fue un desastre para el patrimonio artístico español en términos generales.

P.: ¿Cree que fue una decisión acertada por parte del gobierno republicano la de transportar los cuadros tantos kilómetros y no siempre en las mejores condiciones?

R.: Siempre se ha cuestionado, porque unió su destino al del Gobierno republicano, el cual, como podemos imaginar, era un objetivo militar de primer orden para las tropas franquistas. Pero, por otra parte, las obras corrían un peligro real en el Museo del Prado, que fue bombardeado durante la contienda. Personalmente, creo que al juzgar los hechos se hace con criterios políticos más que museísticos. Respecto a las condiciones de traslado, había que elegir entre dos malas soluciones: trasladarlas como se pudiera, en medio de una guerra o dejarlas en su ubicación donde podían ser pasto del saqueo o de los ataques militares.

P.: ¿Hubo algún criterio técnico o artístico para elegir las obras que se trasladaban y en qué orden?

R.: Sí, hubo supervisión de los dos tipos, técnica y artística.

P.: ¿Existen estudios sobre cómo afectó la Guerra Civil al patrimonio cultural y artístico no solo en el Prado?

R.: Empieza a haber ahora un desarrollo de estos estudios, pues cada vez hay más interés.

P.: ¿Conoce algún acontecimiento histórico similar que haya sucedido con obras de arte durante un conflicto bélico como fue la segunda guerra mundial?

R.: Hay infinidad de historias de cómo se preservaron las obras durante la II Guerra Mundial, los criterios varían de un lugar a otro, porque además muchas veces eran decisiones que no tomaban profesionales, sino, por ejemplo, las autoridades municipales o eclesiásticas concernidas por su patrimonio. En general los bienes muebles se sacaron de las iglesias o museos para que no sufrieran daños, pero como digo, se cobijaron de diversos modos. Hay que tener en cuenta que en tiempo de guerra las obras de arte no sufren solo por la devastación que provocan las armas enemigas, sino por la rapiña de los propios, que aprovechan el caos para hacerse con obras, como se ha visto hace no tantos años en Iraq.

P.: ¿Existe algún Plan, ya sea nacional o regional, sobre protección de bienes culturales en caso de conflicto, catástrofe o accidente, como por ejemplo sucedió recientemente con la catedral de Notre Dame de París?

R.: El ICOM es una organización internacional que tiene unos protocolos a seguir, te copio el enlace.

http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icms/pdfs/Spanish.pdf

P.: *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya fue una de las obras que más sufrió durante este recorrido cuando fue golpeado contra un balcón debido a sus grandes dimensiones ¿crees que podrían haberse dañado más obras?

R.: No, la verdad es que no lo creo. No sufrió daños irreparables casi ninguna, incluso algunas de las más perjudicada como los *Fusilamientos* de Goya, ha llegado a nuestros días en condiciones notables.

P.: ¿Qué conoces acerca del “Autorrelieve de Alabastro” (Escena del triunfo) atribuido a Agustino Busti, una de las obras que más perjudicada resultó en los bombardeos?

R.: Lo que sabemos por las descripciones de esta obra anteriores al bombardeo de 1936 es que la obra ya tenía desperfectos, si bien algunas de las partes mencionadas en esas descripciones han desaparecido. Si te refieres a la calidad artística, se trata de una magnífica obra renacentista del norte de Italia que, como otras obras escultóricas de primera línea que posee el Prado, debería ser más puesta en valor en el conjunto expositivo.

P.: En la Universidad, ¿los profesores de Historia del Arte soléis dedicar un espacio dentro de vuestra materia a hablar de este episodio de nuestra historia reciente?

R.: Desconozco lo que hacen mis compañeros en ese terreno, la verdad. Me imagino que sí que se hablará de ello en una asignatura que tenemos que se llama Patrimonio, concepto y gestión. Por mi parte, en la asignatura que imparto, llamada Historia del Arte de los siglos XX y XXI en España, no hago mención explícita a esa parte de la Historia de la colección del Museo del Prado, pero sí a otro que es colateral en cierto modo, la llegada del *Guernica* de Picasso a España y su instalación en el Casón del Buen Retiro.

Anexo III. Entrevista a José Calvo Poyato

José Calvo Poyato (23 julio de 1951) político, historiador y novelista, autor de la obra *El milagro del Prado*

Pregunta: El título de su libro es *El milagro del Prado* ¿Por qué lo define como “milagro”?

Respuesta: Creo que el hecho de que actualmente podamos seguir disfrutando de las grandes obras maestras del Museo del Prado, después de las peripecias por las que pasaron

muchas de esas obras en el itinerario que tuvieron que recorrer durante la Guerra Civil, me parece un poco milagroso que no se produjeron más daños. Hubo algunos, que pudieron remediarse. Creo que hay algo de milagroso en el sentido de extraordinario, de que lo normal, con las vicisitudes que se vivieron, fue que se hubiese producido alguna pérdida irreparable.

P.: También se podría calificar como milagroso porque justo cuando los cuadros salieron de Ginebra, estalló la Segunda Guerra Mundial ¿no?

R.: Sería un añadido más a ese carácter extraordinario al que me he referido. La mayor parte de las obras regresaron en el mes de mayo, pero las autoridades helvéticas quisieron hacer una gran exposición del arte español que tuvo un éxito extraordinario. La visitaron 400.000 personas. Una cifra enorme si tenemos en cuenta los medios de transporte que había en 1939. Fue algo extraordinario. Ante el éxito de esa exposición, las autoridades suizas quisieron que se prorrogara. Las autoridades españolas se negaron. Creo que, en cierto modo, fue un acierto. Las obras pudieran llegar a España en esos días en que acababa de comenzar la segunda Guerra Mundial. Tuvieron que viajar de noche, con las luces apagadas, para que la aviación de los nazis no bombardeara un tren. Podríamos decir que también hay una parte de milagro en eso.

P.: En la portada de este libro aparece la imagen de un gendarme, pistola en mano, rodeado de las obras del Museo ¿tiene algún por qué esta imagen?

R.: Es una imagen de un gendarme suizo que está vigilando los cuadros. A mí me llamó poderosamente la atención cuando el editor, Ricardo Artola, me planteó la posibilidad de escoger esta foto, que es muy poco conocida, para la portada. Hay muchas fotos sobre el traslado que han sido más difundidas. Este gendarme, con esa pistola en la mano, no la tiene enfundada, rodeado de obras de arte, me parecía que resaltaba mucho el momento. Es una imagen muy llamativa la de esa pila de cuadros en un tiempo de guerra, en un tiempo difícil, con la pistola en la mano tratando de salvaguardar y proteger aquellas maravillas. Creo que el contraste era suficientemente interesante como para que pudiese captar la atención de un posible lector.

P.: De todo el recorrido que hicieron las obras ¿Cuál fue la parte que le parece que fue más arriesgada?

R.: Creo que fueron dos momentos. Aparte de algunas situaciones complejas muy concretas, como el paso del puente sobre el Jarama donde tuvieron que descargar las Meninas, lo que debió de ser un espectáculo un tanto dantesco, uno de los momentos no está referido al traslado propiamente dicho. Me refiero a cuando los cuadros fueron depositados en los castillos de Figueras y Peralada. Esos castillos eran depósitos de municiones del ejército republicano y, por tanto, objetivos de la aviación franquista. A mí me parece que, por muy gruesos que fuesen los muros de aquellas fortalezas, guardar los cuadros allí suponía someterlos a la protección de sus muros, pero también a los posibles bombardeos de la aviación franquista en esos lugares. Me parece que fue un momento realmente peligroso. El propio Manuel Azaña, presidente de la República, lo deja dicho en sus memorias. Otro momento muy complicado fue cuando son sacados de España y han de cruzar la frontera con Francia. Tuvieron que trasladarlos en camiones, pasando por caminos colapsados, llenos de soldados republicanos que se marchaban, ya sabían que habían perdido la Guerra y trataban de encontrar refugio en Francia, huyendo de la represión del franquismo. Hay fotografías sobre cómo estaban aquellos caminos y aquellas carreteras, que causan un impacto muy fuerte y por ahí tuvieron que circular los camiones con *Las Meninas*, de Velázquez, con *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Goya, con *Dánae recibiendo la lluvia de oro* de Tiziano, y con todas las grandes obras maestras del Prado montadas en camiones. Incluso, hubo un momento que el ejército franquista bombardeó esas carreteras. Fue una situación muy complicada, dramática.

P.: Respecto a lo que menciona como uno de los momentos más difíciles, el de la idea de guardar las obras en el mismo lugar que la munición, ¿no cree que también podría haber servido como escudo simbólico para protegerse de las bombas?

R.: Eso me parecería una irresponsabilidad, utilizar las grandes obras maestras del Museo del Prado como escudo protector. Prefiero no pensarlo, me parecería terrible. Las palabras de Azaña recogidas en mi libro, en las que se refiere a que esas obras son más importantes

que la Monarquía y la República juntas, refleja lo que es el espíritu de España, tal y como lo han visto nuestros artistas. Cuando el otro día oí a un político en campaña electoral que decía que quería que España se pareciera a California pensé que ese tipo era un...en fin. California no tiene un Velázquez, California no tiene un Goya, California, desde ese punto de vista, es poca cosa al lado de España. Azaña piensa eso en ese momento. Por lo tanto, pensar que lo utilizasen como escudo me parecería tan irresponsable. Prefiero pensar que lo guardaron allí porque tenían la protección de los muros.

P.: ¿No cree que fue imprudente que las obras pasasen la frontera española sin tener certeza de si iban a regresar cuando terminase la Guerra? Porque después de todo el trasiego que habían pasado las obras casi sin ningún daño, en general, podían no haber vuelto y que se las hubieran quedado los franceses o los suizos

R.: Conociendo a nuestros buenos amigos los franceses que ya se hicieron con algo de nuestro patrimonio artístico en algunos momentos, como en la Guerra de la Independencia, por ejemplo, pues quien sabe. Lo que se trató fue dejar recogidas, con un documento, ciertas garantías internacionales. Estaban como garantes los directores de algunos de los grandes museos del mundo, autoridades muy importantes del mundo académico, artístico e intelectual para tratar de asegurarse que los cuadros salían de España, pero se garantizaba su regreso. Jurídicamente no sé hasta donde llegaba ese documento a tener 'atornillado' que ese retorno estuviera absolutamente garantizado, pero creo que se hizo un esfuerzo en ese sentido para tratar de evitar problemas. Por eso se había buscado la garantía de la Sociedad de Naciones, lo que hoy sería, más o menos, el equivalente a la ONU. Por lo tanto, tenían la garantía de organismos internacionales para tratar de asegurar el retorno. Otra cosa es plantearse por qué no se quedaron en Peralada o en Figueras. Pero eso nos llevaría a pensar por qué no se quedaron en el Prado. Técnicos y personas cualificadas afirmaron que los cuadros debían de permanecer en el Prado. Madrid estaba siendo bombardeada, pero el Prado no corrió graves riesgos en ningún momento. Hubo un bombardeo en el Paseo del Prado que llega a romper ventanas del museo y cayeron algunas bombas incendiarias que no tuvieron efectos importantes. Pero no hubo daños en el Museo. Su subdirector, Sánchez Cantón, dijo que los cuadros no deberían salir y que era una locura sacarlos. Por eso yo creo que hay una decisión con

fines políticos y se utilizó algo tan importante de nuestro Patrimonio Artístico como son las obras maestras del Museo del Prado.

P.: Según la normativa vigente se debían de haber conservado las obras en los sótanos del Museo donde no corrían peligro de destrucción ni daño por las bombas. Sin embargo, el Gobierno republicano argumentó que dejar las obras en el sótano era peligroso por la humedad, ¿Qué hubiera sido lo correcto?

R.: Creo que más bien el gobierno republicano de Largo Caballero, formado a finales del verano de 1936, tenía poca confianza en que el ejército republicano pudiera frenar al franquista en Madrid, de hecho, se marchan porque creen que Madrid va a caer rápidamente, aunque luego resistió muchísimo tiempo. Y un argumento que a mí me parece poco sostenible es que, en un momento, Renau, director general de Bellas Artes, afirmara que se había decidido que los cuadros del Museo del Prado debían de estar donde estuviera el Gobierno. A mí me parece una locura. Los cuadros deberían de haber permanecido en el Museo y, en caso de conflicto, resguardarlos de la mejor manera posible, llevados a los sótanos, y seguir las instrucciones que daba la Oficina Internacional de los Museos. En los sótanos del Prado quedaron miles de obras depositadas, porque las que salieron fueron como medio millar de obras, pero en ellas iban las más importantes. Los miles de cuadros que quedaron depositados en los sótanos del Prado no se vieron afectados por humedad alguna. Eso, además, entraría en contradicción con lo que se había hecho con los cuadros de El Greco de Illescas, en Toledo, que se llevaron al sótano del Banco de España y allí sí había humedad y sí que sufrieron, cosa que no ocurrió con los del Prado. Por tanto, esa afirmación del Gobierno republicano tiene poco fundamento, yo creo que fue más una decisión de tipo político muy cuestionable.

P.: Usted construye este ensayo apoyándose en la tesis de que hubo una mezcla entre las decisiones políticas y las técnicas, pero que en verdad fue más una decisión política basada en la propaganda ¿no cree que personas como el director de la Junta Central del Tesoro Artístico, Timoteo Pérez Rubio, colaborasen en este proceso simplemente ‘por amor al arte’, es decir, simplemente por razones artísticas?

R.: No me cabe la menor duda y el trabajo de Timoteo Pérez Rubio es encomiable. Creo que parte del milagro de que podamos seguir viendo las obras en el Prado es gracias a gente como Giner Pantoja o Pérez Rubio, quienes procuraron que, en la medida de sus posibilidades y con unos medios reducidos, el desaguisado que pudo haberse producido fuera muy limitado. Una cosa es que fuera una decisión política, que a mí me parece muy cuestionable, y otra lo que hicieron este grupo de personas. En Valencia, Pérez Rubio preparó las Torres de Serrano y eso, por ejemplo, no tiene nada que ver con la forma en que salen los cuadros del Prado los días que María Teresa León, esposa de Alberti, estuvo encargada de que salieran. Lo hicieron a toda prisa y en unas condiciones inadecuadas por completo. Ahí hay actitudes muy diferentes de la gente que participa en este proceso. En mi opinión que fue un planteamiento de tipo político y algunos técnicos que hicieron una labor excelente.

P.: Una frase que ha quedado marcada para la historia es la que mencionaba Azaña cuando se encontraba en el castillo de Figueras contemplando las obras que permanecían allí: “El Museo del Prado es lo más importante para España, más que la Monarquía y la República juntas”, ¿Qué significa para usted el Museo del Prado?

R.: Es el alma de España. Lo que vio Velázquez, Zurbarán, Murillo, algunos de los grandes pintores europeos como El Bosco, Rubens, Tiziano, etcétera. Por eso yo creo que ahí está el alma de España, el Prado es un magnífico resumen de esa visión que los grandes artistas españoles, por ejemplo, de cómo veía Goya el tiempo que le tocó vivir en la Guerra o de la represión de Fernando VII. Yo creo que ahí hay una visión de lo que ha sido nuestro país a lo largo de muchísimos siglos. Y coincido con Azaña en que el Prado es mucho más importante que cualquier forma de gobierno.

Anexo IV. Entrevista a Alfonso Arteseros Oliva

Alfonso Arteseros Oliva (1946) periodista, documentalista e historiador; director del documental *Salvemos el Prado* y autor del canal de YouTube *La Llave de la Historia*

Pregunta: La evacuación de las obras de arte del Museo del Prado es una parte muy importante para la historia de España. Usted es periodista, documentalista e historiador, ¿Qué me podría decir sobre etapa de nuestra historia reciente?

Respuesta: Bueno, no solamente fue el Museo del Prado. El Gobierno de la República en esos momentos considero crear un Comité de protección contra dos peligros: los bombardeos de la aviación franquista y los saqueos de los milicianos porque una parte importante de las obras de arte reflejan temas religiosos y se daba el caso de que entraban tanto en lugares públicos como privados para destrozar las obras hasta tal punto que hubo simulacros de fusilamientos a un cuadro. Lo primero que se hizo fue el frente del arte, dividido en tres capítulos: el éxodo, el exilio y el retorno. Las obras del Museo del Prado eran la guinda de todo lo que se transportó. Había códices, el contenido del Monasterio del Escorial, del Palacio Real, de colecciones privadas, el tesoro del fín, el Patrimonio valenciano y catalán. Dentro de todo eso había una colección de vidrio romano que era probablemente en aquellos momentos la más importante de toda Europa. Todo salió de España en un momento trágico en el que estaban huyendo también miles de españoles por las fronteras a Francia de forma improvisada. En mi documental cuento la historia de un camionero que transportaba obras de arte y al cruzar la frontera los metieron a él y a las obras en un campo de concentración y allí, por el frío, la gente empezó a arrancar los marcos de los cuadros para hacer fuego.

P.: Y, ¿cómo surgió la idea de realizar un documental sobre este tema?

R.: Conocí a Arturo Colorado Castellary, profesor de historia del arte en Madrid, y él me dijo “fíjate la ignorancia que hay de cantidad de episodios que suceden y configuran la historia de la España reciente. He estado un par de meses en Ginebra, en el Palacio de las Naciones, y un ordenanza me preguntó si quería ver la documentación que había allí de cuando estuvo el Museo del Prado”. Me dijo que alucinó con los documentos que vio. Cuando me lo estuvo contando pensé esta historia tiene un audiovisual y ahí comenzó todo. Este tipo de documental el mayor valor que tiene es que todavía vivían protagonistas de este suceso a los que pude entrevistar como a Alberti, a Rosa Chacel, a Ramón Serrano Suñer e incluso al hijo del cantón de Ginebra. Cuando hice el documental ni el propio Castellary había escrito el libro.

P.: ¿Cómo fue el proceso que siguió para realizar el documental?

R.: Hice todo el recorrido entero que hicieron los cuadros, hasta Ginebra, para rodar. En Valencia, estuve en las Torres de Serrano y en la iglesia del Patriarca, luego fui a Benicarló donde sucedió aquel accidente con un balcón en las cajas de los fusilamientos de Goya, luego en Barcelona y luego en los tres depósitos: en la mina de talco de La Vajol, el castillo de Perelada, y el castillo de Figueras. En este último lugar, se firmó en el patio el Acuerdo de Figueras. Allí me metí en una vagoneta en la bocamina y allí había un bunker con parte del oro español que se utilizó para los gobiernos en el exilio de la República en México. Allí, también, estaba almacenada la parte del Patrimonio Artístico de tamaño reducido, las piezas pequeñas. En Perelada, Azaña en sus memorias decía que era una pena, al final, ver con sus ojos el Museo del Prado hecho una agüera. Cuando lo terminé de grabar me preocupaba donde lo iba a publicar porque si yo era el primero en hablar de ello y un profesor de arte como Castellary desconocía el tema, yo pensaba en cómo iba a reaccionar el pueblo español. Más tarde, Porlán hizo *Las cajas españolas*, pero más que documentado era dramatizado, con actores, y también se hizo una película, *La hora de los valientes*. Yo invertí mi tiempo, mi dinero y mis ilusiones en este documental. Cuando pienso todo lo que conllevo, pienso que el culpable de todo fue aquel ordenanza que se dirigió a Castellary.

P.: Timoteo Pérez Rubio fue una de las figuras más importantes para el traslado de las obras. Otras de las personas que también participaron en el traslado fueron otros miembros de las Alianzas Antifascistas como María Teresa León ¿cree que fue una decisión política más que artística?

R.: Es una decisión tomada en plena Guerra, es política. Lo que pasa que luego hay personas que tienen conciencia y tratan de poner todos sus conocimientos al servicio, porque ya que se va a hacer, que se haga en las mejores condiciones posibles.

P.: Durante el recorrido, ¿influyeron las condiciones de los cuadros según fuese el encargado de esa parte de recorrido? Porque igual María Teresa León no prestó tanta

atención en las condiciones del transporte del recorrido Madrid-Valencia del que fue encargada como lo hicieron otros como Timoteo

R.: Lo estamos viviendo ahora. Hay quien toma decisiones y que, por el poder que tienen de mando, priva lo político, y luego están los técnicos que se encargan de prestar sus servicios. Pero dentro de los técnicos está el técnico chapucero que lo que hace es cumplir las órdenes rápido y otros que se lo toman muy en serio porque ellos tienen conciencia y aplican todos sus conocimientos para el bien, en este caso, de conservar el Patrimonio Artístico. Además, ese Patrimonio Artístico iba viajando en paralelo con el Gobierno de la República y no me extrañaría que como no se sabía cuál iba a ser el resultado del final de la Guerra y cuál iba a ser la situación de España en su interior y de cara al exterior, esa posguerra, habría quien pensaría que eso se iba a quedar fuera mucho tiempo. Las obras de arte regresan cuando termina la Guerra en un tren especial atravesando Francia, con las luces apagadas, cuando los alemanes ya habían conquistado Polonia. Muchos de los que participaron en esa evacuación, al principio o al final de la misma, seguro que no se imaginaban que iba a retornar todo el contenido o que no se iba a tardar años en traerlo de vuelta.

P.: Por esa razón se buscó un poco el apoyo de las Naciones Unidas, para garantizar la vuelta. Fue la primera vez que representantes de varios países se pusieron de acuerdo para salvar un bien universal, ¿comparte la idea de que en ese momento naciera el concepto de Patrimonio de la Humanidad?

R.: No solo ha sido la primera vez, si no que yo te diría que ha sido la única. En el documental aparece una entrevista al abogado del ministerio de Álvarez del Vallo quien cuenta que tuvo que corregir unos párrafos porque aquello estaba mal redactado, lo que igual habría supuesto que no retornaran las obras de arte. Esto lo que garantizaba era que, una vez terminada la Guerra Civil, ganara quien ganara, que eso permanecía al pueblo español.

P.: ¿Cree que en algún momento el gobierno republicano pensó en utilizar los cuadros como moneda de cambio a la URSS por su ayuda en la guerra?

R.: No te puedo contestar convencido, pero no me extrañaría, lo que sí que se dispuso y se ha seguido haciendo es con el oro. En este periodo de la historia de España que estamos viviendo y que llaman democracia, aunque para mi es una partidocracia, ha habido presidentes del Gobierno que han liquidado los fondos y el oro. En aquella época cogieron el oro y lo utilizaron para comprar armas, que luego se quedaron al otro lado de la frontera y mandaron oro para Rusia. Y, luego, el que te he mencionado antes de las minas de talco que se fue para América y fue con el que estuvieron viviendo los sucesivos gobiernos en el exilio de la República. Así que no me extrañaría, porque esto además tenía un valor crematístico, y que hubieran pensado hacer lo mismo que con el oro.

P.: Tras firmar el Acuerdo de Figueras, el gobierno republicano se hizo rápidamente y sin ayuda de los franceses con 71 camiones que partieron con las obras hacia Perpiñán, ¿cuál era el peligro de que esos camiones continuaran su recorrido hasta Ginebra para que el Gobierno optase por utilizar el tren?

R.: Era un peligro real. Como el caso del camionero que te he contado antes al que metieron en el campo de concentración de la playa de San Ciprián y no pudo terminar su recorrido. Pienso que, en aquella época, las condiciones y esa larga distancia, no era como ahora, el tren era lo más cómodo, fácil y seguro. Y de hecho así fue. Cuando llegó a Ginebra y abrieron las cajas se sorprendían de lo que era, algo que no había sucedido nunca en la historia de la humanidad.

LA SALVACIÓN DEL PRADO

El Patrimonio Artístico español vivió su peor momento con el estallido de la Guerra Civil. El Gobierno de la República tomó la polémica decisión de evacuar miles de obras de arte y aventurarlas en una difícil travesía

POR AURORA GALLEGO VICENTE

El museo del Prado es lo más importante para España, más que la Monarquía y la República juntas. Manuel Azaña

El verano de 1936 la sierra de Guadarrama estaba más bonita que nunca. Timoteo no podría elegir otro sitio para pasar sus vacaciones con su mujer Rosa que el monasterio de El Paular, donde tantos momentos había pasado cuando disfrutó de una beca allí como pintor. Pasarían unos días en unas habitaciones alquiladas donde pintaría el paisaje, mientras su pequeño Carlos se quedaría con su tía Blanca en Madrid. Conducían por la carretera cuando les interceptaron el paso; si seguían su camino no podrían regresar a Madrid con su hijo. Ese 18 de julio de 1936, la guerra civil española había comenzado y se llevó consigo las ilusiones y deseos de los españoles. Timoteo no iba a permitir que también se llevase el Patrimonio Artístico máspreciado de España, el del Museo del Prado.

Alrededor de 20.000 obras maestras saldrían del Museo del Prado, del Escorial, del Palacio Real, de la Academia de San Fernando, del Palacio de Liria, del Museo de Arte Moderno, del Museo Lázaro Galdiano, del Museo Cerralbo y de diferentes iglesias, conventos y colecciones privadas para sobrevivir a la Guerra Civil. Guiadas por el Gobierno de la República, se embarcarían en una odi-

sea que se extendería durante más de dos años y pasaría por tres ciudades distintas hasta su exilio y su posterior regreso a Madrid en septiembre de 1939.

Mientras el futuro de España se decide en el campo de batalla, su patrimonio más valioso corre peligro.

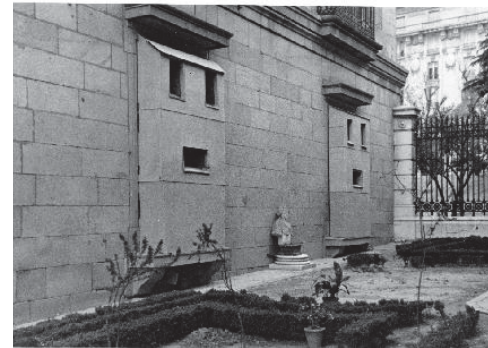
EL FRENTE DEL ARTE: LA LABOR DE LA JUNTA CENTRAL DEL TESORO ARTÍSTICO

El Gobierno de la República, por iniciativa de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, crea el 23 de julio de 1936, tan solo cinco días después del Golpe, la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Este comité provisional, en sus primeros días innominado, surge por decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes como respuesta al saqueo y a la quema incontrolada de iglesias y conventos que se producen tras el estallido de la guerra. “Una parte importante de las obras de arte reflejan temas religiosos y se

daba el caso de las tropas que entraban tanto en lugares públicos como privados podrían destrozar las obras hasta tal punto que hubo simulacros de fusilamientos a un cuadro” y por lo tanto corrían peligro, explica Alfonso Arteseros, autor del documental *Salvemos el Prado*. El principal objetivo de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico es el de intervenir “con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentran en los palacios ocupados”, según explica Arturo Colorado en su libro *Éxodo y exilio del arte*, para trasladarlos a depósitos acondicionados y evitar las amenazas a las que se veían expuestos durante la guerra. Este organismo se estructuraba en torno a una Junta central que poseía cuatro comisiones: de incautación, de propaganda, de visita previa y de concienciación. Estaba presidida por el pintor pacense Timoteo Pérez Rubio y su sede se instaló en el Monasterio de las Descalzas Reales. A su vez, existían las juntas delegadas de carácter local y provincial.



Aspecto de la oficina de la Junta Delegada instalada en el Museo Arqueológico Nacional. Fuente: Museo Nacional del Prado



De izquierda a derecha; Cuadros apilados en la sala LVII; Ventanas del Museo fortificadas con estructura añadida; Protección cibeles 1937. Foto Antifafot. Fichero Junta de Incautación. Fuente: IPCE. Ministerio de Cultura

Finalmente, el 5 de abril de 1937, las juntas delegadas pasaron a depender estrechamente de la Junta Central del Tesoro Artístico y así la Dirección General de Bellas Artes tendría más control sobre las juntas provinciales y locales que cada vez eran más autónomas. El objetivo que se encomendó a la Junta Central, como organismo oficial que regía esta nueva estructura piramidal, fue el de “incautación y conservación, en nombre del Estado, de las obras muebles o inmuebles de interés artístico, histórico y bibliográfico que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan a su juicio peligro de ruina, pérdida o deterioro”, según asevera Arturo Colorado en *Éxodo y exilio del arte*.

Algunos de los colaboradores en esta Junta Central fueron Alejandro Ferrant, José Giner, el escultor Juan Adsuara, los pintores Stolz Viciano y Prieto Nespereira y el arquitecto José Lino Vaamonde. Pero sin duda,

el responsable de toda la labor desarrollada por la Junta Central fue su presidente Timoteo Pérez Rubio, al que el mismo presidente de la República, Manuel Azaña, considero junto a José Giner “los verdaderos héroes”. “El trabajo de Timoteo Pérez Rubio es encomiable. Creo que parte del milagro de que podamos seguir viendo las obras en el Prado es gracias a gente como Giner Pantoja o Pérez Rubio, quienes procuraron que, en la medida de sus posibilidades y con unos medios reducidos, el desaguisado que pudo haberse producido fuera muy limitado”, señala José Calvo Poyato, autor de *El milagro del Prado*.

La Junta Central depositó en el Museo del Prado, en el Museo Arqueológico y en la iglesia de San Francisco el Grande las obras de arte procedentes de distintas regiones de la Península. Todos estos edificios utilizados como depósitos se protegieron contra posibles ataques aéreos. Asimismo, la

Junta ordenó la protección, con muros de ladrillos o mediante el revestimiento con un armazón de madera relleno de arena, de algunos de los monumentos más importantes de Madrid, como fueron la fuente de Neptuno, la de Apolo, la estatua de Felipe IV en la plaza de Oriente, la fachada del Café Madrid o la fuente de la Cibeles, conocida como “la bella tapada”, entre otros.



“Que podamos seguir viendo las obras en el Prado es gracias a gente como Giner Pantoja o Pérez Rubio”

Otro de los puntos destacables dentro de la actuación de la Junta Central fue el de su labor propagandística. El principal objetivo que perseguía era el de sensibilizar a los españoles sobre el respeto y la protección que debían de tener hacia los objetos y edificios de interés artístico.

Un mes más tarde de la creación de la Junta, el 30 de agosto de 1936, el Museo del Prado se ve obligado a cerrar sus puertas al público y a almacenar todas sus obras, y otras de diferentes procedencias, en su planta baja. Según la normativa vigente, las obras deberían descender a los sótanos del Museo o del Banco de España donde estarían a salvo de cualquier posible ataque, pero el Gobierno republicano argumentó que los sótanos tenían humedad y dañarían las obras. Por tanto, y según explica Alfonso Arteseros, periodista y autor del documental *Salvemos el Prado*, “lo primero que

se hizo fue el frente del arte, dividido en tres capítulos: el éxodo, el exilio y el retorno”.

LA “OTRA” JUNTA CENTRAL

Mientras el Gobierno republicano creó la Junta Central a principios de la guerra, el bando franquista dio prioridad a los asuntos militares. La Junta Central republicana se disolvió en marzo de 1939 con el fin de la Guerra Civil, pero, paralelamente a su actuación, el 22 de abril de 1938 los sublevados crearon el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN). Este organismo fue encargado de recuperar los bienes hasta 1943, y en adelante se encargó de restaurarlos. Cambió su nombre en dos ocasiones, primero el SDPAN evolucionó a Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, de 1968 a 1974, y luego, hasta 1976, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico Nacional. Con la llegada de la democracia, las labores que ejercía este organismo se adscriben dentro del Ministerio de Cultura.

“NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO”

Durante la Guerra Civil los militares rebeldes acosan las poblaciones republicanas con sus aviones y Hitler aprovecha para experimentar a través de la Legión Cóndor en España, como sucedió, entre otros episodios, con la destrucción de la ciudad de Guernica.

“¡Pronto! No hay tiempo que perder. Aviones rebeldes han arrojado las primeras bombas sobre la capital”, así comienza Alberti su obra dramática *Noche de Guerra en el Museo del Prado*. Siete de la tarde del 16 de noviembre de 1936. La Legión Cóndor se ensaña con Madrid. Nueve bombas incendiarias caen en el tejado del Museo del Prado y tres de gran potencia sobre el Paseo del Prado. Gracias a las labores de protección y fortificación que se hicieron previamente por la Junta Central del Tesoro Artístico, no hubo que lamentar más daños que los de algunos cristales de los ventanales, galerías y techos.

En cuanto a las obras de arte del Museo, prácticamente se destruyó el altorrelieve de Agostino Busti *Escena de triunfo* que fue arrancado de la pared por las ondas expansivas de las bombas. “Se trata de una magnífica obra renacentista del norte de Italia”, afirma la licenciada y doctora de Historia del Arte Irune Fiz, y, sobre el daño que sufrió en los bombardeos, continúa diciendo: “lo



Carteles realizados por los alumnos de Bellas Artes. Propaganda usada por la Junta para la protección del Patrimonio. Fuente: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes

que sabemos por las descripciones de esta obra anteriores al bombardeo de 1936 es que la obra ya tenía desperfectos". Afortunadamente, el Gobierno de la República se había trasladado unos días antes hacia Valencia y con él la mayor parte del Tesoro Artístico español, lo que evitó que se produjeran más daños.

El bombardeo sobre otros edificios artísticos de Madrid fue más grave. La iglesia de San Sebastián, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Palacio Real, el Palacio de Liria, el Museo Arqueológico Nacional, la Biblioteca Nacional o el palacio del Duque de Alba fueron algunos de los edificios bombardeados que sufrieron daños. "Estábamos estupefactos con los bombardeos de Madrid. ¿A quiénes les podría interesar siendo españoles semejantes hechos?", se preguntaba Timoteo Pérez Rubio, director de la Junta Central del Tesoro Artístico.

Nueve bombas incendiarias caen en el tejado del Museo y tres de gran potencia en el Paseo del Prado

Las obras que pertenecen al Museo del Prado han vivido otros acontecimientos similares en los que se han visto en peligro, como por ejemplo "cuando los fondos pertenecían al patrimonio real y se encontraban en el antiguo Alcázar de Madrid, este sufrió un incendio en 1734 en el que perecieron muchas obras de arte y pudieron hacerlo otras, como las Meninas, que se encontraba en ese lugar", explica Irune Fiz. Para esta doctora en Historia del Arte, "desde el momento de su creación, la historia del Museo del Prado se ha movido entre

la decidida voluntad de algunos de sus gestores y el azar", aunque reconoce que "nunca ha habido un episodio tan dramático como el de la Guerra Civil".

Otro acontecimiento similar fue en la Guerra de la Independencia, "sufrieron mucho las pinturas que más tarde pasarían a ser fondos del Museo durante la invasión napoleónica, que fue un desastre para el patrimonio artístico español en términos generales", declara Fiz. Alberti compara en su teatro *Noche de guerra en el Museo del Prado* lo sucedido durante el bombardeo del Museo del Prado, al que se refiere como "La Casa de la Pintura", con la Guerra de la Independencia española: "Milicianos de los primeros días, hombres de nuestro pueblo, como éstos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaron al salvamento de las obras insignes. 1808. 1936. Tenían las mismas caras".

Izquierda; Una bomba incendiaria que no llegó a estallar en el techo del Museo. Fuente: MNP. Derecha; Vista de la sala de Las Meninas de Velázquez en el Museo del Prado evacuado. AGA



EL PERIPLO Y CONDICIONES DEL TRANSPORTE

El Gobierno de la República tomó la polémica decisión de vincular a su destino el de las obras de arte incautadas por la Junta Central del Tesoro Artístico. Estas obras provenían de diferentes lugares como del Escorial, del Palacio Real, de la Academia de San Fernando, del Palacio de Liria, del Museo de Arte Moderno, del Museo Lázaro Galdiano, del Museo Cerralbo y de diferentes iglesias, conventos y colecciones privadas. “Las obras del Museo del Prado eran la guinda de todo lo que se transportó. Había códices, el contenido del Monasterio del Escorial, del Palacio Real, de colecciones privadas, el Tesoro Delfín, el Patrimonio valenciano y catalán. Dentro de todo eso había una colección de vidrio romano que era probablemente en aquellos momentos la más importante de toda Europa”, declara Alfonso Arteseros.

El 7 de noviembre del 1936, el Gobierno republicano se

traslada a Valencia porque Madrid se había convertido en un campo de batalla. Tan solo un día más tarde, el general Varela lanzó una ofensiva y sus tropas fueron desde la Casa de Campo hasta el Manzanares. A pesar de la posición en contra del director del Prado Sánchez Cantón, Josep Renau, como director general de Bellas Artes, ordena la evacuación de 37 cuadros del Museo de autores como Velázquez, el Greco, Tiziano, Tintoretto y Goya. Entre ellos se incluyen algunos como las *Majas* de Goya, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya, *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* y el retrato del conde-duque de Olivares de Velázquez, *El martirio de san Mauricio* y *la legión tebana* y *La expulsión de los mercaderes del templo* del Greco o *Dánae recibiendo la lluvia de oro* de Tiziano. Pero según pasan los días, la lista de las obras que se trasladaran aumenta y se añaden las obras más importantes del Prado, pero también de otras instituciones que habían llegado al Museo. En total, sa-

len de Madrid 525 cuadros, 185 dibujos y las joyas del Tesoro Delfín. Su destino: Valencia.

El ministro de Instrucción Pública, Wenceslao Roces, nombró encargada del traslado de las obras hasta la nueva capital de la República a María Teresa León, miembro destacada de las Alianzas de Intelectuales Antifascistas y esposa de Rafael Alberti. El Quinto Regimiento le ayudaría en el traslado. Las obras viajaron en pleno invierno en camiones que alcanzaban los 15km/h y cuya protección era una lona. “Había que elegir entre dos malas soluciones: trasladarlas como se pudiera, en medio de una guerra o dejarlas en su ubicación donde podían ser pasto del saqueo o de los ataques militares”, explica Irune Fiz. Fue un recorrido tortuoso que sufrió su peor momento cuando se disponían a cruzar el Jarama a su paso por el puente de hierro de Arganda. Las grandes dimensiones de algunos de los cuadros, como las *Meninas*, no permitían que se cruzase el puente y como solución, fueron trasladados mediante rodillos,

LA ALIANZA DE INTELLECTUALES ANTIFASCISTAS

Organización que realizaba actos contra el ascenso del fascismo. Se creó un año antes del estallido de la Guerra Civil y ayudó al Gobierno de la República durante la misma. Sus miembros eran: María Zambrano, Rafael Alberti, Miguel Hernández, José Bergamín, María Teresa León, Rosa Chacel, Luis Buñuel, Luis Cernuda, Pedro Garfias, Juan Chabás, Rodolfo Halffter, Antonio Rodríguez Moñino, Ramón J. Sender, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Max Aub, José Peris Aragó, Eduardo Ugarte, Salvador Arias y Arturo Serrano Plaja, entre otros. Escribían en la revista republicana *El mono azul*.



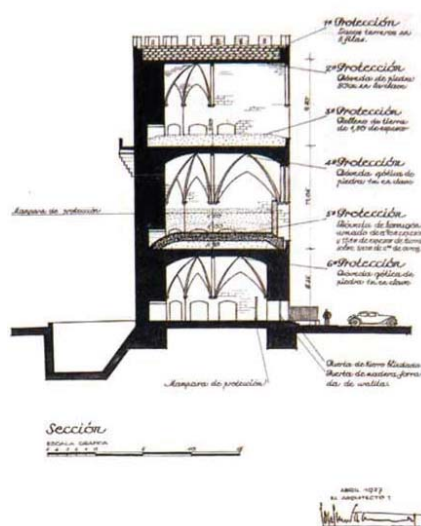
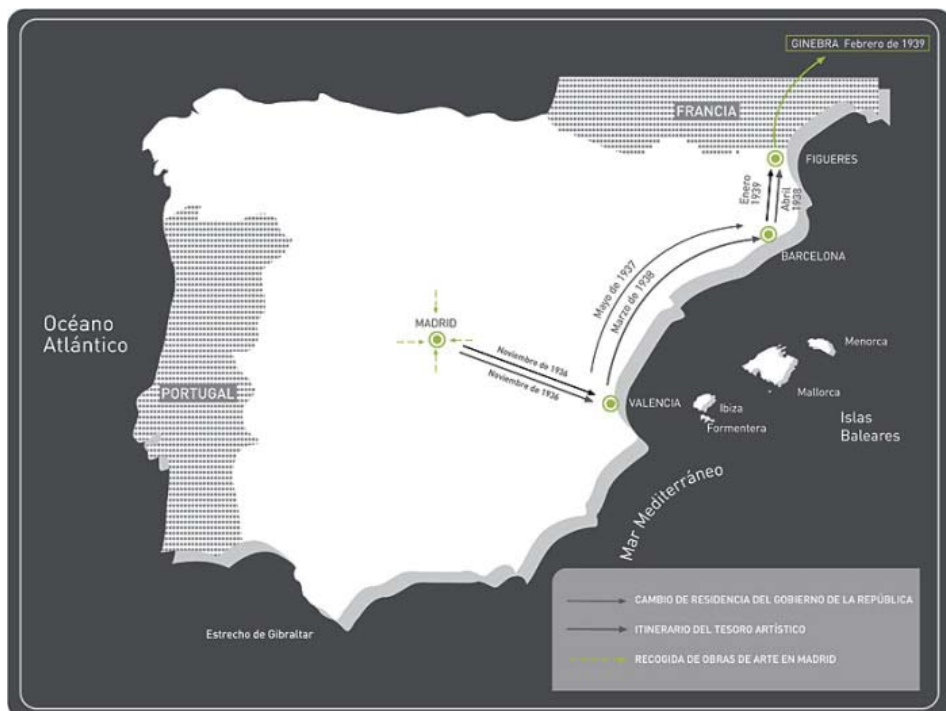
proceso que duró unas dos horas. “Debió de ser un espectáculo un tanto dantesco”, argumenta José Calvo Poyato.

El bombardeo que atacó el Prado sucedió tan solo unos días más tarde de que se comenzase a evacuar el Museo. A pesar de la decisión controvertida y criticada que tomó el Gobierno republicano fue afortunada.

El Gobierno también decidió la evacuación de los artistas, literatos y científicos, y de sus familias, hacia Valencia. Fue un acto propagandístico dirigido por la Alianza de Intelectuales Antifascistas que hizo que se ubicara la denominada “La Casa de la Cultura española” en el Hotel Palace de Valencia, que se convertiría en el foco cultural republicano y en la residencia de intelectuales dirigido por el poeta Antonio Machado.

El día 10 de noviembre de 1936 salieron las primeras obras del Museo a Valencia. Allí se resguardaron en dos depósitos importantes y bien protegidos: las Torres de Serrano, importante baluarte gótico de las antiguas murallas medievales, y en el Colegio Seminario del Patriarca. El arquitecto José Lino Vaamonde, por encargo de la Junta Central, tomó medidas de protección previas a la llegada de las obras en estos edificios.

José Calvo Poyato apoya la tesis de su ensayo *El milagro del Prado* en que la decisión del traslado fue mezcla entre las decisiones políticas y las técnicas, pero que en verdad fue más una decisión política



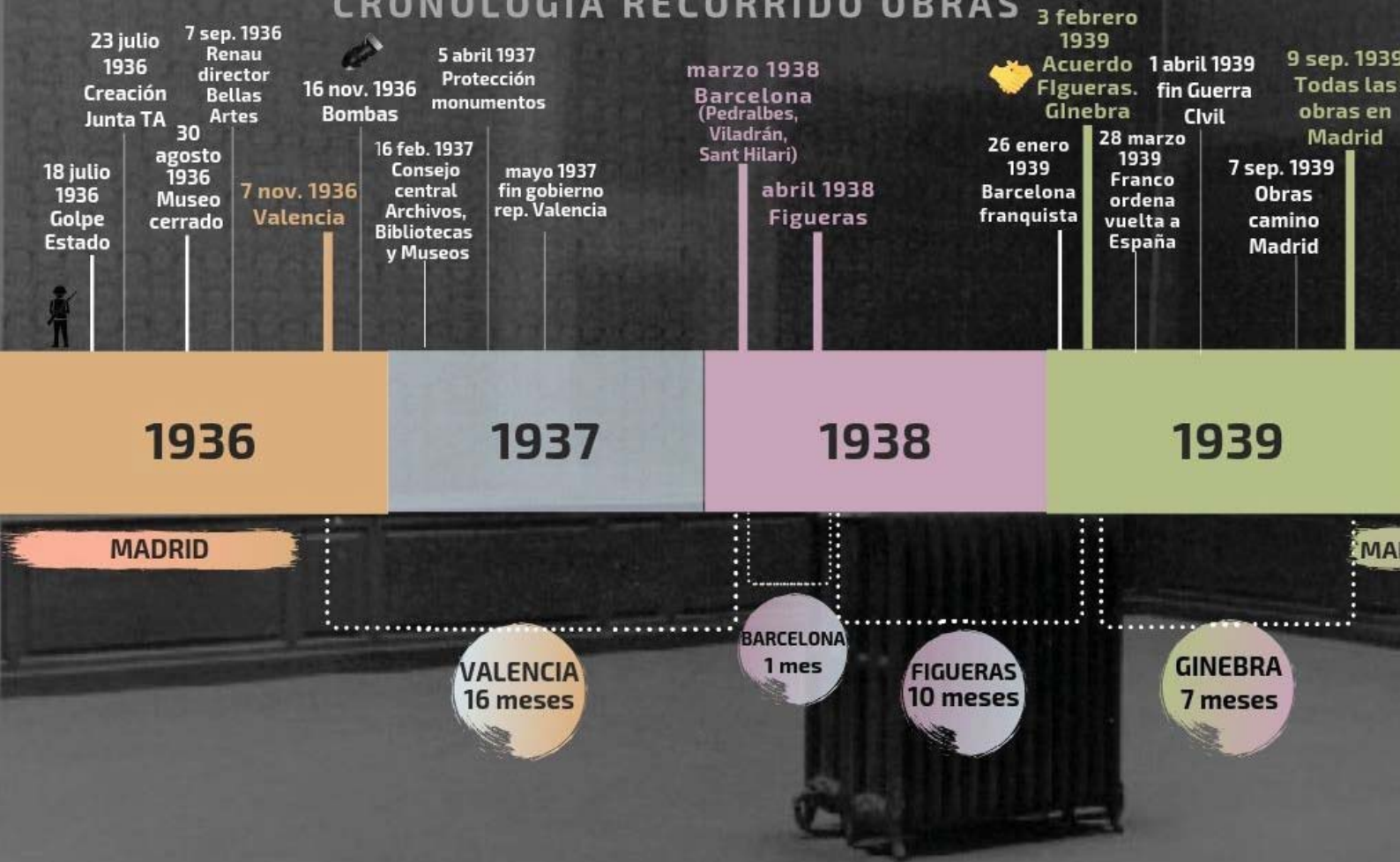
Arriba; mapa ilustrativo del traslado. Fuente: *Labartblog.Izquierda*; **Planos de las obras en las Torres de Serranos.** Fuente: Museo Nacional del Prado. **Derecha;** Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su traslado a Valencia. Fuente: *Fototeca Patrimonio Histórico, MCU*

basada en la propaganda. “Pérez Rubio preparó las Torres de Serrano y eso, por ejemplo, no tiene nada que ver con la forma en que salen los cuadros del Prado los días que María Teresa León, esposa de Alberti, estuvo encargada de que salieran. Lo hicieron a toda prisa y en unas condiciones inadecuadas por completo. Ahí hay actitudes muy diferentes de la gente que participa en este

proceso”, argumenta. Coincide con su opinión el documentalista Alfonso Arteseros quien sostiene que “es una decisión tomada en plena Guerra, es política. Lo que pasa que luego hay personas que tienen conciencia y tratan de poner todos sus conocimientos al servicio, porque ya que se va a hacer, que se haga en las mejores condiciones posibles”.

Como anécdota de la barba-

CRONOLOGÍA RECORRIDO OBRAS



Fuente: Elaboración propia

rie de la guerra, Timoteo Pérez Rubio y José Giner, su ayudante más cercano en las tareas de la Junta, se encontraban en Valencia velando por las obras de arte y mientras comían en un restaurante, una bomba explotó a pocos metros. Gritos, destrozos y los cristales del local destrozados, pero por fortuna ambos salieron ilesos. Cuando salieron a la calle vieron en la acera la pierna de una mujer.

La etapa de las obras en Valencia fue la mejor organizada. El Gobierno de la República cambió su capital a Barcelona en mayo de 1937. Las obras de arte permanecieron en Valencia hasta marzo de 1938, cuando acechaba la invasión franquista. La preparación del traslado fue mucho más ágil y no tan planeada como el periplo Madrid-Valencia.

Del recorrido de las obras hasta Barcelona, se recuerda con gran amargura y desazón el momento en que el que el camión que transportaba *El dos de mayo*, conocido como *La carga de los mamelucos*, y *El tres de mayo*, conocido como *Los fusilamientos de la Moncloa*, choca en Benicarló con un balcón, debido a sus grandes dimensiones. Ambos cuadros tuvieron que ser restaurados a posteriori. “No sufrió daños irreparables casi ninguna, incluso algunas de las más perjudicada como *los Fusilamientos de Goya*, ha llegado a nuestros días en condiciones notables”, asevera Irune Fiz.

Algunos de los miembros de las Alianzas de Intelectuales Antifascistas llegaron hasta Barcelona y desde allí ya partieron al exilio. Este fue el

caso de Rosa Chacel, esposa de Timoteo Pérez Rubio, y de su hijo Carlos. “La Guerra Civil mi madre y yo la vivimos muy poco. En el periplo del traslado del Tesoro Artístico, mi madre y yo llegamos hasta Barcelona y desde allí nos fuimos a París. Solo vivimos este periodo de la Guerra y, para mí, con seis años, esto era una aventura. Mi madre no mencionaba nada acerca de los cuadros”, cuenta Carlos Pérez Chacel, “llegamos a París en el 1937, cuando fue la Gran Exposición Universal. Allí asistí a la inauguración del *Guernica* en el pabellón de España”.

Las obras del Museo del Prado se instalaron en el monasterio de Pedralbes, en la casa Viladrán y en la villa Sant Hilari Sacalm, depósitos alrededor de Barcelona. Sin embargo, la

estancia de las obras en estos depósitos fue tan solo de un mes. A finales de abril de 1938 la Junta Central del Tesoro Artístico decide trasladarlas al norte de Cataluña y repartirlas entre el castillo de San Fernando de Figueras, el castillo de Peralada y la mina de talco de La Vajol. Estos dos últimos depósitos serían a su vez residencia del presidente de la República Manuel Azaña. Mientras Azaña se encontraba en el castillo de Peralada se dirigió a Juan Negrín, ministro de Hacienda que le acompañaba, y pronunció una frase que ha quedado marcada para la historia: “El Museo del Prado es lo más importante para España, más que la Monarquía y la República juntas”. Autores como José Calvo Poyato coinciden con Azaña en que el Prado es más importante que cualquier forma de gobierno, para él el Museo del Prado “es el alma de España. Lo que vio Velázquez, Zurbarán, Murillo, algunos de los grandes pintores europeos como El Bosco, Rubens, Tiziano, etcétera. Por eso yo creo que ahí está el alma de España, el Prado es un magnífico resumen de esa visión que los grandes artistas españoles”.

Para este mismo autor, depositar los cuadros en el castillo de San Fernando de Figueras, el castillo de Peralada y la mina de talco de La Vajol fue uno de los momentos más peligrosos. “Esos castillos eran depósitos de municiones del ejército republicano y, por tanto, objetivos de la aviación franquista. A mí me parece que, por muy

gruesos que fuesen los muros de aquellas fortalezas, guardar los cuadros allí suponía someterlos a la protección de sus muros, pero también a los posibles bombardeos de la aviación franquista en esos lugares”, manifiesta José Calvo Poyato.

EL TRASLADO EN CIFRAS

- Más de 20.000 obras maestras salieron del Prado
- Trasladas en 71 camiones a 15km/h
- 1.868 cajas con las obras maestras
- 525 cuadros, 185 dibujos, joyas del tesoro delfín y colección de vidrio romano
- 45 Velázquez, 138 Goyas y 43 Grecos
- Acuerdo de Figueras: 12 responsables de 9 museos internacionales
- Éxodo de 2 años y 3 meses. Exilio en Ginebra de 7 meses
- En manos del Gobierno republicano durante el éxodo de 2 años y 3 meses

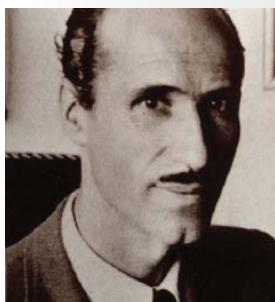
Para Carlos Pérez Chacel el traslado fue una locura, “si tuviera que definirlo con una palabra sería “locura”. Aquello fue una cosa muy arriesgada. Fue un disparate”, pero argumenta que “el Gobierno seguía el mismo traslado, llevar los cuadros era una de las razones para que no se atrevieran a atacar, eran una especie de escudo simulado”.

El 26 de enero de 1939, Barcelona cayó ante los nacionales y con la pérdida de su capital, pronto caería Cataluña. Este temor, unido a las presiones internacionales, hizo que se firmase el Acuerdo de Figueras en el castillo de San Fernando por el que se acordaba que el Tesoro Artístico español viajaría hasta Ginebra en tren y estaría custodiado por la Sociedad de Naciones hasta que se terminase la Guerra Civil en España y ya pudieran volver.

ARTISTAS E INTELLECTUALES: PIEZA CLAVE

Las razones por las que se decidió llevar a cabo el traslado del Patrimonio Artístico son muy polémicas. Algunos autores e historiadores creen que los motivos fueron puramente políticos y otros que tuvieron una mezcla entre los motivos políticos y los técnicos. Lo que está claro es que cada una de las personas que intervino para que el traslado fuese efectivo y la gente anónima que en una época tan difícil ayudó a conservar las obras fueron esenciales para que se conserve el Museo del Prado actualmente. Son varios los que están considerados como “los ángeles del Arte y la Historia”, según la profesora de historia M^a de los Ángeles Martín, aquellas personas relevantes en la Historia del Prado por su dedicación y su intervención, cada uno de diferente manera, dentro de esta odisea que vivió nuestro Tesoro Artístico.

POR AMOR AL ARTE



Timoteo Pérez Rubio (Oliva de la Frontera, Badajoz, 24 de enero de 1896-Valença, Brasil, 8 de agosto de 1977) fue un pintor y director de la Junta Central del Tesoro Artístico Nacional. Fue el protector y acompañante del patrimonio durante todo su recorrido, ayudado por el historiador **José María Giner Pantoja**. Su mujer, **Rosa Chacel** (Valladolid, 3 de junio de 1898 - Madrid, 27 de julio de 1994), escritora de la Generación del 27, le acompañó hasta Cataluña con el traslado de las obras.

Josep Renau (Valencia, 17 de mayo de 1907-Berlín Este, 11 de noviembre de 1982) fue un cartelista, miembro del Partido Comunista, que fue nombrado Director General de Bellas Artes el 7 de septiembre de 1936. Como director planteó la necesidad de centralizar la protección del Tesoro Artístico y aumentar la propaganda y popularización de la cultura. Para llevarlo a cabo contó con la ayuda de la Alianza de Intelectuales que ya trabajaba en ello.



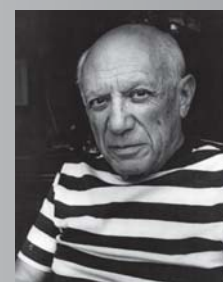
Rafael Alberti (El Puerto de Santa María, Cádiz, 16 de diciembre de 1902 - ibidem, 28 de octubre de 1999) fue un escritor español, director del Museo Romántico durante la Guerra, que, junto con su mujer, **María Teresa León** (Logroño, 31 de octubre de 1903-Madrid, 13 de diciembre de 1988), también escritora, fueron los encargados del traslado de las obras de arte del Museo del Prado y del Monasterio de El Escorial a Valencia. Ambos pertenecen a la Generación del 27 y fueron miembros de las Alianzas de Intelectuales Antifascistas desde el inicio.

José María Sert (Barcelona, 21 de diciembre de 1874 - ibidem, 27 de noviembre de 1945) fue un pintor que solicitó ayuda a Francia para sacar las obras de arte de España. Su labor propició la creación del Comité Internacional del Salvamento del Tesoro Artístico Español y el posterior Acuerdo de Figueras. Además, junto con escritor, periodista, filósofo y pintor, que a finales de 1938 fue nombrado jefe nacional de Bellas Artes, **Eugenio D'Ors** (Barcelona, 28 de septiembre de 1881 - Villanueva y Geltrú, 25 de septiembre de 1954), fue encargado de reunir en Ginebra todo el Tesoro Artístico español, hacer inventario y recuperarlo para traerlo de vuelta a la España franquista.



Manuel Azaña (Alcalá de Henares, 10 de enero de 1880-Montauban, 3 de noviembre de 1940) fue presidente de la República española durante el periodo de la Guerra Civil. En septiembre de 1936, nombró a Largo Caballero como sustituto de José Giral al frente de la presidencia del Gobierno. Los fondos artísticos seguían el mismo recorrido que el Gobierno de la República por lo que acompañaron a Azaña en todo momento. Tanto en sus memorias como en diferentes cartas, como las escritas a su amigo Ángel Ossorio, se refiere a las obras del Museo del Prado.

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de octubre de 1881-Mougins, 8 de abril de 1973) fue un pintor que el 19 de septiembre de 1936 fue nombrado director del Museo del Prado. En agosto de 1936, Picasso se fue a Francia y nunca llegó a tomar posesión de su cargo, solamente figuraba su nombre en ciertos documentos para utilizar su reconocimiento internacional. El Museo quedó a cargo de su subdirector **Francisco Javier Sánchez Cantón**.



HÉROES INTERNACIONALES. EL ACUERDO DE FIGUERAS Y EL FIN DE LA GUERRA

El estallido de la guerra civil española causó una gran preocupación por los peligros que podía sufrir el Patrimonio Artístico español. En septiembre de 1936 se celebró el XIV Congreso Internacional de Historiadores del Arte en Ginebra en el que se trató la intranquilidad que provocaba la situación de los tesoros de arte españoles en un contexto de guerra civil.

Dos meses más tarde, el Congreso de Conservadores de Museos y la Académie des Beaux-Arts de París realizaron un comunicado dirigido al embajador de Chile en España, quien era presidente de la Comisión Diplomática para la Humanización de la Guerra. En este comunicado se pedía la motivación al respeto de todos los españoles a sus bienes artísticos. Por su parte, la Oficina Internacional de Museos (O.I.M.) junto con el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, vinculado a la Sociedad de Naciones, exigían una regulación de carácter internacional para preservar las riquezas artísticas durante una situación de conflicto.

Tras la serie de bombardeos que asolaron Madrid aumentaron aún más las iniciativas internacionales para salvar el Patrimonio. La Oficina Internacional de Museos proponía la creación de refugios dentro de los museos españoles. Por su parte, Francisco Javier

Sánchez Cantón, el que fue director del Prado durante los primeros meses de conflicto, se opuso en todo momento a la decisión del Gobierno republicano de evacuar el Museo del Prado. “Sánchez Cantón dijo que los cuadros no deberían salir y que era una locura sacarlos. Por eso yo creo que hay una decisión con fines políticos y se utilizó algo tan importante de nuestro Patrimonio Artístico como son las obras maestras del Museo del Prado”, opina José Calvo Poyato. El Gobierno de la República confiaba en la victoria y no quiso aceptar la ayuda internacional porque pensaba que su administración era suficientemente capaz de solventar sus problemas. Entonces, como la iniciativa y la ayuda de la Oficina Internacional de Museos fue rechazada, se tuvo que limitar a aconsejar sobre cuestiones técnicas y a tratar de elaborar un tratado internacional sobre protección del Patrimonio Artístico y monumental en casos de conflicto bélico.

La decisión del Gobierno de la República de sacar las obras del Museo del Prado conllevaba trasladar lo más preciado de los bienes artísticos, por eso fue muy controvertida.

Información que apareció en la edición de Sevilla del diario ABC el 3 de mayo de 1938 en la página 8. Fuente: Hemeroteca ABC

“Siempre se ha cuestionado, porque se unió su destino al del Gobierno republicano, el cual, como podemos imaginar, era un objetivo militar de primer orden para las tropas franquistas”, declara Irune Fiz Fuertes, licenciada y doctora en Historia del Arte, “Pero, por otra parte, las obras corrían un peligro real en el Museo del Prado, que fue bombardeado durante la contienda”.



En el traslado “hay una decisión con fines políticos y se utilizó algo tan importante de nuestro Patrimonio Artístico como son las obras maestras del Museo del Prado”

Otras informaciones

El robo de las joyas de arte

Paris 2. Se sabe que algunos cuadros de gran valor que se hallaban en el Museo del Prado se encuentran ahora en el Museo de Copenhague, vendidos por el Gobierno rojo.



Frederic Kenyon, ex director del British Museum, James G. Mann, conservador de la Wallace Collection, entre otros, acompañados de Timoteo Pérez Rubio, en el colegio del Patriarca de Valencia, junto a *Las meninas* de Velázquez, en agosto de 1937. Fuente: publicación 'El País'

El Gobierno argumentó su decisión en cuestiones técnicas, ya que decía que la humedad de los sótanos del Museo y del Banco de España podría dañar los cuadros y no podían permanecer allí. Josep Renau, director general de Bellas Artes, dijo que los cuadros debían acompañar siempre al Gobierno de la República. Y así fue. “Un argumento que a mí me parece poco sostenible es el de Renau. [...] En los sótanos del Prado quedaron miles de obras depositadas, porque las que salieron fueron como medio millar de obras, pero en ellas iban las más importantes. Los miles de cuadros que quedaron depositados en los sótanos del Prado no se vieron afectados por humedad alguna”, opina el historiador y autor del ensayo *El milagro del Prado* José Cal-

vo Poyato, él cree que fue una decisión política sin duda.

Si el Gobierno republicano trasladaba su sede ante la ocupación franquista, las obras artísticas lo hacían con él. Para el bando franquista la única intención que tenían los republicanos era la de querer vender las obras para comprar armas.

“El oro de las minas de talco fue para América y fue con el que estuvieron viviendo los sucesivos gobiernos en el exilio de la República”

El autor del documental *Salvemos el Prado*, Alfonso Arteseros, afirma que “en aquella época cogieron el oro y lo utilizaron para comprar armas, que luego se quedaron al otro lado de la frontera y mandaron oro para Rusia. Y, luego, el oro de las minas de talco fue para América y fue con el que estuvieron viviendo los sucesivos gobiernos en el exilio de la República. Así que no me extrañaría, porque esto además tenía un valor crematístico, que hubieran pensado hacer lo mismo con las obras que con el oro”. Algunos periódicos como *El Heraldo de Aragón* afirmaban que los republicanos iban a ofrecer las obras a los soviets por su ayuda en la Guerra, y en otros como *El Diario Vasco* de San Sebastián, en su publicación del día 15 de mayo

de 1937, confirmaban que “los marxistas españoles se llevan al extranjero todos nuestros mejores cuadros para dilapidar el tesoro artístico nacional”.

Manuel Azaña, presidente del Gobierno de la República, se mantuvo en desacuerdo con esta polémica decisión. De hecho, intenta acordar una exposición en París para llevar allí los cuadros. Cuando los franceses habían aceptado y Timoteo Pérez Rubio ya se había encargado de preparar las obras para su traslado a París, el Gobierno republicano suspende la exposición por miedo a perder las obras cuando crucen la frontera. Otro rechazo más de la ayuda internacional.

El 7 de enero de 1939, el pintor catalán José María Sert, aconsejado por Menéndez Pidal, realiza un comunicado dirigido a la Academie de Beaux-Arts de París para solicitar su intervención. Tras aprobar su solicitud, los franceses presionan a la Sociedad de Naciones en busca de ayuda. Así se consigue la unión de varios de los museos más importantes del mundo con un objetivo en común: el salvamento del Tesoro Artístico español. Esta unión junto con las numerosas iniciativas internacionales sirve para crear el **Comité Internacional para el Salvamento de Tesoros de Arte Españoles** en enero de 1939. El objetivo de

este Comité es el de negociar un acuerdo con la República para poder trasladar las obras del Tesoro Artístico al Palacio de las Naciones de Ginebra, donde tendrían asilo neutral. Tras cumplir su objetivo el Comité se desharía.

En la imagen; los 12 miembros del Comité Internacional de Expertos para el Inventario de las Obras de Arte Españolas ante el Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra. Fuente: MNP.



Finalmente, el Gobierno no tuvo más opción que aceptar las propuestas del Comité Internacional ante la inminente y total ocupación franquista. La mañana del 3 de febrero de 1939 se reunió el Consejo de Ministros republicanos en el Castillo de San Fernando de Figueras. En ese momento, la situación militar era insostenible, a menos de 40 kilómetros de los depósitos que albergaban las obras de arte las tropas franquistas luchaban contra los republicanos. Ese mismo día,

Figueras fue bombardeada en seis ocasiones, causando 150 muertos y 200 heridos. A las siete de la tarde y a la luz de unas cerillas porque las bombas habían destruido la central eléctrica, se firmó el Acuerdo de Figueras.

El Acuerdo de Figueras pretende evacuar y cuidar del Tesoro Artístico español fuera de sus fronteras. Reconoce “el carácter inalienable del tesoro español por parte de la nación española”, según afirma Arturo Colorado Castellary en su libro *Éxodo y exilio del arte*, para que “no pudiera aprovechar, ni la Sociedad de Naciones, ni ningún país extranjero, ni institución o persona foránea alguna, la situación transitoria creada por la evacuación para apropiarse de las obras de arte”. Así el Acuerdo de Figueras proporcionaba unas garantías internacionales sobre el regreso de los cuadros cuando la situación en España volviera a ser pacífica. “Lo que se trató fue dejar recogidas, con un documento, ciertas garantías internacionales. Estaban como garantes los directores de algunos de los grandes museos del mundo, autoridades muy importantes del mundo académico, artístico e intelectual para tratar de asegurarse que los cuadros salían de España, pero se garantizaba su regreso”, explica José Calvo Poyato, “creo que se hizo un

esfuerzo en ese sentido para tratar de evitar problemas”.

El traslado de las obras desde Figueras hasta el Palacio de Naciones de Ginebra estuvo financiado por 12 responsables de 9 museos internacionales diferentes: del Tate Modern de Londres, de la National Gallery de Londres, del Louvre de París, de los Museos Nacionales Franceses, de los Museos Reales Bellas Artes de Bruselas, de la Wallace Collection de Londres, Del Metropolitan Museum de Nueva York, del Rijkmuseum de Ámsterdam y del Museo de Arte e Historia de Ginebra. Es la primera vez en la historia que representantes de varios países se unen por salvar algo que consideran un bien común. Para Alfonso Arteseros “no solo ha sido la primera vez, si no que yo te diría que ha sido la única”, también este periodista explica que pudo entrevistar al abogado del ministerio de Álvarez del Vayo quien le contó que “tuvo que corregir unos párrafos porque aquello estaba mal redactado, lo que igual habría supuesto que no retornaran las obras de arte”. Pero Arteseros reconoce que el Tratado de Figueras “lo que garantizaba era que, una vez terminada la Guerra Civil, ganara quien ganara, las obras permanecían al pueblo español”.

Las obras se trasladaron desde el norte de Cataluña hasta Perpiñán en camiones que, según la Junta Central, debían organizarse en convoyes, cada camión custodiado por un motorista que despeje el paso. Fue un recorrido duro porque

fue en pleno invierno y coincidiendo con grandes gentíos de republicanos que ponían rumbo al exilio. “Todo salió de España en un momento trágico en el que estaban huyendo también miles de españoles por las fronteras a Francia de forma improvisada”, afirma Alfonso Arteseros, “en mi documental cuento la historia de un camiónero que transportaba obras de arte y al cruzar la frontera los metieron a él y a las obras en un campo de concentración y allí, por el frío, la gente empezó a arrancar los marcos de los cuadros para hacer fuego”.

Para José Calvo Poyato uno de los momentos más difíciles que pasaron las obras de arte fue este recorrido desde

España hasta Francia. “Hay fotografías sobre cómo estaban aquellos caminos y aquellas carreteras, que causan un impacto muy fuerte y por ahí tuvieron que circular los camiones con *Las Meninas*, de Velázquez, con *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Goya, con *Dánae recibiendo la lluvia de oro de Tiziano*, y con todas las grandes obras maestras del Prado montadas en camiones. Incluso, hubo un momento que el ejército franquista bombardeó esas carreteras. Fue una situación muy complicada, dramática”, explica.

Una vez en Perpiñán, las obras fueron durante cuatro días en un tren custodiado por la Sociedad de Naciones hasta

Información del diario ABC en su edición en Madrid el 6 de agosto de 1939. Pág.6. Fuente: Hemeroteca ABC

GLORIOSA RESURRECCION DEL MUSEO DEL PRADO

Cualquier actividad española tendrá especiales razones para llenar de galardones y coronar sus triunfos al llegar los momentos que ahora celebramos. Pero ninguna tal vez como esta nuestra. El arte plástico debe al triunfo de las armas del Caudillo nada menos que nuestro Museo del Prado, que, vacío, despojado en la época roja de la totalidad de sus cuadros, y expuesto en esos traslados a toda clase de riesgos—intemperie, traslados lumbosísmos, cambios de temperatura, codicia y enconamientos—han vuelto a su hogar y ahí están para admiración de todos.

Parece un poco candorosa y peregrino que vayamos ahora a descubrir que el Museo del Prado es asombroso. Sin embargo, lo admirable lleva consigo no sabemos qué extraña facultad de nombrarnos cada vez, como si el milagro fuera nuevo, renovado a cada instante. Todas las personas—lo mejor del arte y las letras—que han recorrido estos días las salas del recuperado Museo se van en los labios y en el alma la misma exclamación de sorpresa admirativa. Con todo y sobrio—cómo no—la excepcional sala del Museo, les parece mejor y hasta nuevo en mucha parte.

El a comprobado, españoles. Los que están ya convencidos de que el Greco era un genio desigualado, al a ver ahora esa sala donde están los grecos de Huesca, con el *San Francisco de Cuervo* y con la *Oración del Huerto de Santa María de Judio*, al a ver la *Asunción de la Catedral de Sigüenza* y todos los demás lienzos de la sala. Verá cómo ese hombre en algo aparte, sin igual en la Historia del mundo. Y comprobad cómo os parece, de seguro, “nunca visto”.

Y escuchad luego a la sala donde estaban *Las Meninas* y está ahora instalado el *San Mauricio*. No habéis visto al Greco jamás como ahora podéis verlo en el Museo.

Y cuando, después de verlo, podéis a ver un goya, el *San José de Calanzá*, instalado también aisladamente, podréis igualmente nombraros, como si no hubiérais nunca podido apreciar la fuerza—dramática y de pintor—de ese cuadro profundísimo.

Y cuando os sentéis un rato en la sala de Velázquez para gozar del reposo y de la serenidad de su pintura, saldrá de pronto la mirada por la puerta y os diréis: “¿Qué hay allá afuera?”... Hay algo afuera que rima con la raza velazqueña y es otro mundo, sin embargo: Zurbáran... El ánimo costeará con agrado la disposición sutil y estudiada de los lienzos. A fin de que se enlace la emoción con naturalidad armoniosa, al pasar de unas obras a otras obras.

¿Qué sorpresa?... ¡Habíamos visto antes aquel Mazo, tan galán, de la *Caveza del Tabaldillo (Ararajón)*?... ¡Habíamos visto un impresionante Mazo Cerezo entre los *Alonso Cano*!

Siempre volvamos a Ribera por autor extraordinario; pero, más extraordinario nos

parece cuando, después de admirar tanto en las salas anteriores a los maestros aprendices y después de creer imposible que pueda nombrarse nada después de ellos, hasta contemplar unos a unos borregos en un cuadro de Ribera, o la *Piedad de Morales*, o la *Caridadosa Huida a Egipto*, de la *Catedral de Cuenca*, para comprobar que, en arte, no puede una *substitución* excluir a otra. Y comprobad asimismo que en el Museo del Prado, tal y como ahora se encuentra, no ha autor que no aparezca digno de admiración, hasta el asombro.

Toda es sorpresa y gozo. ¡Aquel *San Miguel de Azpilicueta*! ¡Aquella *Virgen del Cobrera de Montemayor*! ¡El *Santo Domingo de Silveo*!... ¡Las tablas del Museo de Valencia!... ¡Qué conjunto más asombroso y único, todo el de pintores españoles!...

Y ¡qué instalación, señores...! Señalamos el hecho por importe.



(Madrid) - 06/08/1939, Página 6. MUSEO. ABRIL. El Museo ha vuelto sus cuadros; pero han vuelto también sus directores. Cuando volvió la República, fue el Museo encargado especialmente: su director, señor Pérez de Ayala, permaneció de embajador en Londres... sin renunciar, sin embargo, a la dirección del Museo. Luego ómnino, fue nombrado Picasso por uno de aquellos ataques que los que convenceran los republicanos a ensayarse en el arte—que también dominaron más tarde—de hacer el ridículo. Y Picasso—como era de esperar—no apareció jamás por el Museo. Ahora toman las aguas por los cursos normales de siempre: vuelve a la dirección Sotomayor, que sólo fué de día apartado por razones—sin razón—de la política; y vuelve Sánchez Cantón, que llevó la dirección, y luego después el marqués, con perfecta dignidad y auténtica eficacia. Lo que así puede lograrse está a la vista, ahora, en el Museo, en ese Museo querido y querido que ya tiene Madrid, de nuevo Madrid, gracia a Dios y al Caudillo.

Ginebra.

Con el fin de la Guerra Civil y la salvación de las Tesoro Artístico español en Ginebra terminó la labor de la Junta Central y, por tanto, de Timoteo Pérez Rubio. “Terminó la Guerra, mi padre hizo una exposición donde ganó dinero que le mantuvo con vida un tiempo y solicitó un permiso de residencia en Suiza, pero le dijeron que no podía, que era rojo y no podía quedarse, entonces tuvo que emigrar”, comenta Carlos Pérez Chacel, el hijo de Timoteo. El que fue el director de la Junta Central terminó la guerra civil española con tres francos en el bolsillo. “Entonces los tres cogimos un barco en Burdeos, justo en el momento en el que los alemanes entraban en París. Fue un viaje terrible porque eran barcos de refugiados y teníamos miedo de que los submarinos alemanes nos atacaran. Finalmente, llegamos al Brasil, a Rio de Janeiro. [...] En Rio de Janeiro mi padre pintó 465 retratos de señoras de la alta sociedad y de políticos para mandarnos dinero a mí y a mi madre y así poder pagar mis estudios de arquitectura”, relata Carlos. Timoteo vivió el resto de su vida en el exilio y, a pesar de haber conseguido salvar las obras de arte nunca quiso hablar de ello. “No fue nada reconocido. Este episodio lo dejó con una amargura que lo mataba. Además, tuvo que dedicarse a pintar retratos para ganarse la vida, y no era lo que él quería. Realmente, fue truncar todo un proyecto de vida”, detalla su hijo Car-

los.

Timoteo nunca quiso hablar de este tema, “este episodio lo dejó con una amargura que lo mataba”

EL PRADO EN GINEBRA: ARTE EN EL EXILIO

“Cuando llegó a Ginebra y abrieron las cajas se sorprendían de lo que era, algo que no había sucedido nunca en la historia de la humanidad”, declara Alfonso Arteseros.

El Acuerdo de Figueras decretaba que las obras de arte españolas deberían de perma-

necer en Ginebra hasta que en España hubiese un ambiente pacífico. Francisco Franco reclamó las obras el 28 de marzo de 1939, en cuatro días más la guerra terminaría de forma oficial y, por tanto, ya se sabía quiénes eran los claros vencedores. Así que, haciendo caso omiso a lo que decretaba el Acuerdo de Figueras, el bando franquista ordenó el regreso de los cuadros, pero desde Ginebra les propusieron llegar a un acuerdo para hacer allí una exposición donde se mostrase al resto del mundo el arte español. Durante abril y mayo, se procedió a la preparación y el montaje de la exposición.

El 1 de junio de 1939 se inauguraba la exposición *Obras maestras del Museo del Prado* que ocuparía 15 salas del Museo de Arte e Historia de Ginebra. Allí se expusieron 174 cuadros: 152 del Museo del Prado, 10 de la Academia de San Fernando, tres del Palacio Real, 7 del Escorial, un Greco del Hospital de la Caridad de



Llegada de las cajas que contenían el Tesoro Artístico español a la sede de la Sociedad de Naciones, Ginebra Febrero 1939 Colección Carlos Pérez Chacel. Fuente: Museo Nacional del Prado



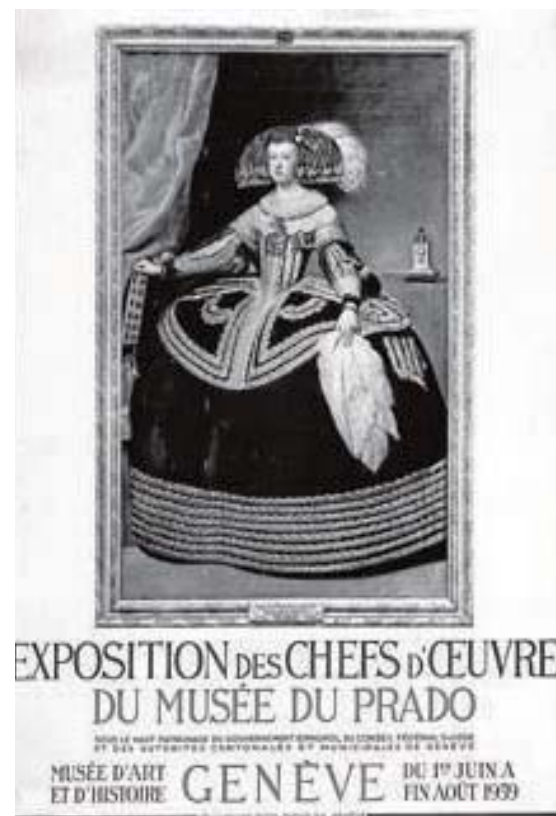
Illescas (Toledo) y un Goya de procedencia particular. Algunas de las joyas del Prado que no fueron expuestas durante esta exposición en el exilio fueron el *Dos de Mayo* y *Tres de Mayo* de Goya porque se aconsejó que volvieran a España para restaurarlos tras el accidente que sufrieron en Benicarló. “La mayor parte de las obras regresaron en el mes de mayo, pero las autoridades helvéticas quisieron hacer una gran exposición del arte español que tuvo un éxito extraordinario”, cuenta José Calvo Poyato.

Esta exposición fue todo un éxito a la que acudieron unos 400.000 visitantes. “Una cifra enorme si tenemos en cuenta los medios de transporte que había en 1939. Fue algo extraordinario”, afirma Calvo. Según el diario *Time* de Nueva York fue el acontecimiento más importante de Europa del verano de 1939. Cuando finalizó, se reclamaron de nuevo las

obras desde la nueva España nacionalista, los ginebrinos solicitaron una ampliación de la exposición ya que les estaba aportando grandes beneficios, pero les fue denegada. A principios de septiembre las obras de arte del Museo del Prado pusieron rumbo Madrid. La decisión del Gobierno franquista fue afortunada porque gracias a esta decisión del destino las obras se salvaron de la Segunda Guerra Mundial.

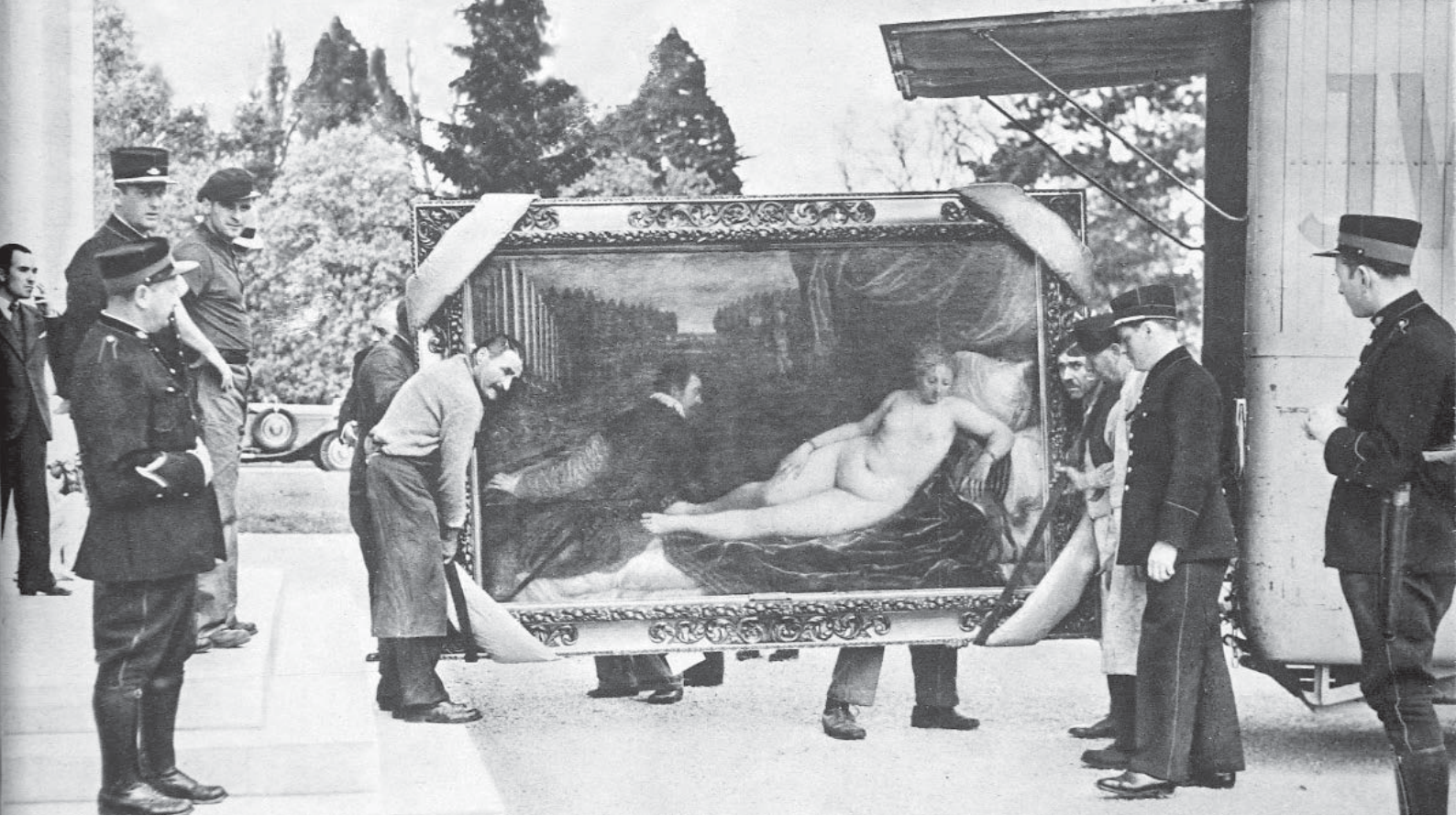


A la exposición de Ginebra acudieron unas 400.000 personas. Fue todo un éxito



Arriba; sala del Museo de Arte e Historia de Ginebra con la exposición Obras de Arte del Prado. Fuente: Arte Protegido. MNP

Abajo; Cartel anunciando la exposición de Ginebra de 1939, en el que figura el «Retrato de Mariana de Austria», de Velázquez, llevado del Prado al Louvre. Fuente: MNP



Arriba en grande; Transporte de un 'Tiziano' bajo la mirada de la policía suiza. Fuente: Revista 'Vertice'
Izquierda; Operarios con un cuadro del Prado, en Ginebra. Fuente: Revista 'Vertice'
Justo arriba; Un gendarme controla, pistola en mano, las obras de arte españolas a su llegada a Ginebra. En primer plano, 'La Sagrada Familia', de El Greco. Fuente: MNP

MADRID, HOGAR

“En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. El Generalísimo Franco. Burgos 1º abril 1939”. Este fue el último parte de la Guerra Civil española en el que el bando sublevado se proclamaba vencedor.

Tras la exposición celebrada en Ginebra el verano de 1939 las obras regresan a España. Eugenio D’Ors y José María Sert fueron los encargados de hacer inventario de las obras en Ginebra y mandarlas de vuelta. Sert escribió al Gobierno de Franco para solicitar que se sufragasen los gastos del traslado al Comité, quien lo financió que desde el norte de Cataluña hasta Ginebra. El dictador se negó ya que conside-

raba que el Comité Internacional era colaboracionista con los republicanos.

El camino de vuelta a Madrid desde Ginebra del Tesoro Artístico español no fue fácil, la Segunda Guerra Mundial había comenzado y Alemania había declarado la guerra a Francia el 3 de septiembre. Las riquezas artísticas españolas tuvieron que viajar en tren de noche y con las luces apagadas para evitar el ataque alemán. Alfonso Arteseros explica que “los alemanes ya habían conquistado Polonia. Muchos de los que participaron en esa evacuación, al principio o al final de la misma, seguro que no se imaginaban que iba a retornar todo el contenido o que no se iba a tardar años en traerlo de vuelta”. Las obras del Museo del Prado siguieron el mismo recorrido de la parte sur de Francia que en la ida.



LAS OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DEL PRADO

Han salido de Ginebra para
Madrid en un tren especial

Ginebra 2, 4 tarde. La Agencia Telegráfica Suiza anuncia que las obras maestras del Museo del Prado que se encuentran en Ginebra, saldrán esta noche para Madrid, en un tren especial.

ABC Madrid 3/9/39. Pág. 15. Fuente: ABC



Llegada del tren con las obras procedentes de Ginebra a la estación del Norte de Madrid el 9 de septiembre de 1939. Fuente: ‘El País’



Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Camiones con los vagones-capitoné procedentes de Ginebra, a su llegada a la puerta de Velázquez. Fuente: MNP

Desde Ginebra, pasa por Lyon, Aviñón, Montpellier y Narbona. Una vez allí se dirigen hacia el oeste, por Toulouse, Bayona, Hendaya y, finalmente en territorio español, Irún. Desde El País Vasco descienden hacia Madrid pasando por Burgos y Valladolid. De este camino de vuelta un empleado ferroviario avisó de que la altura de alguna de las cajas que se transportaban superaba la altura de los túneles que se encontrarían en el camino. Gracias a su advertencia se pudieron salvar del destrozo los cuadros más grandes.

El 7 de septiembre empiezan a llegar las primeras obras a Madrid. Es a la una de la tarde del 9 de septiembre de 1939 cuando todas las obras de arte del Museo del Prado y de otros museos españoles llegan a la Estación del Norte, recorren la Gran Vía y, finalmente, llegan a su 'hogar' después de casi tres años de peregrinación.

“¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena! Rompeolas de todas las Españas. La tierra se estremece, el cielo atruena. Tú sonríes con plomo en las entrañas”, concluye Alberti su obra *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

¡COMPLETO EL MUSEO DEL PRADO!

Ya están en 'tierra española'—y en su hogar—los venerables cuadros del Museo que no habían vuelto aún a la casa del Prado.

Tú, español, te enorgulleses de tu Museo del Prado. Todo español sabe ya que es un gran Museo. Cierto. Pero no nos debemos cansar de decirlo y repetirlo; de decir una vez más y sin cesar lo que valen y suponen.

No basta el entusiasmo nada más; hay que apoyarlo en conciencia y convicciones. Aquí de la frase magna del sin igual José Antonio: "La Patria no es nuestro centro espiritual por ser la nuestra, sino porque hemos tenido la suerte incomparable de nacer en una Patria que se llama, precisamente, España."

No queremos al Museo por ser nuestro ni lo admiramos por nuestro; lo queremos y admiramos por ser único.

En muchos pueblos de Europa podemos ver Museos asombrosos; pero lo que en ellos vemos puede, por lo general, ser visto y conocido en cualquier otro.

Pero lo que el Prado tiene no se puede encontrar en parte alguna. Velázquez, el Greco y Goya están solamente en el Prado; y sin estos tres pintores, no hay modo de alcanzar concepto pleno del arte de la pintura. El caso del Greco es único. No sólo porque es, acaso, el pintor más asombroso que ha nacido, sino porque en él se da lo que casi podríamos llamar lo "sobrenatural" en pintura; la pintura alcanzando unas regiones en donde la esencia terrena se volatiliza y suena. "Un poco de materia puesta a arder". Sí; desde luego, la materia en llama mística de transfiguración... tornada trascendente...


Extracto del diario ABC de Madrid del 10 de septiembre 1939, pág.3. Fuente: Hemeroteca ABC

PARA SABER MÁS

El traslado de las obras del Museo del Prado durante la Guerra Civil es un tema de nuestra historia reciente que posee muchos detalles propios de un recorrido tan extenso como el que padecieron. Para conocer más acerca de este tema, sobre todos los detalles del recorrido y de la actuación del Gobierno republicano y, sobre todo, para escuchar y ver en primera persona a algunos de los que protagonizaron este suceso, se recomienda el visionado de las cintas documentales 'Salvemos el Prado: El frente del arte en la Guerra civil' (2004), de Alfonso Arteseros, la cual incluye los testimonios de Rosa Chacel, Rafael Alberti, etc. que le dan un valor único al documental, y 'Las cajas españolas' (2004), de Alberto Porlán, que reconstruye este suceso. Además, existe una cinta cinematográfica denominada 'La hora de los valientes' (1998), protagonizada por Gabino Diego, que recrea una situación ficticia que se enmarca en la evacuación del Museo del Prado y en su bombardeo. Esta película de Antonio Mercero hace un guiño hacia todas las personas anónimas, que a pesar de las calamidades y de las dificultades económicas que pasaron durante la Guerra Civil, ayudaron al mantenimiento del Tesoro Artístico español.



Fotografías ofrecidas por Arteseros con Chacel, Alberti, Serrano Suárez en el rodaje



La odisea que vivieron las obras del Museo del Prado durante la Guerra Civil fue un hecho que rehundi6 en todos los espa1oles, fueran del color que fueran. Las condiciones fueron duras y el contexto de conflicto hicieron que el periplo fuese dif6cil. La cooperaci6n fue esencial: se crearon instituciones dedicadas al salvamento, agentes internacionales se reunieron para ayudar, e incluso hay personas que dedicaron sus esfuerzos y su vida a este suceso. Este fue el caso de Timoteo P6rez Rubio. Timoteo fue el guardi6n y salvador de las obras maestras, un h6roe desconocido que entreg6 su carrera art6stica y su proyecto de vida a esta causa. Todo por amor al arte. Gracias a su labor a cargo de la Junta Central del Tesoro Art6stico, las obras del Tesoro Art6stico contempladas en el Prado son hoy un regalo para todos. Porque la arquitectura y el arte no entienden de pol6tica.

En la imagen; camiones con las obras de arte circulan por Gran V6a en su regreso al Museo del Prado