Marquette University

e-Publications@Marquette

Spanish Languages and Literatures Research and Publications

Languages, Literatures and Culture Faculty Research and Publications

2011

Arte de élites, política de masas: los *milicianos de la Humanidad* y la defensa de la cultura en el relato sobre el rescate del Museo del Prado

Eugenia Afinoguénova
Marquette University, eugenia.afinoguenova@marquette.edu

Follow this and additional works at: https://epublications.marquette.edu/span_fac

Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons

Recommended Citation

Afinoguénova, Eugenia, "Arte de élites, política de masas: los *milicianos de la Humanidad* y la defensa de la cultura en el relato sobre el rescate del Museo del Prado" (2011). *Spanish Languages and Literatures Research and Publications*. 26.
https://epublications.marquette.edu/span_fac/26

ARTE DE ÉLITES, POLÍTICA DE MASAS: LOS «MILICIANOS DE LA HUMANIDAD» Y LA DEFENSA DE LA CULTURA EN EL RELATO SOBRE EL RESCATE DEL MUSEO DEL PRADO

EUGENIA AFINOGUÉNOVA
Marquette University, Milwaukee (WI)

Los testimonios sobre el rescate del tesoro artístico destacan por sus recurrentes invocaciones de los hombres ineducados que lo llevaron a cabo aunque no comprendían el significado de los artefactos salvados. Por ejemplo, María Teresa León, a quien la Alianza de Intelectuales Antifascistas confió la evacuación del Museo del Prado en diciembre de 1936, representaba así a los hombres con los que le tocó trabajar: «Nadie tal vez ha visto tan de cerca la belleza de un grupo de hombres atareados en salvar lo que no entendían, lo que antes les había sido negado en el reparto de los bienes comunes»[1]. Y Josep Renau, director general de Bellas Artes, recordaba con cariño a los «simples paysans ou miliciens du peuple, analphabètes dans bien des cas, apporter a la Direction générale des Beaux-Arts au prix de longs et pénibles voyages, de simples chromos et des toiles d'infime valeur, persuadés qu'il s'agissait d'oeuvres d'art»[2]. Reiterando conjeturas sobre una relación especial entre los españoles analfabetos y los artefactos bajo su custodia, los autores forjaban para el pueblo una imagen del defensor de la cultura. Su misión, según este relato, era trascendental a pesar de que el propio pueblo sólo realizaba una tarea física de proteger las obras de arte de una inminente desaparición. El escritor cubano Juan Marinello, delegado del Congreso de Escritores Antifascistas en 1937, pone esta idea en boca de un miliciano estacionado en el antiguo monasterio de las Descalzas: «Muchas de estas cosas no sabemos justamente lo que representan o valen. Los libros, escritos en latín o en el castellano de otras épocas, no los entendemos, pero nuestros jefes nos han dicho que es necesario conservar todo esto para que cuando llegue la victoria haya sufrido lo menos posible la cultura de España»[3].

Implícito en estas descripciones estaba el reconocimiento de la labor cultural de la República que, aún sin tener suficiente tiempo para educar las masas, logró inculcarlas el respeto hacia el patrimonio. Pero como veremos a continuación cuando examinemos las representaciones del rescate del Prado, la inserción de unos milicianos iletrados en

1 LEÓN, 1943: 65.
2 RENAU, 1937: 58.
3 MARINELLO, 1937: 7-8.

estas historias seguía las pautas de la «defensa de la cultura» elaboradas por la Alianza de Intelectuales Antifascistas. En lo que sigue, vamos a reexaminar los textos sobre el salvamiento del museo como parte clave de este meta-relato. Como espero demostrar, aparte de sus objetivos más obvios (denunciar la «barbarie fascista» y sensibilizar la opinión pública internacional), las historias sobre la salvaguarda del tesoro por parte de milicianos ignorantes se componían para movilizar a estos mismos milicianos revolucionarios a proteger los valores culturales burgueses. El lema de la «defensa de la cultura» que representaba al pueblo como defensor del patrimonio en contra de un enemigo exterior definido —el fascismo— ayudaba a inculcar la solidaridad con la cultura burguesa a aquellos grupos que de otra manera hubieran optado por ignorar o destruir los objetos que las autoridades querían preservar[4].

Desde este punto de vista, la política de la «defensa de la cultura» merece ser estudiada en contraste con los programas culturales más vanguardistas, tales como las reorganizaciones de la Academia de Bellas Artes y de la enseñanza musical[5]. Y si, según demuestra Álvarez Lopera, las Juntas del Tesoro Artístico y el Ministerio de Instrucción Pública consolidaron la propaganda doméstica de la protección del patrimonio en 1937-1938[6], la evacuación del Prado les brindó relevantes prototipos. Escritas en clave de la «defensa», las historias sobre la salvaguarda del museo contenían ideas y expresiones que fueron desarrolladas más tarde al fundarse las «Milicias de la Cultura» el 30 de enero de 1937[7]. De esta manera, el relato sobre el salvamiento del Prado fue un ensayo de una política de masas basada en una tácita afirmación de los valores burgueses que restaban al pueblo autoridad cultural. Su otro objetivo era legitimar la salida de los cuadros a Valencia, que iba en contra de la doctrina museística apoyada entonces por las autoridades nacionales e internacionales. En lo que sigue vamos a examinar, primero, las razones que hacían necesario un relato legitimador de la evacuación del Prado, para trazar luego su historia y analizar sus elementos propagandísticos y sus usos en los primeros meses de la Guerra Civil. Queda para otra ocasión examinar el desarrollo posterior de la saga de la evacuación del Prado que sigue atrayendo a historiadores, comisarios artísticos, e incluso novelistas y cineastas[8].

[4] Sobre los «peligros de la revolución» para el patrimonio artístico, véase Álvarez Lopera, 1982: I, 53-63.

[5] Sobre estas reformas, véase Álvarez Lopera, 1990a: 119.

[6] Álvarez Lopera, 1982: I, 115-116

[7] Álvarez Lopera, 1982: I, 32-35.

[8] Dos libros fundamentales examinan en detalle el rescate del Prado: los de Álvarez Lopera, 1982 y Colorado Castellary, 1991 (2.ª ed. en 2008). Además, en 1973 fue publicado el testimonio de Lino Vaamonde, quien dirigió las obras de la protección y el traslado de los cuadros. En los últimos años, en el propio Museo del Prado se han celebrado dos exposiciones dedicadas al mismo tema: *Arte protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, 27 de junio-14 de septiembre de 2003, coordinada por Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro, y *Arte Salvado*, exposición en el Paseo del Prado, 25 de enero-21 de marzo de 2010, que acompañaba al Congreso Internacional «Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra» celebrado en el Museo del Prado 25-27 de enero de 2010 y coordinado por Arturo Colorado Castellary. Además, la evacuación del Prado es el tema de la novela *Los colores de guerra* de Juan Carlos Arce (Premio Fernando Lara

LAS DOCTRINAS MUSEÍSTICAS Y LAS MEDIDAS ADOPTADAS POR EL MUSEO

Para comprender cómo se escribió la historia de la evacuación del Prado es esencial recordar que 1) la operación empezó antes de los bombardeos del 16 de noviembre de 1936, a pesar de que éstos la justificaron retrospectivamente[9] y 2) el envío de los cuadros a Valencia iba en contra de las medidas de protección que la dirección del Prado había diseñado tiempo atrás, de acuerdo a la doctrina museística del momento. Álvarez Lopera señala que la evacuación del Prado contribuyó a la campaña internacional de mantenimiento de imagen que brindó sus más notables frutos gracias al fotomontaje en el Pabellón Español[10]. Por otro lado, Colorado Castellary demuestra que la involucración de las autoridades museísticas internacionales que determinó el traslado final de las obras a Ginebra en 1939 fue nada menos que una consecuencia paradójica de la oposición de la dirección del Museo a que las obras salieran de Madrid[11]. En un reciente estudio sobre la proyección de las actividades de la Junta de Protección del Patrimonio Artístico en las publicaciones de *l'Office International des Musées* (OIM), Rocío Bruquetas Galán aporta información relevante sobre el impacto museístico de la experiencia española[12]. Según la autora, los folletos propagandísticos de la Junta, las comunicaciones de sus miembros con la OIM y las observaciones *in situ* contribuyeron a la creación de nuevos estándares internacionales para la protección del patrimonio en tiempos de guerra. Estos estudios demuestran que la evacuación del Prado sólo se comprende en el amplio contexto político y museístico internacional. Ahora bien: se sabe que a lo largo de la guerra la dirección del museo —y en particular, su director accidental, Francisco Javier Sánchez Cantón (quien, además, había sido miembro del Comité de Dirección de la OIM desde 1930 y mantenía contactos con las autoridades museísticas internacionales)— fue perdiendo poder sobre el movimiento de los cuadros[13]. ¿Cómo se reflejó este hecho en cómo fue contada la historia de la evacuación del Prado?

2002), del largometraje *La hora de los valientes* (1998) dirigido por Antonio Mercero, el cuasi-documental *Las cajas españolas* (2004) de Alberto Porlán y el documental *Salvemos el Prado* (2004) de Alfonso Arteseros.

[9] La decisión de evacuar los cuadros a Valencia se debía a la doctrina según la cual el Tesoro Artístico de la nación tenía que encontrarse donde estaba su gobierno, el cual empieza el traslado a Valencia el 6 de noviembre. Para la cronología detallada de la operación, véase ÁLVAREZ LOPERA, 1982: II, 9-24 y 54-61; COLORADO CASTELLARY, 1991; ARA LÁZARO, 2009; ALONSO, 2009.

[10] ÁLVAREZ LOPERA, 1982. Véanse también PÉREZ ESCOLANO, LLEÓ CEÑAL, *et al.*, 1976: 36-37; ALIX TRUEBA, 1987: 128-153.

[11] COLORADO CASTELLARY, 1991: 48-52.

[12] BRUGUETAS GALÁN, 2009: 201-220.

[13] SÁNCHEZ CANTÓN, 1939: 1-9, cuenta que el 22 o 23 de julio de 1936 dos subalternos exigieron el cese del Patronato y denunciaron a varios empleados; las depuraciones que empezaron entonces continuaron también en agosto. En las mismas fechas, el museo empezó a recibir los cuadros de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, creada el 23 de julio. Por un decreto de 4 de agosto el Patronato del Museo del Prado fue suprimido y el museo pasó a depender directamente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. El Prado permaneció abierto hasta el 30 de agosto, cuando en vista del inminente ataque a Madrid se decidió empezar a mover los cuadros de mayor importancia a la rotonda baja del museo, empezando con *Las Lanzas*. El 19 de septiembre fue nombrado director del museo Pablo Picasso, quien estaba en París y nunca tomó cargo del nombramiento. Sánchez Cantón quedó desempeñando el cargo de director accidental hasta ser despedido por

Al empezar el traslado en noviembre de 1936, sólo se podía anticipar los potenciales daños de las acciones militares en la vecindad de los museos y los monumentos histórico-artísticos a partir de las destrucciones causadas por la artillería alemana durante la guerra Franco-Prusiana de 1870-1871 y el impacto de los bombardeos aéreos durante la Primera Guerra Mundial[14]. El marco legal para decidir el destino de las obras de arte en caso de conflictos bélicos había sido establecido en los materiales de la Conferencia de Bruselas (1874) y la Convención de La Haya (1907); en ambos casos, se afirmaba que evitar la destrucción de los monumentos era el deber moral del ejército atacante, salvo los casos en que éstos eran usados para fines bélicos[15]. En las reuniones de La Haya de 1923 se comentó un paquete de medidas de protección de monumentos y obras de arte contra los ataques aéreos que permitían establecer alrededor de los monumentos unas zonas de neutralidad vigiladas por expertos internacionales. Las medidas fueron recogidas en el artículo 26 del Protocolo de Reglas de la Guerra Aérea que nunca fue ratificado a pesar de ser celebrado por los expertos en leyes humanitarias de la época[16]. De esta manera, a principios de la guerra el gobierno tenía a su disposición las siguientes doctrinas museísticas: 1) los objetos de valor histórico y artístico merecen un estatus especial si no se utilizan para fines bélicos (Convención de la Haya, 1907); 2) la conservación del patrimonio es consecuencia de la política educativa que debe inculcar a los jóvenes el respeto hacia los monumentos del pasado (Carta de Atenas, 1932); 3) el almacenaje y el transporte de obras de arte deben responder a una serie de criterios de clima, luz y seguridad (Conferencia de la OIM en Madrid, 1934). Ya en octubre de 1936, en vista de la experiencia española, la OIM empezó a publicar una serie de pautas para proteger las colecciones en caso de guerra que, según se afirmaba, se habían adoptado ya en 1934[17]. Estas ya contemplaban las posibilidades de mover las obras de arte a los lugares adaptados dentro de los propios museos, construir abrigos temporales fuera de la zona del conflicto o designar una zona como territorio neutral para guardar allí las obras de arte. Nunca antes de la Guerra Civil española las obras de arte de ningún museo habían sido trasladadas a zonas apartadas de la línea del frente.

Diferentes facetas de esta doctrina subyacen en los dos planes de evacuación del Prado que se disputaron en 1936. El primero, diseñado por el Patronato del museo, seguía al pie de la letra la teoría museística de la época. El segundo, ideado por el gobierno, fue diseñado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas y llevado a cabo por la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio. Este segundo plan —el traslado del Museo del Prado a Valencia— fue bien propagado en su momento gracias a las publicaciones en *Mouseion* (la revista de la OIM) y los fotomontajes en la Exposición Internacional de París en 1937; ha sido también el tema de excelentes estudios históricos. En cambio, casi

orden ministerial del 11 de enero de 1938. Para la versión de Sánchez Cantón, véase Sánchez Cantón, 1939. Sobre las depuraciones, véanse «Prosigue la depuración de los funcionarios de los cuerpos y organismos del Estado», *El Sol*, 16-VIII-1936, p. 4 y «Sigue la obra depuradora en todos los ministerios», *ABC*, 16-VIII-1936.

14 LAMBOURNE, 2001: 12-40 y 41.

15 BRUGUETAS GALÁN, 2009; LAMBOURNE, 2001: 30.

16 Por ejemplo, en VISSCHER, 1935: 266-269.

17 FOUNDOUKIDIS, 1936: 187.

nada se sabe del primer plan de evacuación. Y sin embargo, las personas que realizaron el rescate del Prado trabajaron con los diseñadores y participantes de aquel primer proyecto que tenían renombre internacional y poder dentro del museo y que podían contar —y de hecho contaron— un relato bien distinto de la evacuación del Prado[18]. Según esta historia que cuenta Sánchez Cantón[19], la dirección tenía un plan de rescate pocos días después del alzamiento y comenzó las actividades de protección ya a finales de agosto de 1936. Éstas seguían meticulosamente los estándares internacionales: 1) preparar el edificio para el incendio; asegurar puertas y huecos; 2) adaptar un local protegido dentro del museo para mover allí los cuadros de mayor importancia; 3) proteger los objetos que no se podían mover; 4) buscar protección internacional para el edificio del museo.

Según este relato, aún si hubieran continuado los bombardeos, no había necesidad de evacuar los cuadros a Valencia porque las cámaras blindadas del Banco de España podrían haber prestado a los cuadros un depósito seguro. Las trascripciones de las reuniones del Patronato del Prado demuestran que, en efecto, el museo llevaba a cabo las preparativas para un posible conflicto armado ya desde 1935. La primera vez que el Patronato se refería a la necesidad de buscar una cámara blindada en caso de guerra fue en la reunión del 25 de abril de 1935. En ese momento, se barajaron dos proyectos: Eliseo Tormo proponía depositar los cuadros en los túneles del Monasterio del Escorial mientras Sánchez Cantón, siempre opuesto a mover los cuadros a distancias largas, sostenía «que el llamado Palacio Nacional [antiguo Palacio Real] pudiera reunir excelentes condiciones al efecto que se trata»[20]. En la siguiente reunión que tuvo lugar el 17 de mayo de 1935, el Presidente del Patronato, el duque de Alba, informaba sobre la posibilidad de depositar los cuadros en un lugar aún más cercano al Museo: el Banco de España. Supervisar este espacio y estudiar las medidas de su adaptación fue encargado al arquitecto Pedro Muguruza. Ésta parece haber sido la variante preferida por el Patronato, cuyos antiguos miembros nunca dejaron de preguntar por qué no se podía haber depositado los cuadros en el Banco de España en lugar de llevarlos a Valencia[21]. La Junta del Tesoro argumentaba la inadecuación de este espacio por la excesiva humedad que ofrecía y por su diámetro que impedía el paso de cuadros de mayor tamaño[22]. Por la misma fecha, en mayo de 1935, el Patronato decide componer una lista de los cuadros «considerados como más interesantes» que tenían que

[18] Empezando por el propio Sánchez Cantón y el arquitecto Pedro Muguruza y terminando por el restaurador Manuel Arpe y Retamino y el forrador Tomás Pérez Alférez, quienes acompañaron los cuadros durante los tres años del viaje. Véanse ARA LÁZARO, 2009; ALONSO ALONSO, 2009.

[19] SÁNCHEZ CANTÓN, 1939.

[20] Libro de Actas del Patronato del Museo Nacional del Prado, 1930-1942 (en adelante, Actas del Patronato), Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 1.350, Acta 344, p. 55bis.

[21] Arthur F. LOVEDAY, «Spanish Treasures: Evidence of Duke of Alba. Vaults below the Bank», *The Times*, 29-VII-1937, p. 15.

[22] Véanse RENAU, 1937: 15-16, LINO VAAMONDE, 1973: 42. Sir Frederic KENYON, «Treasures of Spain. I. The Prado Pictures. Measures for Protection», *The Times*, 3-IX-1937, p. 13, aborda el tema directamente al examinar los daños que la humedad en la cámara había producido en los cuadros de El Greco recaudados del Monasterio de Illescas y depositados en el Banco durante dos semanas. «Damp is a more serious danger than a bomb», concluía Kenyon. En 1939, Sánchez Cantón aseguraba que los daños de la humedad que había visto Kenyon no procedían de la cámara blindada, ya que los cuadros de hecho nunca habían sido depositados allí.

ser evacuados en primer lugar. Debe ser esta lista la que sirvió de guía a Sánchez Cantón en julio y agosto de 1936 y que, al no coincidir con la que recibió del Ministerio de Instrucción Pública el 5 de noviembre, le inspiró más de un comentario sarcástico sobre el escaso conocimiento artístico de las personas que iban a dirigir el rescate.

Aunque indudablemente tendencioso, el relato de Sánchez Cantón, hasta donde lo confirman las actas del Patronato, demuestra que las medidas que se adoptaron desde dentro del Prado estaban en la vanguardia de la teoría internacional sobre la protección de obras de arte. Sin duda alguna, el hecho de que Sánchez Cantón formara parte de la Dirección de la OIM facilitó la rápida adaptación de los estándares internacionales. Por eso, aunque la OIM no empezó a publicar recomendaciones para la evacuación de los cuadros hasta 1936, los tres componentes de aquella doctrina —la protección del edificio, la adaptación de un lugar seguro dentro el museo y el movimiento de los cuadros a un lugar seguro fuera del museo— estaban presentes en las decisiones del Patronato ya en 1935. Más aún, cuando en septiembre los combates en Toledo pusieron en peligro los monumentos de aquella ciudad, Sánchez Cantón intentó mediar entre el Gobierno y la OIM para implementar una medida innovadora que circulaba en ámbitos museísticos desde los Protocolos de la Haya de 1923: negociar un estatus especial para el edificio del Museo bajo la protección de la Sociedad de las Naciones[23]. Pero a aquellas alturas la iniciativa no encontró partidarios ni en el gobierno de España, que prefirió demostrar que se habían tomado todas las medidas de seguridad necesarias, ni en la Sociedad de las Naciones que cuidaba su neutralidad.

Las fuentes contemporáneas apuntan, sin embargo, a cierta negligencia del gobierno a la hora de proteger los museos y monumentos. Así, el 15 de octubre de 1936 Emiliano Aguilera criticaba en *El Socialista* los errores de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico: «La Junta, a fuera de circunscribir su radio de acción, no tomó las medidas procedentes en los museos madrileños. Y tuvo que ser un periódico, precisamente *El Socialista*, el que señalara el riesgo de nuestras colecciones sin par del Museo del Prado. Y se dio el caso de que no hubiese ni un solo saco terrero sobre las cristaleras de la Biblioteca Nacional...»[24]. La labor de los empleados del Prado presentaba, de esta manera, un claro contraste con la actuación del gobierno.

Si el Patronato del Prado tendía a seguir las recomendaciones sancionadas por la comunidad museística internacional, también es verdad que en el tema del movimiento de los cuadros su posición siempre había sido conservadora. Así, a lo largo de los años veinte y treinta, el museo rechazó varios pedidos de préstamos de cuadros para exposiciones, amparándose en el miedo a los «riesgos de transporte y, sobre todo, [...] los deterioros que pueden ocasionarse cuando se someten tablas y lienzos antiguos a cambios bruscos de temperatura, grado de humedad y presión»[25]. En febrero de 1935 el Patronato votó unánimemente a favor de una actitud proactiva para «prohibir la salida de ningún cuadro del

[23] SÁNCHEZ CANTÓN, 1939: 5.

[24] Emiliano AGUILERA, «Aciertos y yerros de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico», *El Socialista*, 15-X-1936, p. 3.

[25] Actas del Patronato, Acta 337, p. 47.

museo adelantándose a la posible petición»[26]. El resultado fue una Disposición Ministerial del marzo de 1935 que prohibía la salida de los cuadros. De esta manera, al recibir la orden de evacuación, Sánchez Cantón opuso una resistencia consistente con la política museística internacional y con las normas del museo que, además, habían sido consagradas por la reciente disposición del Ministerio de Instrucción Pública. En cambio, el gobierno sólo se amparó en la Carta de Atenas de 1932 que afirmaba que la única garantía de la protección del patrimonio era la educación que hiciera a los ciudadanos respetar los monumentos y las obras de arte. Su propaganda del rescate del Prado se apoyó en esta idea para convertir la operación en un vehículo de la política de masas.

LOS MILICIANOS EN LA HISTORIA SOBRE EL RESCATE DEL PRADO Y LA «DEFENSA DE LA CULTURA»

En la conferencia sobre la defensa del patrimonio, leída en el pabellón español en la Exposición de París y publicada, con recortes, en *Mouseion*, Renau insistía en que más allá de su aspecto técnico, la operación había tenido un efecto añadido que él llamó «espiritual»[27]. Según el director de Bellas Artes, la trascendencia del rescate residía precisamente en su impacto en los propios españoles: «La caractéristique principale de la défense du patrimoine artistique espagnol a résidé dans cette relation entre la défense technique des objets et oeuvres menacés, et ce renouveau du respect et de l'attachement du peuple pour ses valeurs culturelles»[28]. María Teresa León llega a una conclusión similar al referirse a los hombres ineducados que salvaron el Prado: «Allí comprendí mejor que nunca que la cultura es la conducta viva y en movimiento de los hombres de un país, siendo la nuestra tan vieja y tan actual, que les hacía tener conciencia del rango primerísimo que ocupaban en la escala de la civilización»[29]. Estas declaraciones suponían que rescatando objetos cuyo significado les era incomprensible, los españoles comunes adquirían, de alguna manera, la noción de la comunidad y otros valores cívicos. Como vamos a ver ahora, esta interpretación del rescate del Prado se insertó en un marco de la política cultural configurada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, definida por dos coordenadas de la «defensa de la cultura»: la denuncia de la barbarie fascista y la glorificación del pueblo protector de la cultura. Si la primera faceta del programa se remontaba a los orígenes del movimiento de los Escritores Antifascistas en 1935, la segunda sólo surgió a raíz de la guerra que hizo adoptar a muchos la posición de «la fusión con el pueblo a la que han llegado y su aspiración a la creación de una cultura nacional y universal popular»[30]. Según una elocuente definición de Louis Parrot, periodista, escritor y traductor francés, los acontecimientos de la guerra contribuyeron a que la «defensa de la cultura», cuyo significado inicial era más bien metafórico, se hiciera real:

[26] Actas del Patronato, Acta 340, pp. 50-51.
[27] «L'élément spirituel dans l'oeuvre de sauvegarde du patrimoine artistique», en RENAU, 1937: 54.
[28] RENAU, 1937: 56.
[29] LEÓN, 1943: 65.
[30] FUENTES, 2006: 68-69.

> «La guerra ha impuesto una doble tarea a los republicanos: defender el patrimonio nacional de la locura destructora de las tropas extranjeras e intensificar la difusión de la instrucción en las clases populares...Hoy, en que más que nunca esta consigna reviste una significación dolorosa, la defensa de la cultura que Valencia y Barcelona han incorporado a su programa y la transformación progresiva de esta misma cultura, son una prueba de la fuerza creadora del pueblo español»[31].

Lo que no decía Parrot era que la amenaza de la destrucción no sólo venía del extranjero. En este esquema, mientras los intelectuales se atribuían el papel de la voz del pueblo, el propio pueblo se identificaba como defensor y custodio de la cultura. Y mientras que ésta sufría amenazas atribuidas a un enemigo externo, la necesidad de protegerla desplazaba o por lo menos posponía la pregunta revolucionaria sobre por qué el pueblo debía defender los objetos cuyo disfrute le era vedado.

El museo del Prado, bombardeado por los aviones alemanes en la noche del 16 de noviembre, ilustraba perfectamente la «barbarie fascista». En cambio, el papel del pueblo en su rescate tardó bastante en definirse. Como hemos visto antes, la protección del museo fue inicialmente obra de la dirección y del personal del museo. La evacuación, decretada antes de los bombardeos el 5 de noviembre fue consecuencia de la evacuación de gobierno a Valencia frente a la amenaza de la caída de Madrid. Hasta el 18 de noviembre, el peligro que corría el museo no se menciona en la prensa española (la primera mención del museo aparece en El Sol el 18 de noviembre). El 17 de noviembre *The New York Times* y *Chicago Tribune* publicaron un comunicado del corresponsal del primero, William Carney, quien informaba sobre las destrucciones en la vecindad del Prado; también anotaba que el paseo frente al museo fue levantado para hacer barricadas, convirtiendo de esta forma el área del Museo en zona de combate[32]. El mismo día, al reproducir el reportaje, *Chicago Tribune* le antepuso el título de «El Museo del Prado en peligro», que podía referirse en igual medida al peligro de los bombardeos y a los usos militares del barrio[33]. El 19 de noviembre, *Mundo Obrero* publicó una caricatura «La heroica aviación fascista y su misión histórica de destrucción y barbarie», en que entre los objetivos de su aviación, al lado de mujeres, niños, hospitales y escuelas figuraban también los museos; ninguna explicación acompañaba, sin embargo, el dibujo[34]. Y, finalmente, el 20 de noviembre salió un manifiesto de los Intelectuales Antifascistas condenando el uso de bombas contra la población civil y los monumentos de Madrid:

> «Os hablamos de la trayectoria significativa, en línea recta, de una serie de bombas que comienza unas casas más arriba del hotel Savoy y termina dejando un hueco casual y de seguro lamentado en el Museo del Prado, en la Iglesia de San Jerónimo. Os hablamos de un

[31] Louis PARROT, «El esfuerzo cultural del gobierno español», *El Sol*, 28-VII-1937, p. 5.

[32] William P. CARNEY, «Fires Dot Madrid As Bombs Kill 60; Foe Is In The City. By William P. Carney, Wireless to *The New York Times*», *The New York Times*, 17-XI-1936, p. 1

[33] William P. CARNEY, «Prado Museum Periled». *Chicago Daily Tribune*, 17-XI-1936, p. 8.

[34] «La heroica aviación fascista y su misión histórica de destrucción y barbarie», *Mundo Obrero*, 19-XI-1936, p. 1.

boquete inmenso que una bomba de doscientos kilos ha dejado unos metros antes del Museo del Prado, rompiendo todos los cristales»[35].

En este manifiesto, dirigido a los intelectuales de otras partes del mundo, el Museo del Prado se erigía en un ejemplo irrefutable de la amenaza fascista a la cultura. Pero hasta finales del mes no hay ni rastro de milicianos en el relato sobre el rescate del Prado.

La primera mención de los milicianos en la historia bien pudo haber sido resultado de una yuxtaposición del Prado con otro monumento bombardeado un día después: el palacio de Liria. A diferencia del Museo del Prado, que no sufrió grandes destrucciones, el palacio del duque de Alba fue presa de más de una docena de bombas incendiarias. Pero aún antes de los bombardeos, el funcionamiento ejemplar de este palacio incautado por el Partido Comunista había dado pie a una serie de relatos en prensa que enfatizaban la misión de los milicianos en la protección del patrimonio que había pertenecido a las clases dominantes de antaño.[36] Fue Antonio Machado quien, en una entrevista concedida el 29 de noviembre en la Casa del Pueblo de Valencia dio a los milicianos un papel trascendental en la evacuación del Prado. Pero Machado, en realidad, se refería a tres bombardeos —el del Prado, el del palacio del Duque de Alba, y el de la Biblioteca Nacional—, y además abordaba el tema en clave metafórica fraguando la imagen de «milicianos de la Humanidad»:

> «Los museos son el recinto de la historia del espíritu, del pasado espiritual. Los fascistas lo bombardean e incendian. El Museo monta guardias en el Museo del Prado, en la Biblioteca nacional, en el palacio del Duque de Alba... Todo el Mundo debe desear el triunfo del pueblo, porque representa el porvenir como continuidad histórica del pasado [...] Los milicianos, custodiando estas obras, indican un fondo de cultura superior y se erigen en milicianos de la Humanidad al defender sus intereses espirituales»[37].

En los días posteriores, los periódicos domésticos[38] e internacionales[39] reseñaron la entrevista, y a finales de diciembre las palabras de Machado fueron reproducidas en el folleto *El fascismo intenta destruir el museo del Prado* publicado por Ediciones del 5.º Regimiento en cuatro idiomas occidentales[40].

[35] «Un manifiesto de los intelectuales antifascistas», *ABC* (Madrid), 20-XI-1936, p. 6.

[36] «Reportaje Gráfico: Capilla de uno de los palacios incautados protegida por los milicianos. Foto Díaz Casariego», *ABC* n.º 10.347, 28-VII-1936, p. 4; «¿Quiénes son los verdaderos amigos del arte y de la Cultura? El Partido Comunista de Madrid, que se ha incautado del antiguo Palacio de Liria mantiene y conserva en el mayor orden sus obras de arte. Así lo acredita la Junta del patrimonio Artístico», *Mundo Obrero*, n.º 186 (894), 6-VIII-1936, p. 2; «Notas de Arte. El Nuevo Tesoro Artístico Nacional y su custodia por los milicianos», *ABC*, n.º 10.350, 31-VII-1936, p. 8. Para una lista exhaustiva de las publicaciones periodísticas sobre el arte en la prensa republicana, véase la utilísima compilación de Álvarez Casado, 1990.

[37] «El Museo del Prado y la Biblioteca Nacional han sido bombardeados sin otro motivo bélico que la fatal necesidad de destruir que siente el fascismo». *La Libertad*, 29-XI-1936, p. 8; *La Vanguardia*, 29-XI-1936, p. 1. Sobre la posición de Antonio Machado, véase Gibson, 2007: 58.

[38] «Antonio Machado ha levantado voz contra el bombardeo», *La Libertad*, 30-XI-1936, p. 1.

[39] «Refuges from Madrid», *The Times*, 30-XI-1936, p. 12.

[40] *El fascismo intenta destruir el museo del Prado*, Publicaciones del 5.º Regimiento, 1936 (en inglés, francés, alemán y español).

A partir de diciembre de 1936, concomitante con la llegada de los primeros camiones a Valencia, el rescate del Prado empieza a atribuirse intermitentemente al pueblo español epitomizado en los milicianos. Así, un informe escrito por alguien cercano al Subsecretario de Instrucción Pública y presentado a la firma de Sánchez Cantón el 3 de diciembre de 1936, ya usaba a los milicianos metonímicamente para hablar del pueblo unido alrededor de su legítimo gobierno:

> «Manos criminales y bárbaras han estado a punto de destruir este tesoro de toda la humanidad [...] Las bombas incendiarias que sobre nuestro Museo han lanzado los aviones fascistas provocarán un grito de indignación en todo el mundo civilizado. Pero, ante él yo declaro que manos españolas, hombres españoles, los milicianos y pueblo en general a las órdenes del Gobierno de la República han puesto a salvo los cuadros únicos en el mundo de nuestro Museo sacándolos en medio del bombardeo que sufre la población de Madrid»[41].

Sánchez Cantón no firmó el comunicado y no hay señales de que el texto jamás saliera publicado. Pero ya la semana siguiente, informando sobre una entrevista del presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional Carlos Montilla, el periódico *La Libertad* incluía el Museo del Prado en la lista de monumentos protegidos por el «pueblo» al publicar la entrevista bajo la rúbrica «Los fascistas enemigos de la cultura» y bajo el título: «Mientras el pueblo se preocupa de salvar las obras de arte, los facciosos destruyen museos, bibliotecas y los monumentos nacionales»[42]. Informando sobre la misma entrevista, *La Voz* todavía no se preocupaba por inscribir al pueblo en la historia del rescate, aunque sí por denunciar la barbarie fascista. En este periódico, la entrevista salió bajo la rúbrica «Cultura con "K" alemana» y el título «Ha estado a punto de ser destruido el Museo del Prado»[43]. Mientras tanto, *ABC* se abstenía de hacer comentarios ideológicos, limitándose a transmitir la actuación de la Junta bajo el título «La República Salvaguarda el arte español»[44].

A finales de enero de 1937 la metáfora machadiana de los «milicianos de la Humanidad» tuvo una continuación institucionalizada en el decreto que creaba las «milicias de la cultura» responsables de la alfabetización y educación cultural en las trincheras según la agenda diseñada por el Partido Comunista[45]. Y si a finales de 1936 el rescate del Prado todavía se atribuía a diferentes entidades, en mayo de 1937 ya se encuentra totalmente consolidado el relato de los milicianos del Partido Comunista —salvadores del Prado. Este relato definitivo venía anticipado por la destrucción de Guernica, a raíz de la cual se elabora una lista de los monumentos bombardeados por la aviación nazi y salvados por el pueblo español:

> «¿Quién incendió el palacio de Liria? ¿Quién arrasó el barrio de Argüelles? ¿Quién bombardeó el palacio del Infantado, en Guadalajara? ¿Y la Iglesia de San Sebastián, en Madrid?

41 SÁNCHEZ CANTÓN, 1939: apéndice C.
42 *La Libertad*, 10-XII-1936, p 5.
43 *La Voz*, 30-XI-1936, p. 1.
44 *ABC* (Madrid), 10-XII-1936, p. 5.
45 ÁLVAREZ LOPERA, 1982: I, 32-33 y 115-20.

¿Quién lanzó explosivos contra el Museo del Prado? [...] Los barbarotes autores de tales devastaciones son los mismos que han acabado con Guernica: los de la cruz de Loyola y los de la svástica»[46].

Es en este contexto en que surge la versión forjada por Rafael Alberti, según la cual los milicianos salvaron el Prado de los bombardeos fascistas. El relato de Alberti era crucial para atribuir retrospectivamente a los milicianos el liderazgo, no sólo en la evacuación del Prado, sino también en su protección aún antes de los bombardeos. Al mismo tiempo, el artículo disminuía considerablemente el papel del subdirector y de los empleados del museo que sólo se presentaban como destinatarios de las órdenes del Ministerio. Según el poeta, fueron los milicianos inspirados por el Partido Comunista y guiados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes los que prepararon el museo para un peligro de ataque, encontraron y apagaron las bombas incendiarias, bajaron los cuadros a los sótanos y evacuaron los cuadros más importantes. Como los demás autores que describieron la operación, Alberti atribuye a los milicianos dos características contradictorias: la incapacidad de comprender las obras y una profunda intuición de su valor:

«Era tierno, único, de llorar, contemplar a estos hombres sencillos, modestos, sin vanidad alguna, ... museo desierto, salvado principalmente por ellos, y aún más tierno y admirable todavía admirar la profunda intuición que tenían de lo trascendental de su trabajo, el darse cuenta de lo que esta salvación significaba no sólo para la cultura española, sino para la del mundo entero.

— Algún día —les dije—, entre los salvadores del Museo del Prado, y en un cuadro de honor, figurará vuestro nombre...

— Camarada Alberti: nosotros hemos hecho bien poco. Es el Partido Comunista, el Ministerio de la Instrucción Pública... ¿Comprendes?».

Pero también este homenaje a la sabiduría espiritual del pueblo limita su relación con la cultura al simple acto de defensa:

«— ¡Camaradas! —les dijimos momentos antes de salir y en medio de la obscuridad más profunda—: el Gobierno de la República, su Ministerio de Instrucción Pública y Bellas artes os confía en esta noche dos de las obras maestras más valiosas de nuestro tesoro nacional. Los defensores de Madrid defienden su Museo. El mundo entero saludará mañana en vosotros a los verdaderos salvadores de la cultura.

Los motores se pusieron en marcha. Segundos después, aquellos motoristas, aquellos jóvenes milicianos que quizá no supieran ni leer, a obscuras, entre la niebla, muertos de frío y lentamente, salían de Madrid camino de Levante»[47].

En los meses posteriores, durante la Exposición Internacional en París que se celebró entre el 25 de mayo y el 25 de noviembre de 1937 —el pabellón Español fue inaugurado el 13 de julio— y el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura que tuvo lugar del 4 al 11 de julio de 1937, las razones, los participantes y el balance final de la operación tan elocuentemente presentados por Alberti recibieron fuerza aún mayor.

[46] «Impresión de la jornada», *La Libertad*, 30-IV-1937, p. 1.

[47] *El Mono Azul*, 3-V-1937, p.1. Fue el primer número de esta hoja que se publicaba en *La Voz*.

Así, el escritor francés René Blech, quien junto con otros delegados del II Congreso pudo visitar el Prado, calificó este y los demás sitios evacuados como «centros en que se guarda la cultura española en estos momentos de guerra»[48]. Y en la inauguración del Pabellón español, el embajador de España en Francia, Ángel Ossorio y Gallardo, citó el rescate ejemplar del Prado como muestra de que «a la larga, el destino de los pueblos no lo trazan los explosivos, sino los cerebros»[49].

La nueva popularidad del salvamento del Prado se debía también a la propaganda de los *nacionales*, y en concreto al artículo de Manuel Aznar que afirmaba que un grupo de artistas españoles había pedido protección al Tesoro Artístico de la «barbarie roja»[50]. Pablo Picasso, quien ostentaba el título del director del Museo a pesar de encontrarse en el extranjero, conjuró a los milicianos para protegerse contra las acusaciones de colaboración:

> «Esta ridícula historia que ha hecho circular por el mundo la propaganda facciosa ha sido desmentida de manera contundente infinitas veces por cuantos intelectuales y artistas han visitado España últimamente. Todos han coincidido en señalar principalmente el conmovedor respeto que el pueblo español en armas ha tenido para su inmenso tesoro artístico: el celo con que han salvado de las bombas incendiarias cuadros y esculturas, retablos y tapices. Todo el mundo conoce el bárbaro bombardeo del Museo del Prado por los aviones rebeldes. Y todo el mundo sabe igualmente cómo exponiendo sus vidas los milicianos lograron salvar el tesoro pictórico del museo madrileño»[51].

Unos meses más tarde, Picasso atribuía al pueblo armado la autoridad sobre el Prado en palabras todavía más contundentes: «No he podido tomar aún la posesión de mi cargo. Por ahora los verdaderos conservadores del Prado no pueden ser los artistas; lo son los aviadores, los tanquistas y los soldados del Ejército del Pueblo»[52].

A lo largo de 1937 y 1938, el relato sobre el rescate del Prado se hizo tema de varias publicaciones plurilingües de la Oficina Nacional del Turismo y Junta del Protección del Tesoro artístico que perseguían el objetivo de mantener el perfil amable y legítimo del

[48] «Madrid es el corazón y el cerebro del mundo antifascista», *El Sol*, 7-VII-1937, p. 1.

[49] «Un discurso en el Pabellón español: "A la larga, el destino de los pueblos no lo trazan los explosivos, sino los cerebros"», *El Sol*, 14-VII-1937, p. 3.

[50] Estas y otras acusaciones dieron pie a una obra de contrapropaganda de la República, *El fascismo al desnudo*, publicada en el mismo año 1937, cuyo autor repetía en grandes detalles el relato sobre el pueblo como custodio de la cultura: «...el pueblo español, representante del progreso y de la cultura en lucha contra la barbarie hoy fascista, no sólo respeta, sino que se esfuerza por salvar todo cuanto tiene algún valor científico, histórico o artístico. El fascismo no respeta nada. Ha bombardeado universidades, bibliotecas, museos, catedrales, monumentos arquitectónicos. Y han sido los soldados republicanos, los llamados 'rojos' por la propaganda fascista, los que con riesgo de sus vidas han salvado obras de arte de incalculable valor, poniéndolas bajo la custodia de la Junta de Conservación y Salvamiento del Tesoro Artístico, creada por el Gobierno de la República».

[51] Pita Rodríguez, 1937: 80.

[52] «El gran artista español Picasso expresa su identificación absoluta con el gobierno legítimo de España. Y hablando del Museo del Prado dice: "Los verdaderos conservadores de él son ahora los aviadores, los tanquistas y los soldados del Ejército del pueblo que luchan a las puertas de Madrid"», *Mundo Obrero*, n.º 546, 14-IX-1937, p. 3.

gobierno español frente a las democracias occidentales. Pero ¿cuál fue el efecto doméstico de este relato?

EL MILICIANO INCULTO, DEFENSOR DE LA CULTURA, Y LA POLÍTICA DE MASAS.

Como hemos observado, si la dirección del Prado había elaborado el plan de rescate guiándose por la doctrina museística del momento, la forma en que la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la prensa española narraron el rescate del Prado por unos milicianos poco cultos pero espiritualmente sabios correspondía a los principios de la Carta de Atenas. Ahora bien: la quema de las iglesias y otros casos de iconoclastia revolucionaria parecían indicar que el camino educativo ya no estaba abierto para el gobierno de la República. El 13 de septiembre, en unas declaraciones a la prensa, el ministro de Cultura comunista Jesús Hernández expresaba su preocupación «por la riqueza artística de España. Esa inmensa riqueza hay que popularizarla y conservarla. Un campesino no puede comprender enseguida el valor artístico de un cuadro del Greco; pero se le puede enseñar la relación del arte con las demás actividades humanas»[53]. Y el autor del libro *Propaganda cultural*, publicado por la Junta de Protección en 1937, preguntaba retóricamente: «¿Qué respeto podía pedirse a pobres gentes criados en la miseria y la ignorancia hacia unos libros que no sabían leer, ni hacia unos muebles, vajillas y ornamentos que nunca pudieron disfrutar?»[54]. Las historias sobre la «defensa de la cultura» se componían precisamente para enseñar a la población común a respetar el arte sin comprender su valor. Álvarez Lopera ha señalado que la propaganda de las Juntas del Tesoro estaba dedicada, en igual medida, al público internacional y a la población española, cuya supuesta ignorancia amenazaba con destruir el patrimonio[55]. ¿Qué papel pertenecía en este programa a la historia sobre la salvaguarda del Prado por los milicianos? Para llegar a una conclusión definitiva, habrá que examinar las formas en las que los relatos sobre el rescate del museo llegaban a los españoles comunes. Hasta entonces, sólo podemos trazar conclusiones provisionales extrapolando lo que sabemos sobre la propaganda del rescate del tesoro en general.

Desde el ángulo doméstico, el relato sobre el Prado permite ver otra cara de la «defensa de la cultura»: su objetivo de movilizar a las masas en la protección del patrimonio sin dar cabida al debate sobre su significado. Si las masas no necesariamente compartían el gusto por los artefactos que constituían el Tesoro artístico, la sustitución de objetos de arte por objetos en peligro en las historias del rescate hacía posible llegar a una especie de acuerdo de mínimos sobre la cultura nacional. En palabras del mismo autor de *Propaganda cultural*, «el pueblo acepta [...] con admiración y humildad, las indicaciones que se le comunican sobre el valor e importancia de estas obras, y, sobre todo, sabe responder a sentimientos de solidaridad respecto al esfuerzo de los antiguos menestrales que colaboraron en la ejecución de tales trabajos»[56]. La necesidad de establecer comunicación

[53] «Pablo Picasso, a la Dirección del Museo del Prado, y Menéndez Pidal, a la Presidencia del Consejo Nacional de Cultura», *El Socialista*, 13-IX-1936, p. 3.

[54] JUNTA CENTRAL DEL TESORO ARTÍSTICO, 1937b.

[55] ÁLVAREZ LOPERA, 1982: I, 118-119.

[56] JUNTA CENTRAL DEL TESORO ARTÍSTICO, 1937b.

con los sectores que no podían ni querían saber nada sobre los cuadros, museos y demás productos de la cultura de las élites explica por qué el gobierno dio tanta importancia a la propaganda de los trabajos de la Junta. Pero esta misma tarea de involucrar a las personas sin educación formal hacía inevitable que las historias sobre el rescate del Tesoro vinieran protagonizadas por soldados, milicianos o gente común: «En último extremo fácil es hacer notar, aún a las personas de menos alcances, que los objetos artísticos e históricos, cualquiera que sea su carácter, e independientemente de uso a que hayan estado destinados y de la figura o asunto que representen, tienen un valor efectivo y material»[57]. Según la misma publicación, los relatos sobre personas iletradas que rescataban objetos de arte que no sabían comprender se usaban como vehículo de sensibilización de los soldados y tenían amplia circulación entre las milicias y el Ejército:

> «El Comisariado de Guerra ha prestado eficaz concurso en la divulgación de estos sencillos conceptos. En los periódicos de los frentes se ha mencionado con elogio a los soldados que se han distinguido en la defensa y protección de libros y objetos de arte. Los depósitos de la Junta del Tesoro Artístico han recibido en diferentes ocasiones varios materiales entregados por los soldados del pueblo para el patrimonio cultural de la nación»[58].

El libro contiene un ejemplo de publicación de este tipo: un artículo sobre un soldado publicado en el periódico de la primera línea de frente:

EL COMANDANTE
MAESTRO DE INTENDENTES

El periódico Hierro, publicado por el Regimiento Motorizado de Ametralladoras, muestra en lugar de honor, en su número del 15 de julio de 1937, la fotografía del veterano Roche y la noticia de su ejemplar hazaña al salvamento de libros de Palacio de Marzoille

[57] Ibid.
[58] Ibid.

De esta manera, en el contexto de la política cultural de la República el relato sobre la protección y el rescate del Prado, retrospectivamente atribuidos a los milicianos, adquiere nuevas funciones. En primer lugar, el motivo del peligro que amenazaba al museo, aparte de legitimar su evacuación, desplazaba la necesidad de demostrar por qué los cuadros tenían un valor por encima del puramente monetario en el tiempo cuando el espíritu revolucionario sugería preguntas como las formuladas por el poeta Luis de Tapia:

> «Por qué no hace el pueblo ibero
> un poco de chamarilero?...
> ¿Por qué no cambia Tizianos
> por bombas para aeroplanos?»[59].

En segundo lugar, este relato legitimaba la salida de los cuadros, contraponiendo a una limitada providencia de los profesionales museísticos el amplio movimiento popular para la defensa de la cultura contra un enemigo externo. Finalmente, la historia sobre el salvamiento del Prado proveía los modelos de comportamiento a los españoles de carne y hueso. Algunos de ellos iban a arriesgar la vida en la segunda fase de la operación, mucho menos gloriosa: el traslado a Figueras y luego a Ginebra en 1939. Neil MacLaren, experto en el arte español de la National Gallery de Londres quien actuó como observador internacional cuando los cuadros cruzaron la frontera con Francia, rindió este homenaje nada propagandístico a los camioneros españoles: «an appreciative word must be said of the Spanish drivers and the lorry crews who carried out the removal in the danger and turmoil...»[60]. ¿Significa esto que la propaganda cultural había comunicado a las masas el respeto hacia las obras de arte sin iniciarlas en su disfrute? Según el autor de *Propaganda cultural*, éste había sido el mayor éxito de la defensa de la cultura:

> «En tal sentido la labor de las Juntas ha sido fácil y eficaz. Su más grave misión ha consistido en defender las obras de arte contra los asoladores bombardeos de los aviones y cañones enemigos. Los daños más graves sufridos por el Tesoro Artísticos Español no lo ha producido la revolución, sino la violencia y crueldad de una guerra ciegamente provocada e impuesta por los elementos más egoístas e intransigentes del país».

[59] Luis de Tapia, «Preguntas», *La Libertad*, n.º 5.152, 3-X-1936, p. 1.
[60] Neil MacLaren, «Adventures by lorry», *The Times*, 3-III-1939, p. 16.