

# El Patrimonio Artístico español en 1939: ¿cambio de rumbo en la política cultural republicana?



**Rebeca Saavedra Arias**

## R E S U M E N

*La Guerra Civil española representó en todo el mundo occidental un punto de inflexión con respecto a los métodos y a las técnicas empleados tradicionalmente por los conservadores de los museos para la protección y preservación del Patrimonio Artístico. Los gobiernos republicanos pusieron en marcha entre 1936 y 1939 un estudiado proyecto para poner a salvo la herencia cultural española. Este proyecto respondía al enorme valor que las elites republicanas otorgaban a la "cultura". En los últimos meses de la guerra las contradicciones en el modo de desarrollarlo dieron lugar a importantes controversias, aún hoy sin resolver, y favorecieron la dispersión y destrucción de una parte de los bienes artísticos que con tanto esfuerzo se habían puesto a salvo durante toda la contienda. Las obras de arte en cuestión formaban parte del cargamento que el yate Vita transportó a México.*

**PALABRAS CLAVE:** *Patrimonio artístico, cultura, mercado negro de arte, Segunda República, Guerra Civil.*



## THE SPANISH ARTISTIC HERITAGE IN 1939: DOES CHANGE OF DIRECTION IN THE REPUBLICAN CULTURAL POLICY?



### A B S T R A C T

*The Spanish Civil War represented a turning point in the Western world, with regard to the traditional methods and techniques used by Museum curators to protect and preserve the Artistic Heritage. The Republic governments started up, between 1936 and 1939, a detailed project to save the Spanish heritage. This project was a response to the high importance that culture had for Republican elites. During the last months of the Civil War, contradictions developing the project emerged leading to important controversies that are nowadays still unsolved. These problems incited the dispersion as well as the destruction of an important part of the Artistic Heritage, which had been kept safe during the conflict. The works of art in question were part of the cargo that the yacht Vita shipped to Mexico.*

**KEY WORDS:** *Artistic Heritage, Culture, Black market in art, Second Republic, Spanish Civil War.*

## LE PATRIMOINE ARTISTIQUE ESPAGNOL EN 1939 : CHANGEMENT DE DIRECTION DANS LA POLITIQUE CULTURELLE RÉPUBLICAINE ?



### R É S U M É

*La Guerre Civile Espagnole a représenté un point d'inflexion dans tout le monde occidental, par rapport aux méthodes et aux techniques employés traditionnellement par les conservateurs des musées pour protéger et préserver le Patrimoine Artistique. Les gouvernements républicains ont remis en question un projet bien analysé pour sauvegarder l'héritage culturel espagnol entre 1936 et 1939. Ce projet a répondu à la grande valeur que les élites républicaines ont donnée à la « culture ». Il a eu des contradictions, par rapport à la façon de développer le projet, qui ont généré d'importantes controverses aux derniers mois de la guerre. Même aujourd'hui, les discussions n'ont pas trouvé de solution et cela a favorisé la dispersion et la destruction d'une partie de biens artistiques qui avaient été sauvés pendant la guerre. Les œuvres d'art en question faisaient partie du chargement que le yacht Vita a transporté au Mexique.*

**MOTS CLÉS :** *Patrimoine artistique, culture, marché noir d'art, Seconde République, Guerre.*





Durante la guerra civil española los diferentes gobiernos republicanos elaboraron y desarrollaron una política de protección y conservación del Tesoro Artístico Nacional que superó con mucho las expectativas de los especialistas, tanto nacionales como internacionales, de la época. No sólo las medidas de protección sino también los métodos desarrollados por los técnicos para conservar y restaurar las obras sirvieron como ejemplo para los especialistas de los museos y para los propietarios de colecciones privadas durante la II Guerra Mundial. Las iniciativas fueron innovadoras y en la mayoría de los casos dieron lugar a resultados óptimos, gracias a lo que, finalizada la contienda, las principales obras de arte del país se encontraban en perfectas condiciones.<sup>1</sup> En el marco de las artes mayores podemos afirmar que fue la arquitectura la que sufrió más daños durante la guerra, en primer lugar por la intensidad de los combates, en segundo lugar, por la oleada de ataques que los edificios religiosos soportaron, especialmente, durante el verano del 36 en la retaguardia republicana y, en tercer y último lugar, porque proteger un monumento arquitectónico es más complicado que un cuadro o una escultura ya que las dimensiones de la obra impiden trasladarlo para ponerlo a salvo.

La protección del Patrimonio Artístico<sup>2</sup> por parte de las autoridades republicanas durante la Guerra Civil está inevitablemente vinculada

---

<sup>1</sup> Sobre los particulares de las técnicas y los métodos de conservación y restauración de obras de arte puestos en marcha por los técnicos especialistas republicanos en la Guerra Civil podemos consultar los siguientes textos: Joseph Renau, *Arte en peligro (1936- 1939)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia- Fernando Torres, 1980; José Lino Vaamonde, *Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español durante la guerra, 1936- 1939*, Caracas, 1973; José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, Vol. I- II, Ministerio de Cultura, 1982; Arturo Colorado Castellary, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008.

<sup>2</sup> La Ley del Patrimonio Histórico-Artístico aprobada por las Cortes Republicanas el 13 de Mayo de 1933 y publicada en la *Gaceta de Madrid* en 25 del mismo mes decía en su artículo 1º



con la política cultural desarrollada por la República entre 1931 y 1933.<sup>3</sup> Ésta política era, a su vez, fruto de la importancia real que las elites republicanas otorgaban a la “Cultura”.<sup>4</sup> El régimen republicano basaba su proyecto político de reformas en la fuerza de la educación y la cultura como factor de regeneración social y se asentaba sobre un sustrato cultural que había ido modelando a buena parte de la esfera intelectual y la elite social española. El apoyo masivo de los intelectuales y la participación de un elevadísimo número de ellos en las Cortes y el gobierno republicano del primer bienio son claves para entender muchas de las disposiciones legislativas propuestas y aprobadas

---

que “Están sujetos a esta Ley, que complementa lo dispuesto por el artículo 45 de la Constitución y el artículo 18 de la Ley de 10 de diciembre de 1931, cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor a un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos; los inmuebles y muebles así definidos constituyen el Patrimonio histórico-artístico nacional”.

<sup>3</sup> Con el término “republicanas” me refiero en este punto y en el resto del texto a todas aquellas familias político-sociales que apoyaron al gobierno republicano legalmente establecido como resultado de las elecciones generales de 1936 cuando estalla la Guerra Civil española. Durante la guerra y la dictadura entre los franquistas se generaliza el uso de términos generales, que engloban a sectores muy diferentes, para designar al enemigo. “Durante la guerra civil, el término “republicanas” amplía su significado, de forma que bajo dicha denominación se esconde la pluralidad política existente en el bando republicano. En ella caben tanto militantes de formaciones políticas y sindicales como simpatizantes de la República [...] las “republicanas” pronto pasan a ser concebidas como ‘rojas’”, véase al respecto Mónica Moreno Seco, “Republicanas y República en la guerra civil: encuentros y desencuentros”, *Ayer*, Núm. 60, 2005 (4), p. 172.

<sup>4</sup> Sobre la cultura en el siglo XX se puede consultar a George L. Mosse, *La cultura europea del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1997; T. S. Elliot, *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Madrid, Encuentro, 2003; Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y clases sociales del gusto*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991; Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura*, Barcelona, GG Arte, 1981; Verónica Muñoz Darde, “Sociología de la estética y sociología del poder (La distinción de Pierre Bourdieu)”, *Cuadernos de Ciencia Política y Sociología*, 1986, pp. 64- 71. Sobre la cultura en la España de los treinta véanse Ana Aguado y María Dolores Ramos, *La modernización de España (1917- 1939). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2002; Jorge Uría (Ed.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003; Sandie Holguín, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003; Shirley Manzini, *Las modernas de Madrid*, Barcelona, Perínsula, 2001; Rafael Abella, *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España Nacional*, Barcelona, Planeta, 1978; Rafael Abella, *La vida cotidiana durante la Guerra Civil. La España Republicana*, Barcelona, Planeta, 1975.



durante los tres primeros años de vida del régimen republicano.<sup>5</sup> El Parlamento que salió de las elecciones de junio del 31 estaba compuesto por un altísimo número de catedráticos, profesores, profesionales liberales y periodistas. Los intelectuales republicanos Claudio Sánchez Albornoz, Fernando de los Ríos, Luís Araquistáin, Julián Besteiro, Pedro Sainz Rodríguez y Manuel Azaña no sólo lograron un escaño en las primeras Cortes republicanas sino que se mantuvieron en ellas hasta el estallido de la guerra.<sup>6</sup> El elaborado discurso cultural republicano hundía sus raíces en las diferentes visiones de las generaciones del 98, del 14 y del 27, en el pensamiento krausista,<sup>7</sup> en los principios y el sistema educativo característico de la Institución Libre de Enseñanza, en la comunidad estudiantil de la Residencia de Estudiantes y en su análoga de Señoritas, en las concepciones positivistas, etc. Los republicanos otorgaron un peso al mundo cultural importantísimo porque lo concebían como el eje vertebrador de la sociedad. Su objetivo último era convertir a España en un Estado moderno, igualitario y liberal a través de la educación y la cultura.

Los intelectuales españoles creían que podían sustituir a los políticos tradicionales y edificar un gobierno verdaderamente nacional que diera lugar a un nuevo tipo de hombre y a un nuevo modelo de Estado que favoreciera la integración y la emancipación del proletariado. Por ello, las reformas sociales y culturales que proyectaron estaban dirigidas a fomentar la igualdad entre todos los ciudadanos. Su discurso reformador partía de la base que los españoles sólo se identificarían con su país y encaminarían sus esfuerzos al desarrollo de España

---

<sup>5</sup> Sobre las Cortes republicanas véanse M. Tuñón de Lara (dir.), *Los orígenes culturales de la II República: IX Coloquio de Historia Contemporánea de España*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1993; Mercedes Cabrera Calvo-Sotelo, "Las Cortes republicanas", *Ayer*, Núm. 20, 1995, pp. 13- 47.

<sup>6</sup> Véase J. Bécarud y E. López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Estudios de Historia Contemporánea, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1987; Mercedes Cabrera Calvo-Sotelo, *Op. Cit.*; y Santiago Varela, *Partidos y Parlamento en la II República Española*, Madrid, Ariel, 1978.

<sup>7</sup> Gonzalo Capellán de Miguel, "Krausismo y neotomismo en la cultura de fin de siglo". En Manuel Suárez Cortina (Ed.), *La cultura española en la Restauración (I Encuentro de Historia de la Restauración)*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1999, pp. 417- 448; Gonzalo Capellán de Miguel, *La España armónica. El proyecto del Krausismo español para una sociedad en conflicto*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.



si se sentían ciudadanos de pleno derecho. El discurso reformista republicano estaba orientado a crear una fuerte meritocracia que dirigiera el país, una elite que no justificase su posición por su nacimiento o por su nivel económico sino porque por sus propios méritos y su formación había sido capaz de alcanzar un lugar preponderante en la vida pública nacional.

A la altura de 1930 todavía existía en España una enorme barrera cultural que separaba a la mayoría de los españoles, campesinos y obreros industriales, de un grupo selecto de individuos pertenecientes a los estratos más elevados de las clases medias y altas. Las tasas de analfabetismo eran muy elevadas, especialmente, entre la población femenina.<sup>8</sup> En esta España de fuertes contrastes convivían modos de entender la realidad sustancialmente diferentes, lo que implicaba una interpretación del mundo y la sociedad ya no sólo distinta sino incluso incompatible, que se reflejaba en todas y cada de una de las esferas de la vida cotidiana. Sin embargo, la heterogeneidad de los discursos no impidió que en uno u otro momento las divergencias que separaban a sus representantes no se dejasen a un lado, momentáneamente, para establecer una unidad que permitiese luchar por la defensa de una misma causa o por la obtención de un objetivo común. Como consecuencia de esta multiplicidad de horizontes vitales, en España maduraron diferentes discursos culturales que dieron lugar a las más variadas actitudes y respuestas ante el problema cultural antes, durante y después de la guerra.

---

<sup>8</sup> Los estudios realizados no coinciden al establecer la tasa de analfabetismo existente en España en 1930. Por ejemplo, en la obra de Mercedes Samaniego Boneu, *La política educativa de la segunda república durante el bienio azañista*, Madrid, CSIC- Escuela de Historia Moderna, 1977, la autora sostiene que en España el 50% de la población era analfabeta; por el contrario, estudios más recientes como el Sandie Holguin, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, Barcelona, Crítica, 2003, apuntan que la tasa de analfabetismo era del 32% para esas mismas fechas. Fuera como fuese todos los estudios señalan que el analfabetismo era un problema endémico de la nación española. Los republicanos así lo entendieron y, por eso, consideraron que era indispensable reducir esas tasas para poder modernizar el país sobre la base de un pueblo alfabetizado y unido. Las misiones pedagógicas o la mejora del servicio de bibliotecas públicas son sólo algunos ejemplos de las medidas puestas en práctica durante el primer período republicano para tratar de disminuir las tasas de analfabetismo, especialmente, en el medio rural.



Cuando el 18 de julio de 1936 se produce la sublevación militar que dará origen a la Guerra Civil el papel que para las familias políticas republicanas jugaba la “cultura” como fuerza modernizadora y unificadora de la sociedad no sólo no desaparece sino que, a medida que pasan los días, se fortalece y se transforma para ponerse al servicio del esfuerzo bélico de la República, lo que en la práctica significó que el grueso de los intelectuales y artistas colaboraron en la guerra cultural y propagandística para amplificar la voz y el apoyo ciudadano nacional e internacional a la causa frentepopulista. La labor realizada en el frente cultural fue muy intensa. El mundo artístico jugó un papel sobresaliente como catalizador y trasmisor de los valores, los principios y los símbolos de la sociedad española y, además, estuvo estrechamente ligado a la evolución de la batalla propagandística que enfrentó a los dos bandos para hacerse con el apoyo de la opinión pública.

Los principales problemas que tuvieron que enfrentar las autoridades republicanas en los primeros meses de la guerra para frenar la destrucción de la riqueza artística española fueron la devastación del Patrimonio Artístico de la Iglesia y la incautación indiscriminada de las colecciones privadas de arte por parte de las organizaciones obreras. Para ello el 23 de julio de 1936 nace por iniciativa de la Alianza de Intelectuales Antifascistas<sup>9</sup> la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico y una vez “estabilizada” la situación, el Ministerio de Instrucción Pública - de ahora en adelante MIP, a cuya cabeza estaba Jesús Hernández y Josep Renau como Director General de Bellas Artes, crea el 5 de abril de 1937 la Junta Central del Tesoro Artístico con sus Juntas Delegadas Provinciales y sus Subjuntas Locales correspondientes. Las atribuciones de estos organismos estaban principalmente encaminadas a organizar todo lo concerniente a la salvaguarda del Tesoro Artístico Nacional, para ello se puso en marcha todo un sistema de funcionarios, técnicos y voluntarios encargados de gestionar la recogida, catalogación, restauración

---

<sup>9</sup> La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura nació como sección española de la Asociación Internacional de Escritores Antifascistas. Esta había sido creada en 1935 por un grupo de intelectuales europeos que habían asistido en 1934 en Moscú al I Congreso de Escritores Soviéticos.



y protección de todas aquellas obras de arte que corrieran peligro de ser destruidas por su cercanía al frente, por estar almacenadas o expuestas en algún objetivo militar o porque su valor cultural como obra representativa de un período histórico- artístico o de un autor particular hacía que su pérdida fuese considerada como irreparable para el Tesoro Artístico Nacional. A pesar de la constatación de cierta descoordinación de estos servicios en algunas zonas peninsulares y de las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse los máximos responsables del proyecto para controlar todas las operaciones efectuadas, dadas las circunstancias bélicas y los enfrentamientos internos, podemos concluir que la labor realizada por las Juntas permitió salvar el grueso del Patrimonio Artístico español para las generaciones futuras.

Desde el inicio de la guerra hasta el decreto de 9 de abril de 1938, que traspasaba las competencias sobre el Patrimonio Artístico Nacional al Ministerio de Hacienda, el conjunto de Bienes de la República y la administración del Patrimonio Artístico estuvieron, lógicamente, bajo la jurisdicción del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. La política cultural republicana se había encaminado desde el inicio de las beligerancias a concienciar a la población de la necesidad de proteger el Patrimonio Artístico Nacional como un bien común de los españoles, ya no sólo por su enorme valor material, incalculable, sino sobre todo por su importantísimo valor cultural. Para inculcar estas ideas, así como para lavar la maltrecha imagen de la República ante el exterior, se llevó a cabo una ingente labor propagandística que se centró en la difusión de toda la labor realizada para la protección, conservación, fomento y difusión del arte y la cultura. A pesar de todos los logros conseguidos, la tarea no fue nada fácil, la crudeza de la guerra y la ineficacia de algunas acciones habían puesto en peligro buena parte de los bienes artísticos. El gobierno había decidido proteger estatuas y monumentos, recoger y almacenar en “lugar seguro” las obras más representativas e, incluso, organizar un convoy para evacuar una selección de las más importantes desde Madrid a Valencia. La idea de la necesidad de trasladar parte de las obras más



representativas del Tesoro Artístico Nacional había sido provocada, en principio, por la imposibilidad de poner a buen recaudo el conjunto de las mismas en la capital. La aviación sublevada no había tenido reparos a la hora de bombardear los alrededores del Museo del Prado o de destruir el Palacio de Liria, donde se encontraba la riquísima colección propiedad del Duque de Alba, en ese momento agente de los rebeldes en Londres, lo que forzosamente obligó al gobierno a plantearse la necesidad inmediata de tomar medidas excepcionales para proteger las obras. Las autoridades republicanas justificaron la decisión de evacuar de Madrid a Valencia las celeberrimas obras arguyendo que sus técnicos habían sido incapaces de encontrar o acondicionar, en breve tiempo, unos depósitos que ofrecieran las condiciones necesarias para asegurar al cien por cien la conservación del conjunto.<sup>10</sup> La decisión fue desde el principio muy controvertida porque estas razones no convencieron a los nacionales que siempre vieron en ella los ardides del gobierno para no perder el control sobre el Patrimonio Artístico. Sus acusaciones contra los republicanos se fundamentaban sobre la base del valor intrínseco del conjunto como activo económico en caso de necesidad y en la ventaja relativa que esto daba al bando republicano al representar un poder del que ellos carecían y una hipotética fuente de ingresos extra de la que podrían valerse si la evolución de la guerra les perjudicaba. Polémicas aparte, la realidad es que el gobierno republicano no quiso perder el control directo de estos bienes durante todo el tiempo que duró el conflicto, su razón más esgrimida, como ya hemos señalado, era proteger el conjunto y evitar enajenaciones; sin embargo, las decisiones cuando menos discutibles, que se tomaron en algunos casos pusieron en peligro la integridad de parte del conjunto, lo que a la postre, pone en entredicho los planteamientos oficiales.

La enajenación ilegal de los bienes artísticos españoles había representado tradicionalmente un grave problema para buena parte del Tesoro Artístico Español. A la altura de 1936 no existía un catálogo

---

<sup>10</sup> En relación a la evacuación de las obras de arte la obra más completa y reciente es Arturo Colorado Castellary, *Op. Cit.*

completo de las obras que lo constituían lo que favorecía la imposibilidad de mantener un control estricto de los robos y las compraventas ilegales que se producían. Para modernizar la legislación al respecto, las Cortes republicanas habían aprobado el 13 de mayo de 1933 una Ley de Patrimonio elaborada por algunos de los mejores especialistas de la época; ésta representó durante mucho tiempo un modelo y un ejemplo de buen hacer teórico. No obstante, la realidad de los hechos demostró que aún existiendo nuevas medidas legislativas cuando estalla la guerra y el descontrol administrativo reina en buena parte del país, el mercado negro de obras de arte aumentó considerablemente a pesar de las medidas que, con escaso éxito, trataron de poner en marcha ambos contendientes. La causa de este notable incremento aún no ha sido aclarada porque actualmente los estudios historiográficos sobre el tema son prácticamente inexistentes. Como hipótesis verosímil, parece que dentro de la península necesariamente tuvo que existir la implicación de parte de las propias fuerzas gubernamentales, tanto sublevadas como republicanas, para que este tráfico ilegal prosperase y que, además, en muchos casos se tuvo que contar con la colaboración voluntaria de parte de los encargados de hacer cumplir las disposiciones legales que lo regulaban, especialmente, en los pasos aduaneros. Sin olvidar que toda esta situación se vio agravada porque, como las fuentes documentales revelan, las autoridades extranjeras no colaboraron tan activamente para detenerlo como estaban en disposición de hacer, entre otras cosas, por el importante volumen de divisas que movía.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Respecto al mercado negro de obras de arte durante la Guerra Civil existe un vacío historiográfico, ya que a día de hoy aún no hay ningún trabajo específico sobre el tema. Sin embargo, se para una primera aproximación, véanse: Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español, (1936- 2007). Desde la Guerra Civil a nuestros días*, Vol. IV, Madrid, 2007, p.71; Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 259; Héctor Feliciano, *El Museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Madrid, Imago Mundi, 2005; Miguel Martorell Linares, "España y el expolio nazi de obras de arte", *Ayer*, Núm. 55, 2004 (3), pp. 151- 173; Alicia Alted Vigil, *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 99- 102; José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Vol. I, Ministerio de Cultura, 1982, p. 133; Arturo Colorado Castellary, *Op. Cit.*, pp. 75-80, 204-205.

Cuando en abril de 1938 el gobierno Negrín decide que el conjunto del Tesoro Artístico Nacional pase a manos del Ministerio de Hacienda todas las alarmas se disparan.<sup>12</sup> La actitud era incomprensible, al menos desde dos puntos de vista: en primer lugar, si se tenía en cuenta la enorme labor realizada por los responsables del MIP en comparación con la que los servicios franquistas habían puesto en marcha hasta ese momento el traspaso de competencias carecía de todo sentido práctico, especialmente, si como manifestaban las fuentes oficiales solamente se protegía el conjunto por su enorme valor cultural. Y en segundo lugar, si se valoraba adecuadamente todo el daño que la prensa pro franquista podía hacer de la interpretación de semejante medida. Desde el verano del 36 los dos bandos habían utilizado la destrucción y la venta ilegal del Patrimonio Artístico como arma arrojadiza para atacar al enemigo en el marco de la batalla propagandística que se estaba librando por el favor de la opinión pública. Por ello, cualquier medida relativa a este asunto que pudiera dar lugar a controversias o cuyo fin pudiera generar algún resquicio de duda debía ser tratada y discutida con todas las reservas posibles, valorando los inconvenientes y las ventajas de sus consecuencias antes de tomar una decisión oficial en firme. La inquietud generada por la incongruencia aparente de esta medida entre los responsables del MIP se trasladó al conjunto de las autoridades museísticas mundiales que tampoco vieron con buenos ojos la polémica decisión. La enigmática medida venía, además, acompañada de la salida del gobierno, pocos días antes, de los máximos representantes del MIP Jesús Hernández y Josep Renau y de su sustitución por los anarquistas Segundo Blanco en el puesto

---

<sup>12</sup> Azaña anota lo siguiente en referencia a la jornada del 19 de noviembre de 1938: “Por la tarde Besteiro. Cuatro horas de conversación [...] Estaba muy alarmado por el paso a Hacienda del Tesoro Artístico. Le explico lo que hay sobre eso. Asiente a mi pensamiento de que es más valioso que la República”. Véase en Santos Juliá (ed.), *Manuel Azaña. Obras Completas. Vol. VI. Julio de 1936- agosto de 1940*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 601-602.

de Hernández a la cabeza del MIP y Francesc Galí como nuevo Director General de Bellas Artes.

El inicio de la ofensiva del Ebro en marzo de 1938, pocas semanas antes de la toma de estas últimas medidas, no es irrelevante para el caso que nos compete. El curso de los acontecimientos dejaba bastante claro que los sublevados podían ganar la guerra, la presión ejercida por las tropas de Franco era cada vez más fuerte y el frente republicano comenzaba a desmoronarse sin remedio ante el avance de las tropas enemigas.<sup>13</sup> El segundo gabinete de Negrín se enfrentaba a la inminente división de su retaguardia pues la situación en el frente era realmente grave. El Patrimonio Artístico que había sido evacuado a Valencia y almacenado en las Torres de Serrano, acondicionadas para la ocasión por el arquitecto José Lino Vaamonde, y el Colegio del Patriarca, corrían el peligro de caer en manos del enemigo, del pueblo, de los soldados o de ser destruido en el fragor de una batalla si no volvía a ser evacuado, por eso, el gobierno debía tomar una decisión al respecto antes de que fuera tarde. Finalmente se decide trasladar de nuevo las obras a Cataluña, donde residía el ejecutivo desde mayo del 37, para almacenarlas en un lugar más seguro y cercano a la frontera francesa. El conjunto salió de Valencia poco antes de que las tropas nacionales alcanzaran Vinaroz el 15 de abril del 38 lo que supuso que este nuevo desplazamiento se caracterizase por la utilización de técnicas de conservación y traslado más improvisadas que durante la evacuación de Madrid a Valencia. El acoso permanente de las tropas enemigas y la falta de medios materiales y humanos impidió trabajar con más precisión. Con todo, la evacuación fue incompleta aunque las obras que consiguieron salir de Valencia llegaron, en conjunto, en perfecto estado a Cataluña, porque parte de las obras no pudieron ser traslada-

---

<sup>13</sup> Para un conocimiento más preciso de la evolución militar de la contienda: Paul Preston, *La guerra civil española*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2006; Paul Preston, *La República asediada. Hostilidad internacional y conflictos internos durante la guerra civil*, Barcelona, Península, 2001; Gabriel Jackson, *La República española y la guerra civil*, Barcelona, Crítica, 1976; Enrique Moradiellos, *La perfidia de Albión. El gobierno británico y la guerra civil española*, Madrid, Siglo XXI de España, 1996; Gerald Brenan, *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*, Barcelona, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1978.

das, quedando prácticamente abandonadas a su suerte en los depósitos valencianos. En Cataluña los castillos de Peralada y Figueras y las minas de talco de La Vajol se convirtieron en almacenes improvisados.

A finales de 1938 el juego de fuerzas estaba ya totalmente desequilibrado entre los bandos beligerantes, a los nacionales sólo les quedaba avanzar y a los republicanos replegarse lo más lentamente posible para dar tiempo a que la población civil pudiera evacuar el país. La posibilidad de perder el control sobre el grueso de los bienes artísticos atormentaba a buena parte de los miembros del gobierno ya que a estas alturas de la guerra y después de los esfuerzos titánicos realizados para protegerlo su destrucción supondría un fracaso imperdonable, amén de una pérdida irremplazable para la herencia cultural internacional. Manuel Azaña, por entonces Presidente de la República en funciones, relata en su *Crónica abreviada de quince días. Carta a Ángel Osorio*:

En Perelada estuvimos ocho o nueve días. El castillo, intacto, estaba atestado de obras de arte, propiedad de Mateu, y del Estado. Yo no vivía, pensando que todo aquello iba a arder. [...] Repetidamente le llamé la atención a Negrín. El Museo del Prado –le dije en una ocasión–, es más importante para España que la República y la monarquía juntas. No estoy lejos de pensar así, me respondió. Pues calcule usted qué sería si los cuadros desapareciesen o se averiasen gravemente. Sí: un gran bochorno. Tendría usted que pegarse un tiro, le repliqué [...] De la verdadera situación de todo ello no me enteré hasta que residí en Perelada. Debajo de nuestro comedor estaban los Velázquez. En un edificio anejo, otro gran depósito. Cada vez que bombardeaban en las cercanías, me desesperaba. Temía que mi destino me hubiese llevado a ver convertido el museo en una hoguera. Era más de cuanto podía soportarse. El del tiro hubiera sido yo.<sup>14</sup>

Ante tal situación de riesgo, en Francia, el pintor profranquista José María Sert se puso en contacto con el Secretario General de la Sociedad de Naciones, Joseph A. Avenol, con el fin de gestionar la

---

<sup>14</sup> Véase en Santos Juliá (ed.), *Manuel Azaña. Obras Completas. Vol. VI. Julio de 1936- agosto de 1940*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 617 y 627-208 respectivamente.



salida de España bajo su supervisión de los Bienes Artísticos que se encontraban en Cataluña. Ante la negativa a actuar de la Sociedad de Naciones, entre diciembre de 1938 y enero de 1939 algunas de las principales autoridades museísticas mundiales crean *ex novo* y al margen de sus respectivos gobiernos nacionales, condicionados por la política de No-intervención, una asociación internacional para gestionar la salida de España del Tesoro Artístico Nacional, a fin de evitar daños irreparables sobre el mismo. Los participantes intervenían, por tanto, a título personal. Entre sus miembros se nombró presidente al francés D. David-Weill,<sup>15</sup> Presidente del Conseil des Musées Nationaux, miembro del Institut de France y de la Académie des Meaux-Arts y Vicepresidente de la Union Centrale des Arts Décoratifs. Dicha asociación recibió el nombre de Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles. La gravedad de los acontecimientos obligó a las autoridades republicanas a sopesar la opción de una intervención extranjera sobre el patrimonio español, ya que, los últimos acontecimientos en la marcha de la guerra impedían asegurar su protección y eso no se podía permitir por más tiempo. Cuando se crea el Comité Internacional tanto las autoridades republicanas como los representantes del gobierno de Burgos se mantiene al margen pues a estas alturas de la guerra ninguno de los bandos veía con buenos ojos la ingerencia de autoridades extranjeras en los asuntos españoles.

La situación acabará precipitando los hechos y el gobierno Negrín tendrá que dejar a un lado sus desconfianzas para poder poner a salvo las obras de arte. El 22 de enero de 1939 se desploma el frente y el ejecutivo se ve obligado a ordenar la evacuación inmediata de Cataluña, el 26 cae Barcelona, el 28 las autoridades francesas abren la frontera a los civiles que se agolpaban ante ella y el 5 de febrero se permite el paso a todos aquellos soldados que pasen desarmados. Cerca de medio millón de republicanos españoles cruzan la frontera con Francia en medio del caos y las bajas temperaturas invernales.

---

<sup>15</sup> Véase en Arturo Colorado Castellary, *Op. Cit.*, p. 108.



Una representación del Comité Internacional compuesta por Jacques Jaujard y Neil MacLaren viaja a Perpiñán, donde instala temporalmente su centro de operaciones. Desde allí se trasladan a Figueras para negociar la evacuación definitiva de las obras de arte con los representantes del gobierno español. Entre el 2 y el 3 de febrero se llevan a cabo las difíciles negociaciones que darán lugar al conocido como Acuerdo de Figueras. La discusión se centra en las exigencias del gobierno de la República que pedía que se establecieran como condiciones *sine qua non*, para aprobar el traslado de las obras a Ginebra, la garantía de que el Patrimonio Artístico español una vez saliera de España no podría ser ni dañado ni enajenado, que se debía asegurar su custodia en todo momento y que su devolución sería inmediatamente posterior al restablecimiento de la paz en España “para que permanezcan como bien común de la nación española”.<sup>16</sup> Finalmente se alcanza un acuerdo la noche del 3 de febrero y rápidamente, justo después de la firma, se inicia la operación de traslado de las obras en medio del desconcierto reinante. Los convoyes con las obras debían utilizar las mismas carreteras que los civiles en su huida, el colapso era increíble, las carreteras nevadas estaban saturadas y el bombardeo enemigo no se detenía. Los nacionales no estaban dispuestos a parar su ofensiva aunque el final de la guerra se acercaba inexorablemente y, a pesar de que los altos mandos militares conocían de antemano el proceso de evacuación del Tesoro Artístico a través de Josep María Sert, la Legión Cóndor no dejó de bombardear toda la zona. Sólo el castillo de Peralada se libró de su hostigamiento. La evacuación entrañaba tantos riesgos que Negrín decidió suspenderla el 6 y 7 de diciembre, para reanudarla el 8, aunque las condiciones, en sustancia, no habían mejorado.

Aunque las obras más importantes consiguieron cruzar la frontera no se puede obviar que los depósitos de Figueras, Peralada y La Vajol<sup>17</sup> soportaron daños, lo que provocó pérdidas considerables,

<sup>16</sup> Véase en Arturo Colorado Castellary, *Op. Cit.*, pp. 151- 153.

<sup>17</sup> El pueblo y la mina de talco de La Vajol se encontraban en el itinerario de retirada del ejército republicano, lo que entrañaba un peligro incontrolable. Véase Giuliana di Febo, “Un espacio de la memoria: el paso de la frontera francesa de los exiliados españoles. La despedida del



además la falta de previsión impidió evacuar, una vez más, todas las obras allí almacenadas y muchas volvieron a ser abandonadas en los depósitos, en los que, faltos de protección se pudieron producir todo tipo de pillajes antes de que un atónito ejército franquista se hiciese con su control. Figueras fue bombardeado y el castillo sufrió una fuerte explosión que destruyó parte de los objetos que todavía estaban allí almacenados.<sup>18</sup> En Perelada<sup>19</sup> la situación se descontroló por completo, las informaciones sobre los hechos acaecidos en el castillo desde que los representantes del gobierno republicano y el grueso de las obras almacenadas son evacuadas hasta que las tropas sublevadas se hacen con el control del lugar exigen un riguroso examen de los documentos pues en ellas se acusa a las propias tropas republicanas de quemar el castillo con parte de las obras de arte que aún permanecían allí dentro. Luís Monreal y Tejada miembro del Servicio de Recuperación Artística del bando nacional relata lo siguiente en su libro *Arte y Guerra Civil*:

El objetivo que creíamos más importante era el castillo de Peralada. La información proporcionada por los servicios de espionaje era muy completa y daba noticia de que a este edificio habían sido trasladados finalmente [...] una selección de varios cientos de cuadros.

Ante estas noticias, el alto mando dispuso que la toma de Peralada se hiciera mediante una operación envolvente, aislando el castillo en una bolsa para evitar que allí se produjera una lucha violenta.

Pero las cosas sucedieron de diferente modo. Las tropas republicanas evacuaron primero las riquezas allí contenidas y abandonaron el castillo tras haber intentado destruirlo por el fuego. Lo hicieron con botellas de líquido inflamable, algunas de las cuales se encontraron sin utilizar [...].<sup>20</sup>

---

presidente Azaña". En Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (Eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC- GEXEL, 1998, p. 475.

<sup>18</sup> Sobre la voladura del castillo de Figueras existen esclarecedores testimonios en Virgilio Botella Pastor, *Entre memorias. Las finanzas del Gobierno Republicano español en el exilio*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 95-98.

<sup>19</sup> Sobre los acontecimientos de Perelada véase Santos Juliá (ed.), *Manuel Azaña. Obras Completas. Vol. VI. Julio de 1936- agosto de 1940*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 628-629.

<sup>20</sup> Luís Monreal y Tejada, *Arte y Guerra Civil*, La Val de Onsera, 1999, p. 95.



Una vez que las obras consiguieron cruzar la frontera francesa los camiones fueron puestos bajo la custodia de las autoridades aduaneras y un grupo de soldados franceses hasta que la caravana llegó a Ginebra. El traslado hasta Francia no fue fácil, se produjeron algunos incidentes aislados que podrían haber causado consecuencias muy negativas, por ejemplo, uno de los camiones fue desviado por equivocación a un campo de concentración y otros dos fueron localizados alejándose del punto de destino con todo el cargamento, no obstante, no hubo ni daños graves ni pérdidas importantes. Durante el éxodo de la población civil y los soldados en retirada las autoridades aduaneras francesas localizaron un buen número de obras de arte. El caos en el que se vivieron los últimos días de la guerra, con una marea humana atravesando la frontera, no permite establecer qué parte de esas obras detectadas en la aduana habían sido sustraídas durante su huida por los refugiados entre los bienes que habían sido abandonados por los responsables republicanos ante la imposibilidad de evacuarlo todo a Francia y cuales de ellas eran de propiedad privada o provenían de otros lugares, y no de los depósitos oficiales.

El 12 de febrero las obras de arte salían en tren de Perpiñán hacia Ginebra, donde, fueron recibidas por la prensa y las autoridades suizas en medio de una gran expectación. El Secretario General de las Naciones Unidas, Joseph A. Avenol, se negó a hacerse cargo del conjunto y sólo transigió al permitir que las obras fueran almacenadas en los locales de la Sociedad de Naciones hasta que la situación se solucionara. El gobierno de Burgos intentó impedir por todos los medios que este organismo, a la que consideraban colaboradora de la II República, se hiciese cargo directamente del control del Tesoro Artístico Nacional, aunque finalmente las obras fueron depositadas en las estancias ofrecidas por Avenol. Comenzaba así un largo contencioso entre los delegados del gobierno de Franco, José María Sert y Eugenio D'Ors, y la delegación republicana, cuya cabeza visible era Timoteo Pérez Rubio, por el inventariado y control de las obras. Durante dos meses las relaciones en Ginebra fueron realmente tensas pero, tras haber realizado el inventario con resultados muy satisfac-



torios por las buenas condiciones en las que se encontraban las obras, el 30 de marzo el propio Avenol hacía entrega al Marqués de Aycinena, representante del gobierno de Franco, del Tesoro Artístico español. Al mismo tiempo que se cerraba esta operación en Ginebra, en España caía la última ciudad republicana libre, Alicante, lo que de hecho significaba el final de la guerra. El 9 de septiembre del 39, tras la exitosa exposición que durante el verano se había organizado en Ginebra con las obras cumbres de la expedición, las piezas volvían a estar en Madrid. Las medidas para la recuperación de todas las obras de arte expoliadas durante la contienda continuaron durante varios años, pero eso, es el argumento de otra investigación.

Para continuar con la explicación de los hechos debemos retroceder en el tiempo porque hasta el momento sólo he referido el camino seguido por parte de las obras del celebre convoy. Como ya he señalado con anterioridad las minas de talco de La Vajol fueron utilizadas, junto con los castillos de Figueras, Perelada y otras localizaciones de menor entidad, para depositar parte de las obras de arte evacuadas por el gobierno. Junto a estas obras se guardaban lingotes de oro y plata, monedas, entre las que se contaban algunas de carácter histórico, joyas y todo tipo de objetos de gran valor procedentes en su mayoría de la Caja de Reparaciones y custodiados por la administración de Hacienda. En los últimos días de la guerra el presidente del gobierno de la República y ministro de Hacienda, Juan Negrín, bajo cuya responsabilidad se encontraba tanto el contenedor como el contenido allí acumulado, decide que parte de estos bienes sean embalados en maletas y cajas y que todo ello salga hacia la embajada española en París, amén de otros destinos internacionales, para poner a buen recaudo una importante cantidad de activos económicos que permitieran organizar el exilio de los republicanos en caso de una victoria franquista. En marzo, cuando el final es ya cuestión de días, Negrín ordena que parte de los bienes<sup>21</sup> que estaban en Francia sean

---

<sup>21</sup> Entre los bienes que transportaba el *Vita* se "Incluía, además, objetos religiosos de gran valor histórico y intrínseco: custodias, ropas, reliquias del patrimonio real, el joyero de la Capilla Real, el "célebre" clavo de Cristo, objetos históricos de la catedral de Tortosa y de Toledo, el manto de las cincuenta mil perlas; una colección de relojes, otra de monedas, un



cargados en el yate *Vita* para trasladarlos a México, pues existía la posibilidad de que inmediatamente después de la derrota de la República Francia reconociese al gobierno de Franco, lo que en la práctica implicaba que éste podía reclamar legalmente los bienes que las autoridades republicanas habían sacado del país a lo largo de la guerra. La elección del destino del barco no era casual, México era uno de los pocos países que se posicionaron oficialmente al lado de la República, que la habían ayudado y con el que se estaba negociando la llegada de buena parte de los exiliados que, por entonces, ya se amontonaban en condiciones infrahumanas en los campos de internación del sur de Francia. El hecho es que el barco, con bandera estadounidense, llegó cargado a Veracruz<sup>22</sup> a finales de marzo del 39 y que ningún representante directo del gobierno de la República lo estaba esperando. El rector de la Universidad de Valencia, José Puche,<sup>23</sup> había sido designado por Negrín como encargado para su recepción, almacenamiento y administración hasta que el gobierno se pudiese

---

ejemplar de una edición del *Quijote* en hojas de corcho, objetos de culto que pertenecieron al papa Luna, cuadros, valores realizables, etc. Como para enloquecer a cualquiera. Todo esto había sido sacado de España poco a poco, de contrabando, durante la guerra, fundamentalmente por el aviador Pedro Tonda, en viajes aéreos dispuestos por el Ministerio de Hacienda, es decir, a fin de cuentas, por Negrín –que como ya se dijo en el capítulo anterior, en silencio trataba de organizar el exilio. Buena parte de todo ello había salido también al final de la contienda, durante la caída de Cataluña: lo procedente de la Caja de Reparaciones estuvo depositado en el castillo de Figueras [...]”. En José Antonio Matesanz, *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española*, México DF, El Colegio de México, UNAM, 2000, p. 340.

<sup>22</sup> La bibliografía que aborda el tema no coincide en señalar el lugar exacto de llegada del *Vita*. Sin embargo, la teoría más plausible es que el yate *Vita* llegó a Veracruz pero no pudo entrar al puerto porque, en aquel momento, no había ninguna autoridad española de la República que lo estuviera esperando y, además, porque la tripulación no poseía la autorización necesaria para atracar. La situación se agravó porque corría el rumor de que en el Yate viajaban Álvarez del Vayo y Juan Negrín. Por ello se tomó la decisión de desviar el yate a Tampico, un puerto menos concurrido, donde lo estaría esperando un convoy militar que, por órdenes del mismo Cárdenas, había sido enviado para custodiar a la tripulación y al cargamento. Se puede decir, por tanto, que todo indica a que fue en Tampico donde el *Vita* tocó tierra mexicana por primera vez.

<sup>23</sup> Sobre José Puche véanse Alfredo Baratas Díaz, “El exilio científico español de 1939. Diáspora y reconstrucción de una comunidad científico”. En Alicia Alted Vigil y Manuel Llusia (dir.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, Vol. I, Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: *Sesenta años después* (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), Madrid, UNED, 2003, p. 709 y 711; y Ascensión Hernández De León-Portilla, *España desde México. Vida y testimonios de transterrados*, Madrid, Algaba Ediciones, 2004, pp. 285- 300.



hacer responsable *de facto* de la carga, pero un retraso en su viaje de regreso de Nueva York le impidió llegar a tiempo y la tripulación, ante el revuelo y la oleada de especulaciones creada por la prensa mexicana, pidió a Indalecio Prieto, ex ministro de Guerra, que en ese momento se encontraba en México, que se hiciese responsable de él hasta la llegada de Puche. Prieto obtuvo la autorización del presidente Cárdenas, con el que mantenía una buena relación, para hacerse cargo del cargamento, y aunque en un principio parece que no tuvo interés en gestionarlo el mismo, pronto cambio de opinión, dando lugar a un fuerte enfrentamiento con Negrín y sus partidarios. Una vez José Puche hubo llegado al lugar donde se había depositado las maletas y las cajas que trasportaba el barco éste se negó rotundamente a hacerse cargo de él pues como relata Amaro del Rosal:

una vez en contacto con Prieto, éste les autorizó [a José Puche y a Joaquín Lozano] a visitar el chalet de José M. <sup>a</sup> Arguelles [donde estaba depositada la carga del *Vita*]. José Puche realizó la inspección. El antiguo rector de la Universidad de Valencia quedó lívido por el espectáculo que allí se ofrecía. Se encontraba todo –me decía hace algunos años en una larga entrevista– en un completo desorden, bultos por todas partes, maletas abiertas mostrando su contenido, en fin, aquello era un verdadero caos. El asustado Puche se negó en redondo a hacerse cargo del cargamento hallado en aquel estado. Esta decisión, lógica en circunstancias normales, habría de ser nefasta para el exilio republicano.<sup>24</sup>

Perdida la guerra, el poder económico era más importante que cualquier otro tipo de fuerza, el valor del cargamento una vez convertido en dinero líquido le situaría en una posición mucho más aventajada que la de sus rivales políticos. La maniobra de Prieto, en principio circunstancial, unió inexorablemente el destino de los exiliados a México pues es en este país donde tendrá su sede una de las organizaciones creadas para auxiliarlos, la JARE, fundada por Prieto con los fondos provenientes de la venta del cargamento del

---

<sup>24</sup> Amaro del Rosal, "Desgarrón en el exilio español. El tesoro del Vita ¡Es hora de rendir cuentas!", *Historia* 16, Núm. 95, 1984, pp. 15.



*Vita*. La evolución de los hechos, que corrieron a la par de los enfrentamientos políticos entre Negrín y Prieto en la inmediata posguerra, constituye uno de los acontecimientos más bochornosos en los que se vio envuelto tanto el gobierno de la República en el exilio como las organizaciones creadas para gestionar la ayuda a los exiliados, especialmente, por la escasa transparencia con la que se desarrolló todo el proceso.<sup>25</sup> El contencioso por los bienes del *Vita* se resolvió a favor de Indalecio Prieto cuando la Comisión Permanente de las Cortes, con sede en París, le autorizó para gestionar los fondos del *Vita* a través de la recién creada JARE. La prioridad de Prieto se centró en convertir en dinero líquido el cargamento del yate para poder iniciar la ayuda efectiva a los refugiados españoles. El conjunto estaba formado por una serie de objetos y valores de los que se desconoce la cuantía exacta, el problema al que nos enfrentamos al tratar este tema proviene de la inexistencia de un inventario oficial del conjunto. Se sabe que entre los objetos había piezas de indudable valor histórico-artístico, pero no se puede establecer con exactitud cuales eran y porqué fueron a parar allí. Pero, lo cierto es que, el Patrimonio Artístico que transportaba el *Vita* fue o bien vendido en el mercado negro de obras de arte internacional, pues legalmente hubiera sido imposible, o bien trabajado para una vez separados los metales preciosos de las gemas, en el caso de objetos de orfebrería, poder vender individualmente los materiales.

---

<sup>25</sup> Me remito a las siguientes obras para un conocimiento más profundo de todo lo relacionado con los hechos acaecidos en torno al cargamento del yate *Vita*: Ángel Herrerrín López, *El dinero del exilio. Indalecio Prieto y las pugnas de posguerra (1939- 1947)*, Madrid, Siglo XXI, 2007; Amaro del Rosal, *Op. Cit.*, pp. 11- 24; Arturo Colorado Castellary, *Op. Cit.*; Virgilio Botella Pastor, *Op. Cit.*; Francisco Caudet, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1997; Mateos Abdón, *De la guerra civil al exilio. Los republicanos españoles y México. Indalecio Prieto y Lázaro Cárdenas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; José Antonio Matesanz, *Op. Cit.*; Milagrosa Romero Samper, *La oposición durante el franquismo: 3. El exilio republicano*, Madrid, Encuentro, 2005; Ricardo Pérez Monfort, "El escandaloso caso del yate *Vita* y el espionaje franquista en México", *Eslabones. No. 2 Revista de estudios regionales. Espionaje e Historia diplomática*, (julio/diciembre 1991), México, Sociedad de Estudios Regionales; Archivo de la Palabra, México, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, "Quinta entrevista realizada a don Amaro del Rosal en el domicilio de Elena Aub, en Diego de León 46, 29/09/1981, Madrid", PHO/10/ESP.19.

Si se tiene en cuenta la política de protección del Patrimonio Artístico establecida durante la guerra por las autoridades republicanas sólo se pueden llegar a comprender los acontecimientos relacionados con algunas de las últimas decisiones tomadas por el ejecutivo Negrín si asumimos como cierta una de las siguientes consideraciones: o bien que dicha política cultural no fue tan transparente como parece a la luz de las investigaciones actuales, lo que echaría, en cierta manera, por tierra todos los logros conseguidos durante la guerra para la salvaguarda del Patrimonio Artístico y, además, pondría en entredicho a buena parte de la historiografía que en las últimas décadas se ha ocupado de la labor cultural realizada por los gobiernos de la II República; lo que no es una cuestión baladí porque asumir el presupuesto anterior implica poder demostrar que parte de las autoridades republicanas estuvieron envueltas en actividades relacionadas con el tráfico ilegal de obras de arte; o bien analizar los hechos desde otra perspectiva, es decir, presuponiendo que la decisión tomada ante la inminente derrota de la República, en medio de una situación dramática, fue simplemente el fruto de las necesidades prácticas que exigía el momento y que, por tanto, las máximas autoridades políticas consideraron más importante que, por una vez, primara el interés económico y práctico sobre el valor cultural y artístico de las piezas. A falta de investigaciones específicas que confirmen o desmientan una u otra hipótesis debemos ser cautos y tomar en consideración cualquiera de las dos vías, aunque lo más razonable sea, en principio, tener en cuenta los estudios existentes y, en consecuencia, asumir como hipótesis más viable la segunda opción.

México fue una de los países que mayor número de exiliados admitieron, la política inmigratoria de Lázaro Cárdenas y su solidaridad con la causa republicana habían favorecido la llegada de un contingente importante de refugiados españoles. La emigración que llegó a México se caracterizó por estar constituida por un elevado componente de intelectuales y artistas si la comparamos con la proporción de estos grupos que se asentó en otros países. Entre los españoles que llegaron a México se encontraban Josep Renau, Ramón Gaya, Kati Horna,

Wenceslao Roces o José Bergamín, algunos de los cuales habían participado directamente en la protección y conservación del Patrimonio Artístico durante la guerra. Josep Renau, conocido por ser el mejor cartelista de la Guerra Civil, sobresalió también como director general de Bellas Artes durante la guerra, pues a él se deben algunas de las políticas culturales y artísticas más importantes del período; Ramón Gaya, pintor de renombre, participó dentro de las Misiones Pedagógicas en la creación del Museo del Pueblo, cuyo fin era acercar al conjunto de los españoles los tesoros artísticos de la pintura nacional española, y protagonizó junto a Josep Renau una fuerte polémica sobre el valor del arte y la importancia de la ideologización del mismo en guerra; Kati Horna, excepcional fotógrafa, retrató la realidad de la guerra civil con una sensibilidad inigualable, lo que, en ocasiones la llevó a inmortalizar obras de arte dañadas, mutiladas, destrozadas; Wenceslao Roces fue subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, siendo ministro Jesús Hernández, impulsó y participó activamente en la creación del convoy que sacó las obras de arte de la capital y también en el proyecto que daría lugar al brillante Pabellón de la República española en la Exposición Internacional “Artes y Técnicas de la vida moderna” celebrada en París en 1937; José Bergamín, director de la revista *Cruz y Raya*, escritor y presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura durante la guerra, también participó en la organización del Pabellón de la República, de hecho, junto a José Gaos, Max Aub y Josep Lluís Sert fue comisionado para representar al gobierno republicano ante Picasso, a quién iban a encargarle una obra para que expusiese en el mismo, el futuro *Guernica*. Su presencia allí nos obliga a plantearnos cuál fue su actitud ante la desaparición de las obras de arte del *Vita* o si entre ellos existió una toma de conciencia del problema. Lo cierto es que aún no existen estudios sobre el caso. Está claro que la polémica no les pudo pasar desapercibida porque el escándalo político - económico quedó reflejado en la prensa mexicana desde la llegada del yate a México. Muchos de ellos, como gran parte de los integrantes del exilio, continuaron con su ocupación anterior a 1936 y participaron



en las instituciones culturales del exilio con la esperanza de mantener viva la llama cultural<sup>26</sup> de la República, de hecho, su actividad se puede considerar como “la continuación de la experiencia educativa y cultural iniciada en España por la República”.<sup>27</sup> Y si nos preguntamos sobre la actitud de los máximos responsables republicanos en el momento de los hechos, está claro que Negrín sabía que parte del cargamento del *Vita* estaba compuesto por objetos artísticos pues fue el quien ordenó la operación, sin embargo, hasta el momento no se ha resuelto cual era su fin exacto allí, por otra parte, para esbozar un imagen clara de la polémica sería necesario hacerse eco de la opinión que del asunto tuvieron tanto el ministro de Instrucción Pública en funciones, Segundo Blanco, como el director general de Bellas Artes, Francesc Galí. Todo esto nos lleva a plantearnos qué pudo suceder en pocos meses para que las mismas personas que cuidaron del arte con tanto ahínco se desentiendan, en cierto modo, de él. La respuesta parece simple pero es posible que no lo sea tanto. La derrota y el exilio, la necesidad de ponerse a salvo, de escapar del desastre y evitar la guerra que se avecinaba, de recuperar una vida normal, quizás, demostró a muchos que había llegado el momento de ser prácticos y de dejar a un lado la lucha, sin embargo, existen otras posibilidades, puede que la causa de la falta de interés provenga de la división política reinante, en un momento que tuvo que ser confuso, posicionarse o tratar de sacar adelante iniciativas propias en un país extranjero y sin falta de apoyo político parece un tanto difícil. Negrín estaba demasiado lejos y había dado la orden inicial del traslado y, es obvio que, a Prieto no le interesaba que el problema saliera a la luz.

---

<sup>26</sup> “Aquellos intelectuales que, durante la guerra y después de ella, luchamos unidos a la causa de nuestro pueblo, luchando con ella por la viva cultura española, nos reunimos, nos juntamos para defenderla [...] Nosotros queremos, os decía, salvar la auténtica cultura tradicional y nueva de España; su verdadera fisonomía espiritual [...]”. Ir a José Bergamín, “Las cosas claras”, Revista *Taller*, Núm. 8 y 9, enero-febrero de 1940, pp. 53- 54. En Ignacio Henares Cuellar, Rafael López Guzmán, María Teresa Suárez Molina y María Guadalupe Tolosa Sánchez, *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1936- 1939)*, Granada, EUG, 2005, pp. 169.

<sup>27</sup> Geneviève Dreyfus-Armand, *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 95



Los graves daños que provocó el enfrentamiento político desgraciadamente no afectaron solamente al Patrimonio Artístico sino también a un buen número de exiliados que vieron como los traslados tanto a México como a otros destinos internacionales se retrasaban constantemente por la falta de coordinación entre el SERE y la JARE. El problema de estos retrasos en la evacuación de refugiados españoles se vio agravado por el estallido de la II Guerra Mundial que forzosamente afectaba directamente a su situación al ser Francia uno de los países en liza.

De lo que no cabe duda es que México, al igual que Suiza, es clave para entender la etapa final de la enorme labor de protección del Patrimonio Artístico que puso en marcha la administración republicana durante la guerra pues fueron estos dos destinos los que recibieron parte del conjunto artístico que la República había luchado por conservar durante toda la guerra. Como ya hemos señalado, el núcleo principal fue enviado a Ginebra gracias a las gestiones del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, otra pequeña parte salió de España por orden del gobierno de Negrín para engrosar las arcas de la República en el exilio, del que se desgranaron que sepamos, al menos, los objetos artísticos que viajaban en el yate *Vita* y una tercera parte fue abandonada por los responsables republicanos en sus depósitos durante la retirada. No podemos, llegados a este punto, olvidar que la labor cultural y propagandística desarrollada por los sucesivos ejecutivos republicanos durante la guerra no se centró solamente en la creación del convoy de obras de arte, ya que, en realidad, esta es solamente una parte de todo el trabajo hecho, quizás sea lo más llamativo por la espectacularidad de su desarrollo y la magnitud de la empresa, pero no por ello de mayor importancia que la conservación *in situ* de estatuas y monumentos, la recogida y clasificación de obras de arte y material bibliográfico y archivístico, las campañas de concienciación de la población contra la destrucción indiscriminada de arte religioso, la realización de exposiciones para dar a conocer al gran público, en la mayor parte de los casos analfabeto, la obra de arte de primera mano,



la puesta en marcha de nuevas técnicas de restauración y conservación, la organización de exposiciones de arte en ámbito internacional, con sus respectivos catálogos y folletos, las campañas de alfabetización, la difusión de la lectura, y un sin fin de proyectos que no se entienden sin la existencia de una línea clara de lo que debe ser la política cultural de un gobierno. Por eso, a partir del análisis de la ingente “literatura” disponible sobre algunos aspectos de la cuestión, y tras plantear cuales pudieron ser las misteriosas motivaciones de los responsables del Patrimonio Artístico en el exilio mexicano, cabe plantearse si hubo, realmente, un cambio de rumbo en la política cultural republicana, o si, por el contrario, el episodio del *Vita* fue sólo el resultado de una serie de funestas casualidades, que se justifican en las caóticas circunstancias que se vivieron en 1939. Sin lugar a dudas, la cuestión sigue siendo muy controvertida ya que, incluso, setenta años después de que sucedieran los hechos, éstos siguen siendo discutidos; sin embargo, es necesario resolver todos los frentes abiertos en el conocimiento del conflicto si queremos conocer ya no sólo la etapa final de la política cultural republicana sino también una evolución de la Guerra Civil que se ajuste, en la medida de lo posible, a la realidad de los hechos.

Este artículo deja abiertos frentes y perfila dudas pero, sobre todo, abre un camino nuevo para tratar de dar respuesta a las cuestiones planteadas, presentando hipótesis de partida y algunas conclusiones iniciales sobre las que asentar futuras investigaciones.



Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2009

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2010

