

Estudios sobre el **Mensaje Periodístico**

ISSN-e: 1988-2696

<https://dx.doi.org/10.5209/esmp.80154>EDICIONES  
COMPLUTENSEEl patrimonio artístico español en la prensa francesa (1936-1939). El Prado en guerra<sup>1</sup>Rafael Rodríguez Tranche<sup>2</sup>

Recibido: 27 de enero de 2022 / Aceptado: 30 de junio de 2022

**Resumen.** Este trabajo está dedicado al tratamiento que la prensa francesa de la época dio a la destrucción del patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939). Del conjunto de dichos medios se han estudiado en detalle las revistas ilustradas, ya que este hecho tuvo una presencia destacada en sus páginas con el recurso del testimonio gráfico como ingrediente principal. En este contexto, adquieren un gran protagonismo las vicisitudes sufridas por el Museo del Prado, ya entonces estandarte internacional de la cultura española. Para la prensa gala, con independencia de sus distintas afinidades ideológicas, era imprescindible detener el desastre y emprender medidas de protección y salvaguarda al respecto. De manera que el interés inmediato suscitado por la guerra española en la opinión pública francesa tuvo un apartado especial referido a esta importante pérdida patrimonial.

**Palabras clave:** Guerra civil española; patrimonio artístico; Museo del Prado; prensa francesa; bombardeos.

## [en] Spanish Artistic Heritage in the French Press (1936-1939). El Prado at war

**Abstract.** This work is dedicated to the treatment that the French press of the time gave to the destruction of the Spanish artistic heritage during the Civil War (1936-1939). Of all these media, the illustrated magazines have been studied in detail, since this fact had a prominent presence in their pages with the resource of graphic testimony as the main ingredient. In this context, the vicissitudes suffered by the Prado Museum, already then an international standard bearer of Spanish culture, take on great prominence. For the French press, regardless of their different ideological affinities, it was essential to stop the disaster and undertake protection and safeguard measures in this regard. So the immediate interest aroused by the Spanish war in French public opinion had a special section referring to this important loss of assets.

**Keywords:** Spanish Civil War; artistic heritage; Prado Museum; French press; photography; bombing.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología. 4. Las revistas ilustradas francesas y la Guerra Civil. 5. Sobre el carácter civil de la Guerra. 6. El Prado en peligro. 7. Traslado y éxodo. 8. Exposición y retorno de la colección. 9. Conclusiones. 10. Bibliografía.

**Cómo citar:** Rodríguez-Tranche, R. (2022). El patrimonio artístico español en la prensa francesa (1936-1939). El Prado en guerra. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 28 (3), 689-702. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.80154>

## 1. Introducción

Desde su estallido inicial, en forma de sublevación militar, la guerra civil española suscitó un enorme interés en la opinión pública mundial. En el plano geopolítico fue vista como una confrontación entre sistemas y fuerzas antagónicas (antifascismo/fascismo, democracia/revolución, comunismo/anarquismo) destinadas a chocar. En poco tiempo el golpe inicial se transformó en una guerra cruenta donde la población civil sufrió todo tipo de penalidades. Especialmente, las ciudades republicanas (Madrid, Barcelona, Valencia) fueron objeto de bombardeos indiscriminados y su eco llenó las primeras páginas de periódicos y noticiarios internacionales. De hecho, la denuncia de estas atrocidades ocupó buena parte de

la propaganda republicana y propició una corriente mayoritaria de solidaridad entre los sectores más progresistas de las democracias europeas y de Estados Unidos.

En Francia, debido a los tradicionales vínculos históricos y culturales, la solidaridad con la España republicana fue especialmente intensa. Inicialmente, el gobierno francés del Front populaire, presidido por Léon Blum, se mostró favorable a apoyar a un gobierno amigo, cuya colaboración estratégica y diplomática sería imprescindible si se producía un conflicto europeo. Sin embargo, la opinión pública francesa estaba dividida respecto a la conveniencia y utilidad de este apoyo. «Los periódicos radicales se manifestaron en contra del apoyo francés a cualquiera de los dos beligerantes, los socialistas recordaron la tradi-

<sup>1</sup> Este texto ha sido realizado gracias a una estancia de investigación del Programa Salvador de Madariaga (2018) en la Université Paris-Sorbonne Paris IV, dentro de la Unité de Recherche CRIMIC dirigida por Nancy Berthier.

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid (España).  
E-mail: [tranche@ucm.es](mailto:tranche@ucm.es)

ción pacifista de su partido..., y sólo los órganos del Partido Comunista y de la CGT abogaron decididamente por la ayuda al pueblo español» (Avilés, 2006: 13). Igualmente, destacados intelectuales y escritores se posicionaron con uno u otro bando: André Malraux, Paul Nizan, Georges Sadoul, Georges Bernanos, Paul Claudel, François Mauriac, Antoine de Saint-Exupéry... Ante este clima, «la situación creada por la profunda división interna en Francia y por la irreductible actitud neutralista británica preocuparon vivamente al gobierno francés y le llevaron a revocar su decisión inicial de prestar ayuda a la República» (Moradiellos, 2001: 4). Este cambio fue denunciado en un manifiesto publicado en la revista *Commune, revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires*, en diciembre de 1936: «Le sous-signés estiment nécessaire d'avertir l'opinion française de ce puissant retournement de la conscience universelle et du devoir qui incombe à notre démocratie» (*Commune*, 1936: 402)<sup>3</sup>. En línea con este llamamiento que veía en el internacionalismo una defensa de la democracia patria, diversos sectores de la izquierda francesa organizaron varias redes de solidaridad con la causa republicana. Así, más de 10.000 voluntarios franceses se integraron en las Brigadas Internacionales, mientras El Secours populaire de France et des colonies, asociación vinculada al Socorro Rojo Internacional, realizó numerosas campañas para enviar medicamentos y víveres. Por su parte, la mencionada Association des écrivains et artistes révolutionnaires alentó un arte militante al servicio de la causa republicana.

En consecuencia, desde su comienzo, la llamada por los franceses *Guerre d'Espagne* y sus estragos materiales y humanos generaron una enorme preocupación en los medios franceses, entre los que la destrucción del patrimonio tuvo un papel destacado.

## 2. Estado de la cuestión

El impacto que la guerra española produjo en la Francia de los años treinta ha sido abordado desde múltiples perspectivas. Teniendo en cuenta sus estrategias geopolíticas en el marco europeo, el gobierno francés se vio abocado finalmente a promover junto con Gran Bretaña un tratado de No Intervención. La política exterior francesa de la época ha sido estudiada, entre otros, por Jean-Baptiste Duroselle (1979) y Juan Avilés (1994). No menos trascendentales son los debates que suscita la guerra entre los intelectuales y artistas franceses. Desde la implicación directa en el conflicto, como André Malraux, hasta el apoyo a través de los medios, como Paul Nizan y Georges Soria, o el cine, en el caso del fotógrafo Cartier-Bresson. Ese papel destacado de los intelectuales era formulado en un artículo de Louis Parrot, «Les intellectuels», in-

cluido en el número especial de *VU* de 29 de agosto de 1936. Su capacidad de influencia sobre la sociedad y su militancia activa son un fenómeno singular asociado al turbulento clima político de la Europa de entreguerras (Queipo de Llano, 1992; González Calleja, 1993). Un temprano estudio, *Les écrivains et la guerre d'Espagne* (Hanrez, Pichois et al, 1975), analizaba este debate en el seno de los escritores franceses.

Por su parte, la situación del patrimonio artístico durante la Guerra Civil también ha sido ampliamente tratada. Dos primeras aportaciones fundamentales las encontramos en José Álvarez Lopera (1982) y Alicia Alted (1984). La obra colectiva *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra* (2010), coordinada por Arturo Colorado, recogía diversas aportaciones sobre la suerte de dicho patrimonio y las iniciativas de ambos bandos para preservarlo (Cabañas Bravo, Alted, Díaz Fraile)<sup>4</sup>. Previamente, el propio Colorado había dedicado un exhaustivo estudio a las vicisitudes de tesoro artístico español, con la colección del Prado a la cabeza, durante la contienda y especialmente desde su salida en febrero de 1939 y posterior retorno, desvelando aspectos inéditos de los esfuerzos gubernamentales para salvaguardarlo (Colorado, 2008)<sup>5</sup>. Igualmente, esta monografía analizaba la recepción del caso en la prensa internacional. Más recientemente, Rebeca Saavedra (2016) ha acometido un estudio de conjunto sobre el patrimonio histórico-artístico durante el conflicto. La violencia anticlerical en particular ha sido abordada por numerosos autores, en especial por Manuel Delgado (1992, 2012) y María Thomas (2014).

Sobre el tratamiento de la Guerra Civil en la prensa francesa es fundamental el estudio realizado por François Fontaine, *La guerre d'Espagne: Un déluge de feu et d'images* (Fontaine: 2003), quien enfatiza el protagonismo de las revistas gráficas en la cobertura del conflicto y el trabajo de los fotorreporteros. Más recientemente, Anne Mathieu ha analizado el enfoque de la prensa de izquierdas y el trabajo de sus corresponsales en el contexto del movimiento antifascista francés (Mathieu: 2020). Diversos estudios parciales han permitido conocer también el tratamiento de medios concretos o, incluso, de la prensa regional (por ejemplo, la prensa en la región del Loira, Moiron: 2011).

## 3. Metodología

Este estudio tiene como punto de partida un trabajo de campo realizado sobre el eco de la Guerra Civil en la prensa francesa de la época. La información sobre

<sup>3</sup> Menor impacto tuvo el *Manifeste aux intellectuels espagnols*, publicado en la revista *Occident* en diciembre de 1937, apoyando al bando franquista.

<sup>4</sup> Más recientemente, el congreso *Museo, Guerra y Posguerra. Protección del Patrimonio en los conflictos bélicos* (Museo del Prado, 9-11 octubre 2019), y su consiguiente publicación, incidió en la misma temática.

<sup>5</sup> Este libro ampliaba y actualizaba notablemente una publicación anterior derivada de su tesis doctoral: *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*, editada en 1991 por el Museo del Prado.

la misma es constante durante los primeros meses (justo hasta que termina el fallido intento de tomar Madrid en noviembre de 1936). Sin embargo, a medida que el conflicto se alarga, pasa a un segundo plano de la actualidad y solo se recupera el interés informativo cuando se produce la retirada de miles de refugiados por la frontera francesa entre finales de enero y principios de febrero de 1939. De todas las noticias aparecidas en la prensa francesa sobre la contienda se han seleccionado las directamente relacionadas con la destrucción del patrimonio artístico y, muy especialmente, con las vicisitudes vividas por el Museo del Prado y su colección. El periodo de estudio abarca la propia guerra y los meses posteriores a su finalización hasta que la colección del Prado vuelve a España en septiembre de 1939. El caso del Prado puede considerarse paradigmático de la suerte de dicho patrimonio por varios motivos: fue objeto de bombardeos que amenazaron seriamente la edificación, tuvo que establecerse un plan de protección y evacuación frente a los mismos, buena parte de su colección principal fue trasladada para garantizar su integridad (sufriendo un largo y accidentado periplo) y, como resultado de todo ello, se convirtió en un problema diplomático en el que los dos bandos enfrentados hicieron valer la legitimidad internacional de sus respectivos gobiernos. Dicho de otro modo, el caso del Prado integra los diversos peligros y soluciones a los que se podía exponer un tesoro artístico en tiempos de guerra. A todo ello hay que sumar su importancia simbólica como enseña del arte español, ya reconocida internacionalmente desde el siglo XIX.

El análisis realizado se centra tanto en las noticias como en los artículos de opinión, en los materiales gráficos (fotos, ilustraciones, tipografía) y en el modo en que estos se combinan y relacionan con el texto. Se han intentado identificar las diferentes posturas ante esta pérdida patrimonial y hasta qué punto encubrían planteamientos ideológicos prestablecidos a favor de uno u otro bando. Para ello, se han consultado los principales diarios nacionales de la época (*Le Figaro*, *Paris-soir*, *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Matin*, *Ce soir*, *L'Intransigeant*). También otros diarios regionales y órganos de expresión de partidos (*Le Populaire*, *L'Humanité*, *Le Cri*). No obstante, dado que la componente gráfica era muy escasa en la mayoría de los diarios, se ha dedicado especial atención a las revistas ilustradas. En especial, a las cuatro cabeceras más destacadas y que mostraron un mayor interés por el conflicto: *VU*, *Regards*, *VOILÁ* y *L'Illustration*<sup>6</sup>.

Aunque se han obtenido datos cuantitativos de la presencia de estos contenidos en dicha muestra, el trabajo se ha centrado en el análisis de las ideas y temas que aparecen vinculados a la destrucción del patrimonio artístico español, en sus conexiones políticas y en las redes de solidaridad internacional que se tejen en torno a la causa republicana.

Por último, para enmarcar este estudio en el contexto político y cultural de la Francia de los años treinta, se han tenido en cuenta los intensos debates desarrollados en el seno de la intelectualidad francesa y europea anteriormente citados.

#### 4. Las revistas ilustradas francesas y la Guerra Civil

Cuando estalla la Guerra Civil las revistas ilustradas francesas se encuentran en un momento de ebullición y gozan de una gran popularidad. Este éxito se debe en buena medida a un planteamiento novedoso del reportaje donde la fotografía, el diseño y la tipografía se conjugan para producir un concepto de información diferenciado de la prensa diaria. Hay que recordar además que eran revistas de gran formato (*Match*, por ejemplo, medía 36x27 cm), lo que permitía reproducir imágenes en grandes dimensiones y componer las páginas a partir de su concepción visual. Además, el conflicto español pondrá a prueba la capacidad testimonial de la fotografía gracias a la aportación de los corresponsales y fotoperiodistas enviados a cubrirlo. Gracias al protagonismo dado a la misma, los reportajes aparecidos en estas revistas captan vividas escenas de la destrucción y sus consecuencias sobre la población y el patrimonio; sobre todo en los primeros compases de la contienda, dado que las ciudades (San Sebastián, Oviedo, Madrid, Barcelona) se habían convertido en inesperado escenario de combates y bombardeos. En este sentido, irán más allá de la prensa diaria (donde la fotografía ocupa un lugar secundario) y de los noticiarios cinematográficos (donde el texto está limitado por la breve duración de las noticias).

En su estudio sobre la prensa ilustrada francesa de los años treinta Jean-Pierre Bacot destacaba cinco cabeceras por su capacidad para introducir estas novedades (Bacot, 2008: 15-19): *VU* (aparece el 21 de marzo de 1928), *Voilà, l'hebdomadaire du reportage* (28 de marzo de 1931), *Regards* (enero de 1932), *Photomonde* (4 de marzo de 1933) y *MATCH, l'hebdomadaire de l'actualité mondiale* (7 de julio de 1938). De todas ellas, las que dedicarán una mayor atención al conflicto español serán *VU* y *Regards*<sup>7</sup>.

*VU* estaba dirigida por Lucien Vogel<sup>8</sup>. Aunque de tendencia pacifista, la revista tomará partido por la causa republicana: «Au-delà d'une simple description, Lucien Vogel utilise *Vu* comme une tribune politique pour dénoncer l'injustice de la situation en Espagne. Il va même jusqu'à condamner la neutralité de la France dans ce conflit et il accuse certains fonctionnaires français de fournir des armes aux insurgés»

<sup>6</sup> Pese a la similitud de enfoques y tratamientos, no se ha incluido en este análisis la actividad de los noticiarios cinematográficos franceses: *Pathé Journal*, *Gaumont actualités* o *Eclair Journal*.

<sup>7</sup> *MATCH* sale cuando el conflicto está en su recta final; sin embargo, dedicará un extenso reportaje a la situación de Madrid en el número 20 (17 de noviembre de 1938), con textos de Georges Kessel y fotos de Jean Morel.

<sup>8</sup> Sobre la importancia de esta revista en la prensa francesa véase Fризот, M., de Veigy, C. (2009), «*Vu*», *le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, Editions de la Martinière.

(Kurkdjian, 2011). Esta revista será la primera que publique la, mundialmente famosa, foto de Capa del miliciano abatido en el frente de Córdoba (en el número de 23 de septiembre de 1936).

*Regards*, dirigida por Léon Moussinac, inicialmente se denominaba *Regards sur le monde du travail* y tenía periodicidad mensual. A partir de septiembre de 1933 se convierte en semanario con el título de *Regards* y bajo la influencia directa del Partido Comunista francés. La cobertura dada al conflicto español fue exhaustiva, tomando igualmente partido por la causa republicana. *Regards* es sin duda la revista que obtendrá los reportajes más impactantes de la guerra española gracias a la colaboración de fotoperiodistas como Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour.

A ellas habría que añadir para nuestro caso *L'Illustration*, una cabecera de larga trayectoria, pues había nacido en 1843, con una concepción más clásica del formato. *L'Illustration* apoya abiertamente al bando sublevado y será la primera revista que denuncie abiertamente las profanaciones religiosas perpetradas en zona republicana.

Otras revistas, aunque en menor medida y con un tratamiento gráfico más elemental, se ocuparon igualmente del conflicto: *Le Monde illustré*, *Le Patriote illustré* (esta belga), o incluso una revista más afín al *faits divers* como *Detective*.

## 5. Sobre el carácter civil de la guerra

La dimensión civil de la guerra hizo que, como señalábamos, los núcleos urbanos se convirtieran en escenario de los combates, con el correspondiente riesgo para el patrimonio artístico. Pero el asunto es más complejo porque la destrucción fue más allá de la mera táctica militar. A ella se sumaron otras dinámicas no menos devastadoras:

- La utilización de recintos monumentales (palacios, conventos, iglesias, edificios oficiales...) con fines militares, logísticos o asistenciales. Esta reconversión para nuevos usos conllevó, en la mayoría de los casos, distintos grados de deterioro con daños irreversibles.
- Las incautaciones que se llevaron a cabo en ambas zonas. En el caso del bando sublevado, la Brigada de recuperación, creada por la Delegación de Prensa y Propaganda, intervino contra el patrimonio de partidos y organizaciones del Frente Popular. Su actuación fue muy temprana, pues ya en septiembre de 1936 se decretaba «la incautación de cuantos bienes muebles, inmuebles, efectos y documentos pertenecieron a los referidos partidos o agrupaciones, pasando todos ellos a la propiedad del Estado»<sup>9</sup>.

- El saqueo de todo tipo de monumentos y edificios públicos como consecuencia de los combates por parte de ambos bandos. Consciente de la situación en su propio territorio, el gobierno republicano creó una temprana Junta para la defensa del patrimonio<sup>10</sup>. Por su parte, en el bando sublevado se constituye, en enero de 1937, el Servicio de Recuperación Artística para proteger edificios y recuperar las obras de arte en los territorios que se van ocupando. Con todo, muchas obras de arte se guardaron ilegalmente «como objetos que por su valor podían servir como herramientas de canje o como fuente de ingresos; de ahí que se mantuviera su control, o que acabasen engrosando los flujos del mercado negro internacional de obras de arte y antigüedades» (Saavedra, 2021).
- Las acciones de grupos incontrolados en la zona republicana que destruyeron, quemaron y profanaron iglesias, conventos y todo tipo de objetos religiosos. Aunque ya en fechas anteriores se habían producido ataques e incendios contra iglesias y conventos, como los ocurridos el 10 y 11 de mayo de 1931 en Madrid (Thomas, 2014; Díaz-Balart, 2017). Estas acciones vandálicas están relacionadas con la persecución religiosa y la iconoclastia desatadas con especial intensidad durante la guerra. Más en concreto, con lo que posteriormente se denominó durante el franquismo «el martirio de las cosas». La expresión pertenece a Antonio Montero, quien en su *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939* enfatiza este modo de violencia: «porque las cosas son siempre más inocentes que las personas y porque, cuando esos objetos son de algún modo sagrados, su aniquilamiento descubre una saña contra el mundo religioso mucho más significativa que si los aniquilados son hombres de carne y hueso» (Montero, 1961: 667). Es decir, la profanación de los objetos de culto, que entronca con una larga tradición previa de anticlericalismo (Delgado, 2019: 181), y tiene como característica principal: «su inutilidad práctica y, por tanto, su cariz intensamente simbólico». Como afirma Sánchez-Biosca: «Profanar no es, pues, solo tornar profanas unas imágenes sagradas (secularizarlas), sino vejarlas presuponiendo su condición sacra, que pervive durante el ejercicio de la profanación y provee a la acción del suplemento de goce que le es intrínseco (nada de eso, en cambio, sucede con la destrucción pura y simple)» (Sánchez-Biosca, 2009: 108). Además de la pérdida patrimonial que estas acciones supusieron, tuvo un gran impacto en la opinión pú-

<sup>9</sup> Decreto núm. 108 de la Junta de Defensa Nacional, Burgos, 13 septiembre 1936. Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España.

<sup>10</sup> Decreto de constitución de Junta para intervenir en palacios ocupados, Gaceta de Madrid núm. 207, 25 julio 1936, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

blica francesa y deterioró gravemente la imagen de la República española. Así, la revista *VOILÀ*, 8 de agosto de 1936, daba cuenta de graves disturbios causados por los *contre-révolutionnaires* (para la revista en ese momento los «revolucionarios» eran los sublevados), entre ellos, la profanación de las tumbas de la

iglesia y el convento de las Salesas en Barcelona: «Des contre-révolutionnaires ne respectant plus rien déterrent et exposent les corps des religieux et religieuses». Poco más tarde, *VU*, 7 de octubre 1936, hablaba de *L'agonie des saints*, recogiendo escenas muy hirientes para cualquier católico (fig. 1).



Figura nº 1. VU nº 447 (7 octubre 1936)

Eso sí, el texto trazaba un curioso paralelismo entre los desmanes de la Revolución Francesa y la furia iconoclasta española: «Et de même qu'en violant les tombes royales de Saint-Denis, les septembriseurs de 1792 agissaient par rancune contre l'oppression du pouvoir royal, les iconoclastes espagnols se souviennent aujourd'hui des horribles autodafé de Torquemada et des autres grands inquisiteurs». Sin embargo, el mismo semanario, en el ya mencionado número especial de agosto de 1936, se hacía eco de las tesis que consideraban estos actos hechos aislados y, sobre todo, con una incidencia mucho menor que las atrocidades cometidas secularmente por la Iglesia. Como afirmaba el escritor comunista Jean-Richard Bloch:

Me permettra-t'on ensuite de faire remarquer qu'aucune émotion populaire n'a causé de désastres comparables à ceux qu'ont entraînés les révolutions religieuses ? Il s'en faut, et de loin ! Si nous dressons un bilan des pertes infligées au trésor du génie humain, l'Eglise, dans la haine dont elle a poursuivi les témoignages des civilisations païennes, pendant des siècles, apparaîtrait comme responsable d'un terrible appauvrissement du monde. Plus qu'aucune autre puissance, elle a travaillé à désoler la surface de la terre (*l'U*, 1936).

Esta acusación genérica funcionaba como un reconocimiento velado y una justificación compensatoria de los desmanes desatados en la zona republicana, atribuidos a la «emoción popular». Por otro lado, Bloch aprovechaba para reprochar a los «grandes, delicados y refinados intelectuales» lo poco que había hecho por extender al pueblo el gusto por la belleza (otra forma de incriminación al otro bando por lo sucedido).

Pero, como adelantamos, la revista que puso mayor énfasis en esta destrucción fue *L'Illustration*. Esta revista de tendencia conservadora incluyó desde el comienzo de la guerra la denuncia de estos actos iconoclastas. En un número especial monográfico, publicado en agosto de 1936, se incluían numerosas fotos que daban cuenta de la violencia de la guerra, al tiempo que se llamaba la atención sobre «Guerre que rendent atroce et sans merci les violences qui marquent les passions du caractère espagnol. Car les ruines désolantes, les incendies d'églises, les massacres de vaincus et les prises d'otages ne sont pas chose nouvelle dans l'histoire intérieure de l'Espagne» (*L'Illustration*, 1936). Estos excesos del «carácter español» eran acompañados de numerosas fotografías de iglesias destruidas. Precisamente aquí se reproducía la foto en la que un grupo de milicianos fusilan simbólicamente el monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles (y otra en la que se apreciaba su voladura posterior). Imagen de amplia circulación posterior, incluida su aparición

cinematográfica en el noticiario *Éclair Journal* dentro del reportaje «La gran angustia española».

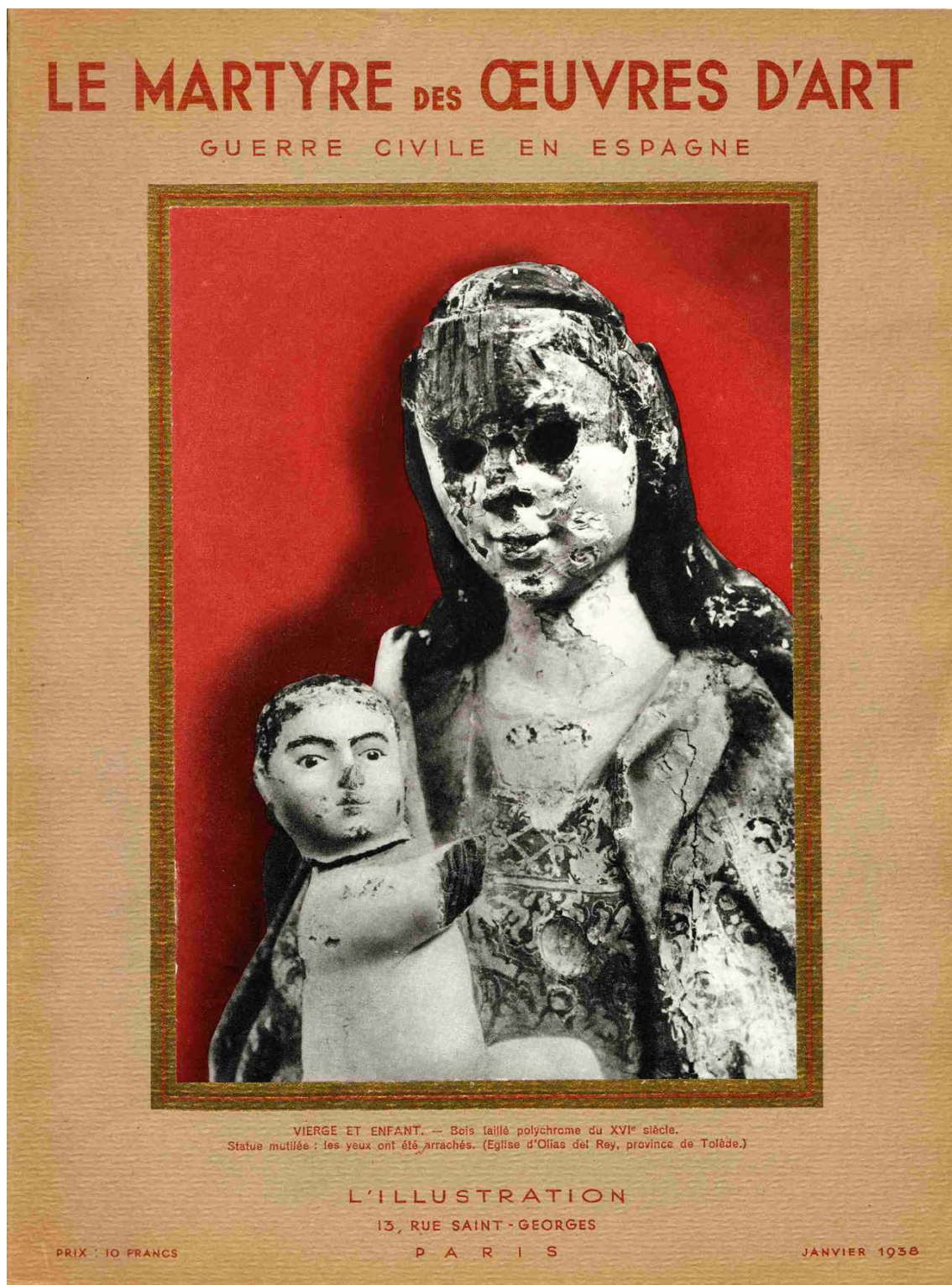
Sin embargo, la prueba de cargo más contundente fue el número especial, con cuarenta páginas, publicado en enero de 1938, titulado «Le martyre des œuvres d'art. Guerre civile en Espagne» (fig. 2).

Como vemos, el término «martirio» para definir la destrucción contra motivos religiosos ya aparece aquí. La galería de imágenes profanadas era amplia e impactante (esculturas, retablos, tallas, cuadros mutilados o con los ojos de los personajes rasgados), como si se hubiera querido componer una exposición antológica del horror. El número iba precedido de un editorial donde se planteaba que el origen de la destrucción no era la guerra, pues no había indicios de balas o cañonazos en las figuras incluidas, sino la revolución promovida por el comunismo internacional:

Il suffit, en tout cas, de regarder ces Christs ou ces Vierges aux yeux crevés, ces toiles ou ces panneaux de bois lacérés par la pointe des baïonnettes, ces statues ou ces morceaux de sculpture rageusement brisés, alors que les murs qui les abritent encore ne portent point la moindre trace d'obus ou de fusillades, pour se rendre compte que la guerre n'est pas passée par là et que la révolution seule est en cause (*L'Illustration*, 1938).

En suma, una destrucción que iba más allá de las estrategias militares en tiempos de guerra y apuntaba, según los editorialistas de la revista, a un objetivo más ambicioso: la desaparición de los símbolos religiosos como representantes de la civilización occidental. De ahí la trascendencia que se le daba al asunto, en apariencia, un efecto colateral que solo podía ofender a los católicos más ortodoxos.

Mas debemos incluir una última categoría destructora: los bombardeos que la aviación alemana e italiana desatan sobre núcleos urbanos, en especial, Madrid y Barcelona, transformando la contienda española en un ensayo de guerra total. «La guerra moderna es total, en la medida en que afecta a la vida y el alma de todos y cada uno de los ciudadanos de los países beligerantes. Los bombardeos aéreos han ahondado en el concepto al convertir toda la superficie del país beligerante en campo de batalla» (Lindqvist, 2002: 145). Para el bando sublevado estos bombardeos tienen objetivos tácticos y psicológicos: más que la destrucción, lo que se persigue es desmoralizar al enemigo y aterrorizar a la población. Además, se trata de un tipo de ataque que induce a la psicosis colectiva, dado que se ejerce de forma imprevista (no forma parte del desarrollo de una batalla) e indiscriminada (no selecciona sus objetivos con precisión). Esta estrategia militar sería el detonante que pondría en marcha las campañas oficiales de protección del patrimonio artístico más decisivas y la operación de salvamento del Prado.



**Figura nº 2.** L'illustration enero 1938 portada

## 6. El Prado en peligro

Una vez convertido Madrid en objetivo de los bombardeos indiscriminados, la suerte del Prado era incierta. Ya el 20 septiembre de 1936, ante los primeros bombardeos sobre núcleos urbanos, el diario *Le Figaro* llevaba a su portada la iniciativa de la Academie des Beaux Arts francesa «Pour sauver de la destruction les trésors de l'art espagnol» instando a los dos bandos en lucha a respetar «les monuments histori-

ques et les richesses artistiques de la péninsule, qui font partie du patrimoine de l'humanité tout entière, notamment: le Musée du Prado et la Casa de Velasquez» (*Le Figaro*, 1936). Poco después, en octubre de 1936, Paul Valéry escribía en la revista *VU* un breve artículo con un título bien expresivo: «Contre l'horrible facilité de détruire». En él llamaba la atención sobre el peligro que corría el patrimonio artístico español ante lo que ya era una guerra en curso. En concreto, encabezaba su exhortación, como en el

caso anterior, con una mención explícita al Museo del Prado:

Personne n'eût imaginé, il a un an, que les trésors qui sont en Espagne, Prado, églises, palais, fussent en péril prochain. Je ne sais si des protestations peuvent à cette heure et en ces matières, avoir le moindre effet ; et, en vérité je ne le crois pas. La guerre traite les hommes comme des choses. Pense-t-on qu'elle va traiter les choses, même les plus nobles, comme des hommes ? (VU, 1936).

El texto no podía ser más premonitorio en su fatalismo, pues el 16 de noviembre de 1936, entre las siete y las ocho de la tarde y en plena ofensiva de las tropas rebeldes sobre la capital, varias bombas incendiarias caen sobre el Prado, cuyo edificio estaba aislado y señalizado con bengalas para advertir de su ubicación (Álvarez Lopera, 2009: 37). Además, tres bombas de gran potencia estallaron en el paseo del Prado y produjeron la rotura de numerosos cristales de ventanas, galerías y techumbres. El interior del museo había sido protegido con elementos defensivos, que de poco podían servir si las bombas impactaban de lleno en el edificio. «Os hablamos del boquete inmenso que una bomba de doscientos kilos ha dejado unos metros antes del Museo del Prado, rompiendo todos sus cristales», se decía en un manifiesto que un grupo de intelectuales españoles (Alberti, Cernuda, Aleixandre, Altolaguirre, Miguel Hernández...) había lanzado esos días a la opinión pública internacional para denunciar la brutalidad de los bombardeos (ABC, 1936). *Le Petit Parisien*, en la edición del 30 de noviembre, se hacía eco de las denuncias de Machado y Benavente por el mismo motivo. El manifiesto que Romain Rolland escribió en esos mismos días refleja la conmoción que causaron estos bombardeos:

A todos los pueblos: ¡Socorro a las víctimas de España! Un grito de horror sube de las piedras humeantes de Madrid... Asesinan, mutilan y queman vivos a millares de mujeres y niños. Primeramente, se hace blanco en los barrios populares. No se salvan los hospitales. Arden los palacios gloriosos. Hoy, el del duque de Alba; hoy el del Prado. Se hunden bajo las bombas salas de arte; con su pueblo muere Velázquez...

¿Quién podrá atajar los estragos del incendio si no lo apagáis en sus comienzos? El mundo entero perecerá en él (ABC, 1936).

Obsérvese cómo el escritor francés une en su exhortación la suerte del pueblo español con la de su patrimonio artístico. Esta asociación indica hasta qué punto la guerra amenazaba no solo con tomar como objetivo a la población civil, sino también borrar su pasado y su legado cultural. La misma idea subyace en una de las últimas crónicas de Louis Delaprée (antes de morir en un avión derribado por fuerzas franquistas el 12 de diciembre de 1936), el corresponsal del diario *Paris-Soir*, quien describe cómo pronto la capital acabará convertida en un campo de batalla entre ruinas:

On évacue non seulement les femmes et les enfants, mais les chefs-d'œuvre on eux aussi pris le chemin de l'exil... Bientôt les Goya, les Greco, les Zurbaran partiront à leur tour pour Valence. Si le siège dure encore quelques semaines, il n'y aura plus dans la ville un seul sourire de femme ou d'enfant. La lumière de ces chefs-d'œuvre brillera sous d'autres cieux.

Madrid ne sera plus qu'une cité guerrière gorgée de soldats farouches entre des murs en ruines (*Paris-soir*, 1936).

Una imagen final desoladora que indica hasta qué punto las obras de arte eran equiparadas a las vidas humanas.

## 7. Traslado y éxodo

Si el artículo de Delaprée ya anunciaba el traslado de la colección, *Ce soir*, en su edición del 8 de agosto de 1937, lo mencionaba a propósito de la conferencia que Josep Renau, como Director General de Bellas Artes, había dado en París. La noticia recordaba la iniciativa de las autoridades republicanas de evacuar las obras del Prado a partir del 5 de noviembre de 1936, cuando Renau ya ocupaba el cargo. Por su parte, un diario regional, *Le Cri*, órgano del partido comunista francés local, incluía, junto a la noticia de la victoria inicial del ejército republicano en Teruel, una foto del Prado protegido con sacos terreros para mitigar los bombardeos (*Le Cri*, 1937).

Este sería el comienzo de una larga peregrinación del tesoro artístico, que empezaría en Valencia, más tarde en Barcelona y finalmente quedaría custodiado en el castillo de Perelada, el castillo de San Fernando en Figueras y en la mina de talco de La Vajol (entre otros diversos lugares donde recaló transitoriamente), para después atravesar la frontera. Los desplazamientos coincidieron con las sucesivas sedes del gobierno republicano, de manera que «el tesoro artístico se convertiría en todo un símbolo de legitimidad del Gobierno de la República: allí donde él residiera se encontraba bajo su control el extraordinario legado histórico-artístico de la nación» (Colorado, 2010: 8). Es más, parecía como si la propia identidad nacional estuviera vinculada a dicho tesoro y su pérdida a reconocer la victoria definitiva del otro bando.

Esta operación de salvamento fue elogiada por la prensa francesa afín a la República. Periódicos como el socialista *Le Populaire* detallaban la valentía de aquellos que salvaban las obras arriesgando sus vidas frente a los bombardeos: «Et c'est ainsi que l'on a vu des hommes, en plein bombardement, risquer leur vie pour aller décrocher des murs du Prado les Goya, les Velasquez ou les Rubens que la mitraille menaçait» (*Le Populaire*, 1937). Este artículo reproduce además el plano que José Lino Vaamonde, arquitecto conservador del Prado, realizó para evaluar los primeros daños de los bombardeos (fig. 3).

Su inclusión aquí indica que la suerte del Museo era conocida al detalle por los medios franceses. De



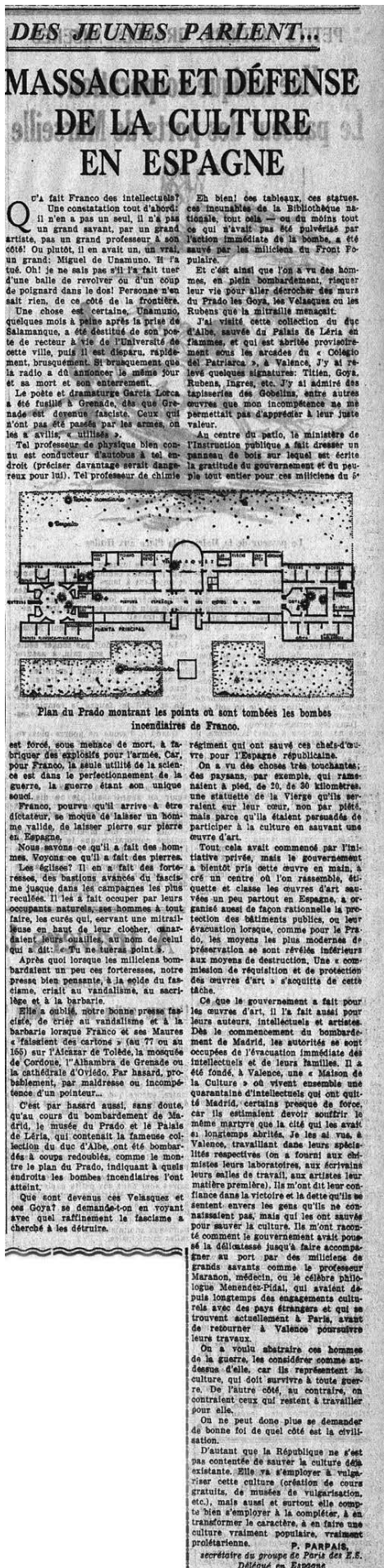


Figura nº 3. Le Populaire 17 janvier 1937

hecho, *Regards* dedicaría un extenso artículo al asunto reproduciendo también el mismo plano. Escrito por Egon Erwin Kisch, el prestigioso periodista checo trazaba una crónica de las peripecias vividas por el Prado junto a una recreación de sus obras más famosas. Se trataba, en suma, no solo de reivindicar la importancia arquitectónica y monumental de la pinacoteca, sino de enfatizar el valor artístico de sus colecciones y la trascendencia de la cultura española.

También durante 1937 la prensa gala se hace eco de una posible exposición de obras maestras del Prado en el Louvre, que no se llegaría a producir, pero era muestra del creciente protagonismo francés en el asunto. El objetivo de dicha exposición era intensificar las campañas de denuncia contra los bombardeos buscando una justificación efectiva para su traslado y salvaguarda transitoria. *L'Intransigeant*, 5 de julio de 1937, daba por segura su inauguración y recordaba los peligros a los que había estado expuesta la colección (*L'Intransigeant*, 1937). *Le Petit Parisien* también la encuadraba en los lazos de solidaridad de las instituciones culturales europeas (*Le Petit Parisien*, 1937). Pero la noticia más relevante de cara a una posible solución es la propuesta de salvar la colección del Prado enviándola a Ginebra a través de la Cruz Roja Internacional. Una breve noticia en *Le Figaro* daba cuenta de la iniciativa (*Le Figaro*, 1937). Todo ello nos indica que la inquietud por la suerte de la colección se mantenía viva en la opinión pública mientras permaneciera en suelo español y, por tanto, a merced del curso de los combates.

Habría que esperar al final de la guerra para que esta idea se materializara. Entre el 23 y el 29 de enero de 1939, ante el imparable avance de las tropas franquistas en Cataluña, se crea el denominado Comité International pour le Sauvegarde des Trésors d'Art Espagnols, a instancias del pintor Josep María Sert, y con el protagonismo destacado de las instituciones artísticas francesas (Colorado, 2009: 70). A pesar de su nueva ubicación, el peligro de la destrucción era patente, ahora intensificado por el final de la guerra. De nuevo, la prensa francesa se ocupaba del asunto. El 19 de enero *Le Figaro* reiteraba su preocupación, en un breve artículo titulado «Les Goya menacés», esta vez tomando como referencia los grabados de Goya: «On demande que la Société des Nations saisie de la question. Mais que pourra-t-elle faire? C'est au Prado que sont les dessins de Goya, peu connus en France et qui forment un splendide trésor d'art» (*Le Figaro*, 1939). *L'Intransigeant* incidía, el 30 de enero, en el grave riesgo de tener guardados los cuadros en el castillo de Perelada «...qui se trouvent sous la menace constante d'un bombardement». Al mismo tiempo, recogía la posibilidad de que los museos de Berlín, París, *Ámsterdam* y Ginebra acogieran la colección hasta que se lograra la pacificación de España (*L'Intransigeant*, 1939). Todo ello creaba un clima diplomático propicio para iniciar un traslado ya inaplazable.

Con la guerra prácticamente perdida, el 3 de febrero el gobierno republicano firmaba un acuerdo en

Figueras en el que aceptaba el traslado del tesoro artístico español a Ginebra, donde sería custodiado por la Sociedad de Naciones con el compromiso de devolverlo «únicamente al gobierno de España para que permanezca como bien común de la nación española». El acuerdo concluía con una advertencia, pensando en posibles compensaciones que alemanes e italianos pudieran reclamar por su apoyo al bando sublevado: «que en ningún caso pueda ser limitada la propiedad de las obras, ni su posesión por la nación española cuando la paz se restablezca» (Colorado, 2009: 95). En el caos producido por la retirada (entre el 28 de enero y el 5 de febrero huyen precipitadamente por la frontera francesa casi medio millón de refugiados, entre civiles y soldados), las obras son trasladadas entre el 4 y el 9 de febrero. *Le Populaire* destacaba que las autoridades republicanas habían puesto todo su empeño en salvar las obras de arte:

Et sait-on quel a été le dernier souci des chefs de la République ? Sauver les Vélasquez, les Goya, les Greco du Musée du Prado. La nuit dernière, ils ont enfin pu passer en France et être remis au Comité international des Musées.

Que leçon contiennent cette persévérance dans l'adversité, cette obstination dans la volonté de lutte, cette fidélité jusqu'au bout au plus noble idéal de la culture humaine ! (*Le Populaire*, 1939).

Por su parte, el 9 de febrero *Le Petit Journal* llevaba a su portada una primicia: el descubrimiento del tesoro en un lugar próximo a la frontera, el Chateau d'Aubiry. Se trataba de un emplazamiento provisional, pero incidía en la suerte incierta del mismo en esos días, amenazado por los bombardeos constantes y la ocupación total de Cataluña (*Le Petit Journal*, 1939). Por último, *Le Petit Parisien* detallaba los pormenores del traslado, recalcando el protagonismo francés, «la noble iniciativa de la France», en el seguimiento y control de la operación hasta Ginebra. Incluso, destacaba erróneamente en la portada que «le général Franco, prévenu par le duc d'Albe, avait donné l'assurance que les camions ne seraient point bombardés» (*Le Petit Parisien*, 1939) (fig. 4). Lo llamativo era que, en este punto, la impecable actuación de las autoridades republicanas ya no formaba parte del relato.

## 8. Exposición y retorno de la colección

Finalmente, el 30 de marzo el secretario general de la Sociedad de Naciones hará entrega de los tesoros artísticos y la colección del Prado al gobierno de Franco, que se aprestará a organizar su retorno a España en dos expediciones en tren: el 9 de mayo y el 16 de junio. Sin embargo, un selecto grupo de obras permanecerán para integrar la esperada exposición: *Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado*. La componían 174 cuadros, 152 pertenecientes al Prado, que fueron expuestos del 1 de junio al 31 de agosto. De nuevo, *Le Figaro* plasmaba en su portada la inauguración (*Le*



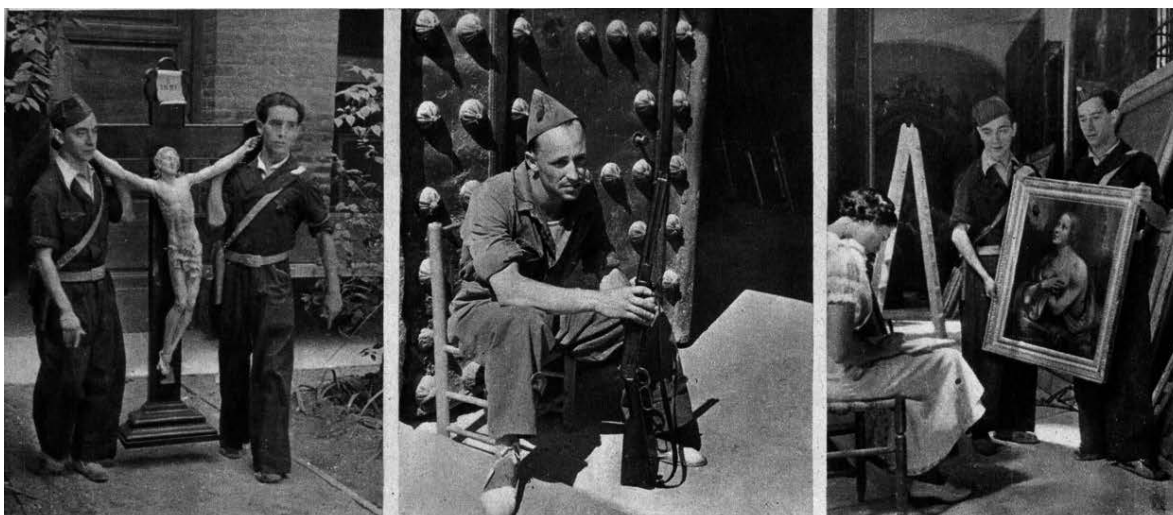
Figura nº 4. *Le Petit Parisien* 18 feb 1939

*Figaro*, 1939). La exposición fue un éxito absoluto de público y una ocasión única e irreplicable para ver los tesoros del Prado fuera de su sede natural, lo que permitía resaltar la grandeza y universalidad de la cultura

española. En este sentido, el gobierno de Franco intentó capitalizar su éxito obviando las peculiares circunstancias que había hecho posible el evento.

Sin embargo, hay otra lectura más acorde con dichas circunstancias, como podía leerse en *Ce soir* y *Regards*: la consumación del triunfo del gobierno republicano en su empeño por preservar el Prado (y por extensión todas las obras que habían salido de España) de la destrucción de la guerra. En *Ce soir* el prestigioso hispanista francés, de origen español,

Jean Cassou destacaba que las maravillas del Prado «C'est au peril de leur vie que des hommes les ont sauvées» y reconocía que «la gratitude du monde civilisé est due à ceux qui, sous les bombes, transportèrent les Velasquez et les Grecos» (*Ce soir*, 1939). Por su parte, George Besson hacía un alegato a favor de la República en las páginas de *Regards*: «Le succès de l'exposition des chefs-d'œuvre de Madrid au Musée d'Art et d'Histoire de Genève est une victoire des républicains espagnols» (fig. 5).



C'est grâce aux républicains espagnols qu'on peut aujourd'hui admirer à Genève les chefs-d'œuvre du Musée du Prado, sauvés des bombes de l'aviation italo-allemande dès les premiers jours de la rébellion. Tous, des spécialistes les plus éminents, aux moindres miliciens, collaborèrent à l'œuvre de sauvetage des trésors artistiques de l'Espagne.

A Genève sont exposées

## LES PLUS BELLES ŒUVRES DU PRADO

sauvées des bombes fascistes par les républicains espagnols

par George BESSON

Le succès de l'exposition des chefs-d'œuvre de Madrid au Musée d'Art et d'Histoire de Genève est une victoire des républicains espagnols. En attendant mieux.

Voici les peintures de l'Académie San Fernando, de l'Escorial, des églises madrilènes et surtout du Prado. On les disait volées, vendues ou détruites par la canaille du front rouge des défenseurs de la civilisation. Les voici intactes, sauvées des bombes de Franco et de ses souteneurs, arrachées aux ennemis de toute culture par des hommes éminents en exil ou traqués, par la foule anonyme des héros civils et militaires.

Quel butin que cette partie du patrimoine national, dont Franco, pendant trente mois, se soucia tout de même un peu moins que ceux qui en constituèrent l'essentiel : Isabelle de Castille, Ferdinand d'Aragon et, surtout, Charles-Quint, Philippe II à partir de 1562, Philippe IV et Philippe V.

Vingt tapisseries de l'ancien Palais-Royal ayant appartenu à Jeanne la Folle, mère de Charles-Quint et à ses successeurs; cent-soixante-quatorze peintures sont visibles à Genève, jusqu'à la fin d'août. Les œuvres les plus caractéristiques, celles par lesquelles on se faisait, à Madrid, une idée juste de la splendeur de la peinture espagnole, appartiennent au Musée du Prado. Il est, par le nombre des tableaux, un des moins importants d'Europe. Par la qualité, par l'unité surtout, il est le plus émouvant. On n'y trouve pas, comme au Louvre, à la National Gallery de Londres, au Friedrich Museum de Berlin, le vaste échantillonnage de toutes les écoles et de tous les temps. Le Prado n'est que le musée des gloires espagnoles et des quelques maîtres étrangers, dont les œuvres imprègnèrent le génie ibérique ou furent acquises au cours des siècles pour la satisfaction des souverains successifs de la Maison d'Espagne.

Les rares toiles flamandes, exposées à Genève : *La Déposition* de Roger Van der Weyden (1399-1464), le *Tripitique* de Memling (1430-1494), le *Char de Joie* de Jérôme Bosch (1450-1510), le *Triomphe de la Mort* de Brueghel (1525-1569), comptent parmi les œuvres capitales de ces maîtres qui eurent, sur la peinture espagnole, une influence qu'avait exercée d'abord leur aîné, Jan Van Eyck, arrivé en Espagne dès 1428. Si le dernier peintre de génie de l'école flamande, Rubens, n'eut pas d'influence directe sur ses contemporains espagnols, huit de ses œuvres rappellent les échanges qui marquèrent les rapports entre

Les portraits que Velasquez (XVII<sup>e</sup> siècle) fit des membres de la famille royale et des grands de son époque ont largement contribué par leur authenticité à l'étude de l'histoire. Voici l'une de ses *Infantes*.

la Flandre et Madrid au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles. Echanges d'ordre politique, tandis que la présence des grands maîtres italiens : Titien (1477-1576), Raphaël (1483-1520), Tintoret (1518-1594) est la preuve des dernières influences artistiques de Venise et de Rome.

Les imprégnations flamandes et italiennes cessent avec l'arrivée à Tolède, vers 1580, du Crétois Théotocopoulos (1548-1614), surnommé le Greco. C'est ce Grec, imprégné de Byzance, puis de Titien et de Michel-Ange, qui sera l'interprète des aspirations ardentes et dévotées de l'Espagne des mortifications et de l'ardeur mystique. Par ses compositions aux corps étirés, aux visages en

extase de couleur métallique et comme sulfureuse, par ses portraits ascétiques, d'une vie intérieure inconnue avant lui, inconnue même de ses maîtres italiens, le Greco est un peintre profondément humain, un peintre tout court, dont les recherches picturales font prévoir Cézanne et préparent Velasquez, en apparence son contraire.

Velasquez, peintre des peintres est, pour la première fois depuis que les hommes se servent de couleur, un peintre à l'état pur. Il est le peintre de la vérité, comme l'appelaient déjà ses contemporains, avec une justesse, une simplicité directe qui fait paraître trop artiste et peut-être moins émouvante la gravité de Rembrandt, le romantisme de Rubens, le sens décoratif de Véronèse. Les portraits équestres de Velasquez, ses infantes, ses nains, les *Menines*, les *Fleuses*, sont des chefs-d'œuvre humains, accessibles à quiconque ne vit jamais un tableau, mais dont le magnétisme pour qui l'accord de deux tons est un langage, provient avant tout d'une sorte de magie picturale qui ne se renouvella jamais.

Velasquez, pour cette raison, est le grand attrait de Genève, cet été, plus peut-être que Goya, si magnifiquement représenté pourtant, et si divers au cours de sa carrière tumultueuse : psychologue profond, peintre robuste issu du peuple et dont chaque portrait est un acte d'amour ou l'aveu d'une vengeance.

Les mêmes habitudes d'indépendance unissent d'ailleurs les trois maîtres de la peinture espagnole. Le Greco peint des vierges qui alarmèrent l'Eglise et Velasquez, peintre de Philippe IV, et fonctionnaire royal chargé de mission à Rome, y flâne un an, en 1650, sans se soucier des remontrances autoritaires de son souverain. Quant à Goya, le jeu de massacre qu'est la famille de Charles IV et ses compositions satiriques montrent sa désinvolture vis-à-vis de sa clientèle royale et princière.

Les visiteurs de l'exposition espagnole s'étonnent de l'absence à Genève de deux œuvres célèbres de Goya, deux œuvres tragiques, dignes de Delacroix : « *La Charge des Mameluks* » (2 mai 1808) et *Les Fusillades du Trois Mai* (1808) représentant la révolte du peuple de Madrid contre l'événement et l'exécution des héros de l'indépendance.

Ces œuvres de 1808 sont d'aujourd'hui et de toujours, comme l'amour de la liberté, comme l'héroïsme. Voilà la raison de leur absence. Franco pouvait-il tolérer un accusateur ayant l'éloquence de Goya ?

SUITE →



Figura 5. *Regards* n° 289 27 julio 1939

Para preguntarse, por último, por la ausencia de dos obras de Goya de alto valor simbólico: *La carga de los mamelucos* y *Fusilamientos del 3 de mayo*. La respuesta era evidente: «Ces œuvre de 1808 sont d'aujourd'hui et de toujours, comme l'amour de la liberté, comme l'héroïsme. Voilà la raison de leur absence. Franco pouvait-il tolérer un accusateur ayant l'éloquence de Goya?» (*Regards*, 1939)<sup>11</sup>.

Todas las obras regresaron sanas y salvas al Prado, pero sus heroicos defensores, con Manuel Azaña, el presidente de la República, a la cabeza, iniciaron un largo exilio del que la mayoría no volvería.

## 9. Conclusiones

El Prado constituye un caso paradigmático de la atención que los medios franceses y la intelectualidad de la época dispensaron a la Guerra Civil. Si bien es cierto que hubo una inquietud común ante los serios peligros que corrían la población y el patrimonio artístico español, muy pronto se establecieron dos posiciones antagónicas entre los partidarios de la no intervención y los que defendían la causa de la República española como legítima representante de la democracia frente al fascismo.

La suerte del Prado y su colección fue una cuestión transversal que tocaba aspectos centrales de la actitud de la opinión pública francesa (y mundial) ante la guerra española. Para los sectores más conservadores de la prensa (*Paris-Soir*, *Le Figaro*, *L'Intransigeant*, *L'Illustration*) se trataba de un lamentable efecto colateral, propio de una guerra moderna, ante el que solo cabían medidas humanita-

rias y de protección patrimonial selectivas. Sin embargo, para la prensa de orientación socialista (*Le Populaire*) y comunista (*Regards*, *Ce soir*, *L'Humanité*), el destino del Prado era indisociable del futuro de la República española y la amenaza de su destrucción un signo evidente de la barbarie fascista. Es más, si al principio era el edificio del Prado el que concentraba las denuncias como parte de los bombardeos indiscriminados de la aviación nazi e italiana, al producirse el traslado de la colección, el caso pasó a ser un problema de legitimidad patrimonial. Salvar y custodiar la colección se convirtió en una cuestión de Estado. Esta determinación política no solo tenía un propósito protector, era el mejor antídoto contra la denuncia de los desmanes y la destrucción del patrimonio eclesial en la zona republicana. Al tiempo, al vincular la sede del gobierno con la custodia de la colección, este se erigía en garante y defensor de la cultura española. De ahí que, cuando la guerra estaba prácticamente perdida, la colección saliera de España convertida en símbolo de la legitimidad republicana. El acuerdo firmado para su salida revela hasta qué punto las autoridades republicanas antepusieron la seguridad del tesoro artístico y su consideración como patrimonio común de todos los españoles.

Finalmente, la celebración de la exposición de Ginebra ahondará en dos lecturas contrapuestas: si para la prensa conservadora confirmaba la excelencia de una colección de arte única, para la prensa de izquierdas representaba el triunfo del gobierno republicano en su empeño por salvarla. En cierto modo, esa exposición se convirtió en la última expresión de la causa republicana.

## 10. Bibliografía

- ABC (1936). Un manifiesto de los intelectuales antifascistas, edición Madrid, 20 de noviembre.
- Alted, A. (1984). *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- Álvarez Lopera, J. (1982). *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*. Ministerio de Cultura.
- Álvarez Lopera, J. (2009). La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil, en Argerich Fernández, I., Ara Lázaro, J. (coords.). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Ministerio de Cultura, pp. 27-62.
- Apestéguy, P. (1939). Comment je découvre tous les trésors artistiques de l'Espagne. *Le Petit Journal*, 9 de febrero.
- Avilés, J. (2006). Las potencias democráticas y la política de no intervención. *Historia del presente*, 7.
- Bacot, J. (2008). La naissance du photo-journalisme: Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain. *Réseaux* 151, 9-36. <http://dx.doi.org/10.3917/res.151.0009>.
- Besson, George (1939). Les plus belles œuvres du Prado. *Regards*, 289, 27 de julio.
- Bloch, J.-R. (1936). Après l'incendie. *VU*, numéro spécial, 29 de agosto.
- Cassou, J. (1939). Les merveilles du Prado. *Ce soir*, 5 de julio.
- Colorado Castellary, A. (2008). *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Cátedra.
- Colorado Castellary, A. (2009). El Tesoro Artístico y el fin de la guerra: de Cataluña a Ginebra. En I. Argerich Fernández, J. Ara Lázaro (coords.). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Ministerio de Cultura, pp. 63-96.

<sup>11</sup> En realidad, ambos cuadros habían quedado dañados en el traslado de la colección de Valencia a Barcelona en marzo de 1938 y, aunque fueron restaurados, tal vez se consideró por motivos técnicos que no fueran expuestos.

- Colorado Castellary, A. (2010). Arte salvado. Los antecedentes de una deuda histórica, en Colorado Castellary, A. *Arte salvado*. SECC.
- Commune, revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires* (1936), diciembre.
- Dartois, Y. (1939). Comment furent sauvés les tableaux du Prado. *Le Petit Parisien*, 18 de febrero.
- Delaprée, L. (1936). De Madrid, avec la population civile les chefs-d'œuvre sont partis pour Valence. *Paris-soir*, 28 de noviembre.
- Delgado, M. (1992). *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Humanidades (reeditada en 2012. Barcelona. RBA). M. Delgado, S. Martín López (2019). La violencia contra lo sagrado. Profanación y sacrilegio: una tipología. *Vínculos de Historia*, 8, 171-188. [http://dx.doi.org/10.18239/vdh\\_2019.08.09](http://dx.doi.org/10.18239/vdh_2019.08.09)
- Duroselle, J. B. (1979). *La décadence, 1932-1939*. Imprimerie Nationale.
- Erwin Kisch, E. (1937). Dans le Prado désaffecté. *Regards*, 193, 23 de septiembre.
- Fontaine, F. (2003). *La guerre d'Espagne : Un déluge de feu et d'images*. BDIC/BERG International.
- François, R. (1937). Une grande victoire du peuple espagnol: Teruel. *Le Cri*, 25 de diciembre.
- García Queipo de Llano, G. (1992). Los intelectuales europeos y la guerra civil española. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Hª Contemporánea, t.V, 239-256.
- González Calleja, E. (1993). Los intelectuales filofascistas y la defensa de occidente. *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época), 81, 129-174.
- Hermann, J.-M. (1939). Lorsque les ultimes défenseurs de Figueras brûlent leurs dernières cartouches. *Le populaire*, 6 de febrero.
- Hanrez, M., Pichois, C. et al. (1975). *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. Panthéon Press.
- Le Figaro* (1936). Pour sauver de la destruction les trésors de l'art espagnol. Une démarche à Madrid de l'Académie des Beaux-Arts, 20 de septiembre.
- Le Figaro* (1939). Les Goya menacés, 19 de enero.
- Le Figaro* (1939). Une exposition des trésors d'art espagnol a Genève, 1 de junio.
- L'Intransigeant* (1937). L'exposition des Chefs-d'œuvre du Prado est retardée, 5 de julio.
- L'Intransigeant* (1939). Les inestimables collections du Prado demeureront-elles à la merci d'un bombardement, 30 de enero.
- Le Petit Parisien* (1936). En Espagne, Avant le grand coup, 30 de noviembre.
- Le Petit Parisien* (1937). Les chefs-d'œuvre de l'art espagnol seront prochainement exposés au Louvre, 12 de mayo.
- Lindqvist, S. (2002). *Historia de los bombardeos*. Turner.
- Kurkdjian, S. (2011). Représenter et penser l'affrontement : le magazine *Vu* face à la Guerre d'Espagne et à la menace d'une deuxième guerre mondiale. *Amnis* 10. <https://doi.org/10.4000/amnis.1317>
- Mathieu, A. (2020). *Nous n'oublierons pas les poings levés - Reporters, éditorialistes et commentateurs antifascistes pendant la guerre d'Espagne*. Paris. Éditions Syllepse.
- Moiron, P. (2011). La guerre d'Espagne (sur)exposée dans la presse française. Etude locale de la presse du département de la Loire. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*.
- Montero Moreno, A. (1961). *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*. Madrid. BAC.
- Moradiellos, E. (2001). Un triángulo vital para la República: Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética ante la Guerra Civil española. *Amnis* 1. <https://doi.org/10.4000/amnis.248>
- Parpais, P. (1937). Massacre et défense de la culture en Espagne. *Le Populaire*, 17 de enero.
- Núñez Díaz-Balart, M. (2017). La ira anticlerical de mayo de 1931. Religión, política y propaganda. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* 18. <https://doi.org/10.4000/cccec.6666>
- Rolland, R. (1936). *ABC*, edición Madrid, 24 de noviembre.
- Saavedra Arias, R. (2016). *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Universidad de Cantabria.
- Saavedra Arias, R. (2021). Con distintos ojos. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 51-2. <https://doi.org/10.4000/mcv.15515>
- Sánchez-Biosca, V. (2009). El lado oscuro del corazón. Migración de imágenes de la profanación religiosa, *Archivos de Filmoteca*, 60-61.
- Thomas, M. (2014). *La Fe y la Furia. Violencia Anticlerical Popular e Iconoclastia en España, 1931-1939*. Comares Historia.
- Valéry, P. (1936). Contre l'horrible facilité de détruire. *VU*, 450, 28 de octubre.
- Voilà* (1936). Secrets sur les événements d'Espagne, 281, 8 de agosto.
- VU* (1936). L'agonie des saints, 447, 7 de octubre.
- W., A. (1937). Genève doit sauver le musée du Prado. *Le Figaro*, 7 de mayo.

**Rafael R. Tranche.** Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. Como historiador y teórico de los medios audiovisuales ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y libros colectivos. Ha participado en diversos proyectos de investigación centrados en las relaciones entre la imagen y los sistemas políticos en España durante el siglo XX. Actualmente, es IP del proyecto de investigación I+D+i *Fotoperiodismo*

y *Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística*. Coautor, con Vicente Sánchez-Biosca, de *NO-DO El tiempo y la memoria* (Cátedra, 2001) y *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Cátedra, 2011), ambas Premio Muñoz Suay de la Academia de Cine española. Sus últimas publicaciones son *Del papel al plano. El proceso de la creación cinematográfica* (Alianza Ed., 2015), *La máscara sobre la realidad. La información en la era digital* (Alianza Ed., 2019) y *Más allá de la pantalla. Vórtice Val del Omar* (Diputación de Granada, 2020). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4484-3937>