



Facultad de Educación

MÁSTER EN FORMACIÓN DEL PROFESORADO DE EDUCACIÓN
SECUNDARIA

**Arte en Guerra. El Salvamento del Tesoro
Artístico Español durante la Guerra Civil: el caso
del Museo del Prado.**

Una propuesta didáctica para acercar el patrimonio al aula de Secundaria.

**Art in War. The safeguarding of Spanish art
treasures during the Civil War: the case of the
Prado Museum.**

A teaching proposal to bring our heritage closer to Secondary classes.

Alumna: Begoña González Laborda

Especialidad: Geografía, Historia y Filosofía

Director: Antonio Santos Aparicio

Curso académico: 2014/2015

Fecha: 15/6/2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	pág. 1.
2. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO	pág. 4.
2.1. Interés general y pertinencia del tema.....	pág. 4.
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	pág. 6.
3.1. El patrimonio cultural y sus valores. Difusión y didáctica del patrimonio cultural en el aula. La educación patrimonial en el Currículo de Educación Secundaria.....	pág. 6.
3.2. Conflictos bélicos y destrucciones patrimoniales. El caso español: el salvamento del Museo del Prado.....	pág. 12.
3.2.1. El caso español: el salvamento del Museo del Prado.....	pág. 13.
3.3. Fuentes y recursos didácticos de uso en el aula de Ciencias Sociales. El cine como medio de sensibilización.....	pág. 22.
4. OBJETIVOS DEL TRABAJO	pág. 27.
5. MÉTODOS Y MATERIALES	pág. 28.
5.1. Metodología de aprendizaje cooperativo.....	pág. 28.
5.2. Materiales seleccionados para el uso en el aula.....	pág. 32.
6. PROPUESTA DIDÁCTICA: “Arte en Guerra: el Salvamento del Tesoro Artístico Español durante la Guerra Civil: el caso del Museo del Prado”	pág. 36.
6.1. Descripción general de la propuesta.....	pág. 36.
6.2. Objetivos didácticos.....	pág. 38.
6.3. Contenidos.....	pág. 40.
6.4. Contribución al logro de competencias.....	pág. 41.
6.5. Principios metodológicos.....	pág. 43.

6.6. Temporalización.....	pág. 43.
6.7. Recursos didácticos.....	pág. 47.
6.8. Actividades.....	pág. 47.
6.8.1. Trabajo de investigación.....	pág. 47.
6.8.2. Presentación oral del trabajo.....	pág. 52.
6.9. Evaluación de la propuesta.....	pág. 53.
7. CONCLUSIONES.....	pág. 54.
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	pág. 57.

ANEXO – A: MATERIALES, FUENTES Y RECURSOS DE TRABAJO

ANEXO – B: FICHAS Y GUÍAS PARA LA ELABORACIÓN DEL TRABAJO

1. INTRODUCCIÓN

El Trabajo de Fin de Máster aquí presentado es un documento en el que se aborda, como temática principal, el salvamento de las obras del Museo del Prado durante el período de la Guerra Civil Española, desde una perspectiva enfocada a la Educación Secundaria Obligatoria, y en concreto a la materia de Ciencias Sociales de 4º curso. El objetivo último de este trabajo es realizar una propuesta didáctica con la que se promueva un tratamiento del patrimonio histórico-artístico en el aula desde una perspectiva diferente a la habitual, utilizando como metodología el trabajo cooperativo en grupos, que habrán de investigar sobre el tema a partir de diferentes recursos didácticos y fuentes de información.

A la hora de establecer la estructura y las características formales del trabajo se han seguido las directrices establecidas en la *Guía para la realización del Trabajo Fin de Máster* de la Universidad de Cantabria, al igual que para la redacción del aparato crítico y bibliográfico. En este sentido el trabajo se compone de la presente introducción y de una justificación del interés y la relevancia del tema elegido, un estado de la cuestión en que se analizan, desde una perspectiva teórica, los aspectos más relevantes del tema que nos ocupa, un apartado con los objetivos del trabajo, así como con la metodología y los materiales que se propone utilizar en la propuesta didáctica, el desarrollo de la propuesta didáctica en sí, y un apartado final en que se reflejan las conclusiones a las que se ha llegado. A ello se ha de añadir la bibliografía sobre la que se sustenta el trabajo, y un apartado final de anexos, en el que se incluyen todos los materiales didácticos que se aportarán en el aula para la puesta en práctica de la propuesta, objetivo último de todo el trabajo.

Con el ánimo de conseguir ese objetivo, se ha llevado a cabo un primer acercamiento teórico a la cuestión, estudiando en primer lugar la situación actual en el aula de Secundaria en cuanto al modo de tratar el patrimonio. Para ello se ha tomado como referencia la legislación curricular vigente a nivel estatal y regional, los estudios teóricos sobre didáctica y difusión del patrimonio en la enseñanza formal, así como algunos casos reales concretos. A continuación, se ha realizado un estudio sobre los peligros a los que ha de

enfrentarse el patrimonio cultural durante los conflictos bélicos, prestando especial atención al ámbito español, y desarrollando el caso concreto del salvamento del Museo del Prado durante la Guerra Civil. Finalmente, se ha reflexionado sobre la adecuación del uso de recursos y fuentes de información diversas como modo de introducir el método científico en el aula de Secundaria, haciendo especial incidencia en el uso del cine como medio didáctico.

Con estas premisas de base se desarrolla la propuesta didáctica, que trata de acercar al aula el estudio de los peligros a los que hubo de enfrentarse el patrimonio cultural español durante el conflicto bélico más relevante de la historia reciente de España: la Guerra Civil. La elección de este aspecto tan concreto del enfrentamiento responde a varias razones. En primer lugar, la Guerra Civil es un conflicto de obligado estudio para todos los jóvenes que se forman en la etapa de Educación Secundaria, y por tanto resulta inevitable para los alumnos conocerlo. Es además uno de los que se tratan en mayor profundidad por su cercanía al alumnado, su complejidad, y su importancia para la historia del siglo XX español, abordándose principalmente desde perspectivas históricas y bélicas. No ocurre así con el caso del patrimonio, un tema que no suele ser tratado a la hora de estudiar el conflicto. De esta manera, la puesta en marcha de una propuesta didáctica que complementa el estudio tradicional que se hace de la Guerra Civil en el aula, constituye una oportunidad para abordar la cuestión bélica desde una nueva perspectiva, ampliando el ámbito de estudio al patrimonio, y enriqueciendo la visión que el alumnado obtendrá de las consecuencias del conflicto. Resulta importante insistir en que la propuesta didáctica desarrollada en este TFM no pretende sustituir el estudio del conflicto en sí, sino ampliar el objeto de estudio y la visión que el alumnado tenga del mismo, actuando como complemento temático y formativo.

Por otra parte, con esta propuesta también se pretende acercar al aula el patrimonio histórico-artístico español, fomentando ya desde la etapa de Secundaria el conocimiento del mismo y de sus valores, así como también otra cuestión de gran relevancia: la necesidad de conservarlo y protegerlo. Además, también se tratará de demostrar cómo el patrimonio es una herramienta de gran utilidad y atractivo para el estudio de la historia general de nuestro país, al

abordar el estudio en el aula del conflicto desde un punto de vista diferente al habitual, que puede captar mejor la atención del alumnado.

Finalmente la propuesta, que se pretende poner en marcha con una metodología cooperativa, busca fomentar entre los alumnos, actitudes y valores esenciales en la formación de todo ciudadano para lograr una convivencia pacífica y solidaria en una sociedad democrática, aspectos que resultan claves en una etapa formativa obligatoria como es la Educación Secundaria.

El marco teórico del trabajo se ha llevado a cabo desde una perspectiva multidisciplinar. En él se aglutinan, de una parte, el conjunto de los conocimientos sobre Historia del Arte, Patrimonio y Conservación que he adquirido a lo largo de mis estudios de Historia del Arte. A ellos se han de añadir los nuevos conceptos y teorías adquiridas en los diferentes módulos de este Máster de Formación del Profesorado; unos conocimientos teóricos sobre educación y didáctica que he tenido la oportunidad de poner en práctica durante varias semanas en un centro educativo. Esta experiencia me ha permitido enriquecer mi visión sobre el sistema educativo, y observar de cerca el modo de abordar la enseñanza de las Ciencias Sociales en Secundaria. Ha sido durante este periodo donde he podido comprobar cómo la atención que se presta en la Educación Secundaria Obligatoria al estudio del Patrimonio Histórico Artístico es menor de lo deseable, centrándose, en el mejor de los casos, en sus valores artísticos – y abordándose frecuentemente de forma puntual en forma de actividades extraescolares o como complemento de determinados temas- ; olvidando frecuentemente cuestiones relativas a la salvaguarda y la protección. El deseo de contrarrestar el peso de estas cuestiones en el aula, junto a la combinación de todos estos conocimientos, son los que han dado lugar al trabajo que se presenta a continuación.

2. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

2.1. Interés general y pertinencia del tema

El tratamiento que, en una etapa como la Educación Secundaria Obligatoria, se da de un elemento tan relevante para la conformación de la identidad de una sociedad como es el patrimonio cultural, es en nuestra opinión insuficiente y merece ser revisado. La necesidad de hacer presente el patrimonio en el aula está justificada en cuanto a que supone una manifestación más de la historia de una cultura, que ha de ser difundida entre el mayor número de personas posibles para fomentar su conservación. De esta manera, la introducción de su estudio en el aula de Secundaria permite acercar al alumno un tema que no ha sido atendido como se debiera en la materia de Ciencias Sociales, por falta de tiempo, de interés o de formación entre el profesorado, fomentando entre los jóvenes una actitud activa y de compromiso en la defensa y protección de sus manifestaciones culturales, y en definitiva de su historia y de su identidad.

Asimismo, la cuestión de la protección de las obras de arte del Museo del Prado durante la Guerra Civil es en nuestra opinión de gran interés. A pesar de ello, sigue siendo un tema bastante desconocido, que es necesario divulgar entre el público en general y el alumnado en particular. La mayor parte de los visitantes de un museo, así como la mayor parte de los docentes que abordan el estudio del patrimonio en el aula, centran su atención en los valores histórico-artísticos de las obras, observándolas así, únicamente desde una etapa muy concreta de su historia, como fue el momento de su creación. Una cuestión que encierra en sí misma un gran valor, lo que justifica cualquier falta de atención a otros aspectos. Se olvidan, no obstante – y en ello queremos incidir desde este trabajo- de todas las peripecias vitales que la obra en sí pudo haber vivido tras haber sido creada: de las compras y ventas, los almacenamientos, los traslados e ingresos en instituciones oficiales o en colecciones particulares, los daños y destrucciones sufridas, las restauraciones, y un largo etcétera, que merecen ser atendidas por igual, y que además suelen despertar un gran interés entre quien las conoce por primera vez. El caso de las obras del Prado es ejemplar en este sentido. Sus cuadros

son harto conocidos – no tanto por el alumnado de Secundaria, si bien abordarlos desde esta perspectiva se convierte en una oportunidad de oro para fomentar su conocimiento entre los jóvenes-, y no obstante, la historia de su defensa en un período conflictivo, como el de la Guerra Civil, no lo es tanto.

Por otra parte, la salvaguarda de las obras de la pinacoteca española ha sido vital a nivel mundial en el ámbito de la conservación patrimonial, en cuanto a que fueron estos actos los que dieron lugar a la redacción de un documento internacional para la protección del patrimonio en caso de enfrentamiento. La guerra española supuso el inicio de la preocupación internacional por la suerte de los bienes patrimoniales en caso de conflicto, y se aprovechó la experiencia para llevar a cabo una actualización del reglamento vigente, ya obsoleto, especialmente en cuanto a la capacidad destructiva del armamento, que había evolucionado desde la anterior normativa que databa de inicios del siglo XX. De esta manera, se diseñó una nueva normativa, necesaria en la Europa de 1939 que se dirigía inevitablemente hacia otra guerra¹. La actualización se plasmó en un primer manual publicado a finales de 1939 que sirvió como base, tras el fin de la II Guerra Mundial, para la redacción del documento definitivo: *la Convención de la Haya para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado*, recogiendo así las “lecciones de patrimonio que nuestra guerra había enseñado a toda la humanidad”².

Finalmente, y en relación con esta última cuestión, cabe destacar la relevancia del tema elegido en cuanto a que la destrucción de obras de arte durante conflictos armados es un acto recurrente, no sólo en la Historia de España, sino en general en toda la Historia mundial, con numerosos ejemplos a lo largo de sus diferentes épocas y periodos. Además – y tristemente- es un tema de extrema actualidad, ante los reiterados actos vandálicos que se están produciendo en los últimos meses contra el patrimonio de la zona de Oriente Medio, cuna de la civilización que dio origen a la cultura occidental, y que han sido calificados como crímenes de guerra por los organismos responsables de su defensa (UNESCO). La introducción de este tema en el aula, permite así llamar la atención sobre la necesidad de frenar este tipo de actos que se

¹LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*. Gijón: Trea, p. 456.

²*Ibid.*, p. 458.

repiten a lo largo de la Historia de la humanidad, haciendo ver al alumnado que el conocimiento de los valores de su patrimonio, es el primer paso en su defensa.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

3.1. El patrimonio cultural y sus valores. Difusión y didáctica del patrimonio cultural en el aula. La educación patrimonial en el Currículo de Educación Secundaria.

El objetivo de este apartado es analizar el uso que se hace del patrimonio cultural en la educación formal, y más concretamente en el período relativo a la Educación Secundaria Obligatoria. Para ello se tratará de definir el concepto de patrimonio y sus valores, así como la idea de difusión patrimonial, y se terminará finalmente reflexionando sobre la didáctica del patrimonio, y el papel del mismo en la Educación Secundaria.

Lo primero que se ha de hacer es un acercamiento conceptual a la cuestión patrimonial. En la definición del concepto de Patrimonio, parece lógico remitirse al organismo internacional dedicado a su protección y difusión, la UNESCO, que define el concepto como “*el legado que recibimos del pasado, lo que vivimos en el presente, y lo que transmitimos a las generaciones futuras*”³. Se trata de una definición algo genérica, que se concreta en el siguiente artículo de la Conferencia Mundial sobre Patrimonio Cultural, que la misma institución organizó en México en el año 1982, y en la que se incluyen conceptos tales como la lengua, las costumbres y el folklore de los pueblos: “*El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de*

3 PRATS, J.; HERNÁNDEZ, A. 1999. Educación por la Valoración y Conservación del Patrimonio. *Por Una Ciudad Comprometida con la Educación* [en línea], 5. [Consulta: 22 mayo de 2015]. Disponible en: http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/educacion_valoracion_conservacion_patrimonio.pdf

*ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas*⁴.

A nivel nacional, hemos de buscar la definición de patrimonio en el primer artículo del Título Preliminar de la Ley de Patrimonio Histórico Español - Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español - que afirma lo siguiente: *“Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico y antropológico*⁵”.

Es también en el artículo 2 de esta ley donde se indica que el Estado tiene, entre sus deberes esenciales, el de garantizar la conservación y el enriquecimiento del patrimonio histórico español, así como el de fomentar el acceso al mismo de todos los ciudadanos⁶. Destacamos aquí este segundo artículo, no tanto por su contribución a la definición del concepto de patrimonio, sino por su pertinencia en cuanto al tema que estamos tratando: la difusión del mismo y su uso en el aula como modo de acercarlo a la ciudadanía. En este sentido cabe destacar que, pese a que la legislación indique su difusión como un deber que la administración del Estado debe asumir, a nivel educativo esta tarea no se cumple como se debiese, prueba de ello es que la atención que se presta al patrimonio en las aulas de Secundaria es inferior a lo deseable.

Descendiendo un nivel más, y ya en el ámbito regional, la Ley Cantabria de Patrimonio Cultural, da una definición muy similar a la nacional, asumiendo también entre sus deberes el de la protección, la promoción y transmisión a las

4UNESCO. 1982. *Declaración de México sobre las Políticas Culturales, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto*. [archivo pdf.] México D.F.: UNESCO. [Consulta: 22 de mayo de 2015] Disponible en:

http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

5 ESPAÑA. 1985. Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado* [archivo pdf.], 29 de junio de 1985, 155, p. 20342. [Consulta: 22 de mayo de 2015]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>

6 *“Sin perjuicio de las competencias que correspondan a los demás poderes públicos, son deberes y atribuciones esenciales de la Administración del Estado, de conformidad con lo establecido en los artículos 46 y 44, 149.1.1. y 149.2 de la Constitución, garantizar la conservación del Patrimonio Histórico Español, así como promover el enriquecimiento del mismo y fomentar y tutelar el acceso de todos los ciudadanos a los bienes comprendidos en él. Asimismo, de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 149.1, 28 de la Constitución, la Administración del Estado protegerá dichos bienes frente a la exportación ilícita y la expoliación”*. Ídem.

generaciones futuras⁷. En definitiva, se vuelve a insistir, una vez más, en la necesidad de promover el acceso a la cultura y al patrimonio de todos los ciudadanos; una promoción y difusión que debería comenzar inevitablemente desde la enseñanza del mismo en las aulas.

Más allá del marco legal y de los deberes que la administración tenga para con el patrimonio, debemos tener en cuenta además, a la hora de comprender el concepto, que el patrimonio no está constituido únicamente por el conjunto de elementos materiales o inmateriales con valores históricos, artísticos, arqueológicos, o de otros ámbitos, sino que además, contiene en sí una serie de valores identitarios, que son muestra de la imagen colectiva que una comunidad tiene de sí misma⁸. El patrimonio no se reduce, por tanto, a los recursos patrimoniales o a los objetos heredados del pasado, sino que es un fenómeno que está en permanente construcción por la sociedad, como el fruto de su identidad, de su memoria y de sus saberes. “*Si la identidad es la esencia colectiva, el patrimonio constituye su manifestación natural, incólume al paso del tiempo, y que es preciso conservar*”⁹. Para lograr esa conservación, una difusión que permita el acceso al mismo por parte de todos los ciudadanos se convierte en algo esencial.

Marcelo Martín define la difusión patrimonial como “*la gestión cultural mediadora entre el Patrimonio y la Sociedad*”¹⁰. Una forma, en definitiva, de poner en contacto a las personas con el patrimonio que les pertenece para que así aprendan a valorarlo y fomenten su conservación. La educación patrimonial forma parte de esa tarea mediadora, siendo un factor más en la activación de

7 Entre las finalidades concretas que se apuntan, destacan, para el objetivo que nos proponemos las siguientes: “*a) Promover las condiciones que hagan posible, en relación con los bienes culturales, el ejercicio del derecho a la cultura y su mejor garantía de conservación, además de facilitar el disfrute de dichos bienes por todos los ciudadanos. b) Difundir el conocimiento y estimular el aprecio de los bienes culturales que son seña de identidad cultural de Cantabria*”. CANTABRIA. 1998. Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria. *Boletín Oficial de Cantabria* [archivo pdf.], 2 de diciembre de 1998, 240, p. 1218. [Consulta: 22 mayo de 2015]. Disponible en: <http://www.boe.es/buscar/pdf/1999/BOE-A-1999-652-consolidado.pdf>

8 HOMOBONO MARTÍNEZ, J. I. 2008. Del patrimonio cultural al industrial: una mirada socio-antropológica. En: PEREIRO, X.; PRADO, S.; TAKENAKA, H. (coords.). *Patrimonios culturales, educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas* [archivo pdf.]. San Sebastián: Ankulegi Antropología Elkartea, p. 58 [Consulta: 20 mayo 2015]. Disponible en: <http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/1206Fernandez-Casildo.pdf>

9 *Ídem*.

10 MARTÍN GUGLIELMINO, M. 2007. La difusión del patrimonio. Actualización y debate. *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico* [en línea], 1. [Consulta: 21 mayo 2015]. Disponible en: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/difusion/estudios/articulo.php>

las relaciones entre esos bienes y personas¹¹, cuyo importante papel se ha de reconocer. Si bien el tipo de educación que nos interesa estudiar es la reglada, parece oportuno citar las reflexiones de Fontal Merillas, cuando afirma que, independientemente del tipo de educación (formal, no formal, informal), si las personas no reciben ningún tipo de pauta o de formación en la comprensión del patrimonio, no podrán reconocer sus valores, no podrán respetarlo, y en definitiva no se preocuparán de su conservación¹². Es también Fontal quien propone la siguiente secuencia educativa en la sensibilización hacia el patrimonio¹³, que puede ser aplicable a la etapa educativa que nos ocupa:

- Conocimiento del patrimonio para la comprensión.
- Comprensión del patrimonio para la puesta en valor.
- Puesta en valor del patrimonio para la apropiación simbólica.
- Apropiación del patrimonio para el cuidado y conservación.
- Cuidado del patrimonio para el disfrute.
- Disfrute del patrimonio para la transmisión.

Es de esta manera como la educación y la didáctica del patrimonio se convierten en la base de la conservación patrimonial. Si líneas más arriba decíamos que había de reconocerse la importancia de su papel en cualquier tipo de educación, cabría destacar también que la presencia de la didáctica patrimonial se convierte en algo imprescindible en una etapa educativa obligatoria como es la ESO, a la que se dirige la propuesta de este TFM, entre cuyos objetivos generales se hace referencia explícita al patrimonio y a la necesidad de conocer y respetar sus valores¹⁴.

No obstante, también cabe decir que, si bien es cierto que la normativa vigente en educación tanto a nivel estatal como autonómico, marca entre sus

¹¹ FONTAL MERILLAS, O. (coord.). 2013. *La educación patrimonial, del patrimonio a las personas*. Gijón: Trea, p. 14.

¹² *Ibíd.*, p.15.

¹³ *Ibíd.*, p.14.

¹⁴ Entre otros, uno de los objetivos de esta etapa educativa es el de “j) conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural”. Así aparece recogido en el artículo 3 “Objetivos de la Educación Secundaria Obligatoria”, del Real Decreto por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria. ESPAÑA. 2006. Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria. *Boletín Oficial del Estado* [archivo pdf.], 5 de enero de 2007, 5, p. 679. [Consulta: 22 mayo de 2015]. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/01/05/pdfs/A00677-00773.pdf>

objetivos prioritarios la necesidad de que los alumnos conozcan su patrimonio cultural, también lo es que en la práctica docente la realidad no es tal¹⁵. Según expresa Manuela Fernández Casildo, “*la experiencia docente nos advierte del poco conocimiento y estima que los jóvenes tienen por el mismo [el patrimonio cultural], asociado a la “cultura de élite”, a lo monumental, a lo antiguo, y a lo histórico*”¹⁶.

Este desinterés es prueba de que en la educación formal no se ha prestado atención a la labor difusora y esa cuestión queda como algo meramente testimonial. Jaume Botey Vallas, en una crítica a la deshumanización del sistema escolar, afirma que se ha olvidado el aprendizaje de valores, entre los que están la protección y conservación patrimonial. Como ya se ha dicho, aunque el patrimonio está presente en el currículo de forma explícita, su presencia termina siendo meramente testimonial, quedando su difusión como una mera declaración de intenciones¹⁷.

Cabe decir al respecto que mi experiencia docente en un centro, durante el periodo de prácticas, corrobora esta visión, observando entre los alumnos un reducido interés por el tema, cuyas raíces seguramente se encuentren en la poca atención que se ha prestado a la cuestión patrimonial por parte de los docentes en las diferentes etapas educativas que los alumnos hubiesen cursado. También durante este periodo he podido comprobar que el patrimonio no se integra en las clases, más allá de una mera mención en ciertos temas. Esta visión se vio confirmada además a partir de una serie de entrevistas que

¹⁵ Fontal Merillas afirma así no poder culpabilizar al diseño del currículum de la escasa atención que se presta al patrimonio en la escuela, puesto que en la actualidad se ocupa del patrimonio lo suficiente como para que si se cumpliera la ley poniendo en práctica esos contenidos, los alumnos recibiesen una buena educación patrimonial. La autora ha realizado diversos estudios en profundidad de la presencia del patrimonio en las diferentes etapas, ámbitos, y materias del currículum español, que pese a su interés nos es imposible abordar desde este trabajo. Remitimos al lector a las siguientes referencias: FONTAL MERILLAS, O. 2011. El patrimonio en el marco curricular español. *Revista de Patrimonio cultural de España. Patrimonio y Educación*, 5, pp. 21-41; FONTAL MERILLAS, O. (coord.). 2012. El patrimonio en la escuela. *Aula de Innovación Educativa*, 208, pp.10-39; FONTAL MERILLAS, O. (coord.). 2013. *La educación patrimonial...op. cit.*

¹⁶ FERNÁNDEZ CASILDO, M. 2008. La utilización del patrimonio cultural como recurso didáctico en la enseñanza secundaria, al tiempo que como vía de conocimiento y valoración del mismo. En: PEREIRO, X.; PRADO, S.; TAKENAKA, H. (coords.). *Patrimonios culturales, educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas* [archivo pdf.]. San Sebastián: Ankulegi Antropología Elkartea, p. 109 [Consulta: 20 mayo 2015]. Disponible en:<http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/1206Fernandez-Casildo.pdf>

¹⁷ ÁVILA, R. M.; RICO CANO, L. 2003. Difusión del patrimonio y educación. El papel de los materiales curriculares. Un análisis crítico. En: BALLESTEROS ARRANZ, E. [et. al] (coord.), *El patrimonio y la didáctica de las Ciencias Sociales*. Cuenca: Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de Ciencias Sociales, Universidad de Castilla y la Mancha, p. 33.

realicé al profesorado del departamento de Geografía e Historia del I.E.S, donde me dieron su opinión sobre el uso que se daba al patrimonio en el aula.

Con esto no queremos decir que no existan iniciativas que pongan en valor el patrimonio en el aula y contribuyan a su difusión, sino que en la práctica habitual de la Enseñanza Secundaria los contenidos relativos al patrimonio se toman como algo anecdótico, dependiendo en gran parte del tema que se esté tratando. Volvemos a citar a Fernández Casildo, cuando dice que, “*muchos profesores se sienten preocupados por que su práctica docente acerque a los alumnos a su patrimonio, por que lo conozcan, lo respeten y conserven, a la vez que les sirva de estímulo de reflexión sobre la variabilidad cultural y el respeto hacia todas las culturas*”¹⁸. Esta preocupación por acercar el patrimonio al alumnado es la que me lleva a realizar la propuesta didáctica en que se fundamenta este trabajo, como forma de abordar la cuestión en el aula de Secundaria.

El patrimonio es un punto de referencia clave en la historia colectiva de una sociedad. Más aún, es la consecuencia de la historia en común de dicha sociedad. Los elementos patrimoniales se convierten en símbolos identitarios de la misma, cobrando tal importancia que la aniquilación de los pueblos siempre ha pasado por su destrucción. Ésta es una cuestión que estudiaremos más adelante; no obstante, como conclusión a este apartado cabe decir que no sólo es la destrucción física la única manera de terminar con una cultura, sino que existen otras formas mucho más sutiles, como son la imposición de la ignorancia y de la cultura del olvido¹⁹. En este sentido, la única fórmula que permitirá salvar las obras, los monumentos, y en definitiva, la cultura de un pueblo, es la promoción de su patrimonio cultural. Es por ello que la educación debe asumir, como una tarea prioritaria, la formación de los ciudadanos en este ámbito, evitando caer en esa temida cultura del olvido y la ignorancia²⁰.

¹⁸ FERNÁNDEZ CASILDO, M. 2008. La utilización..., *op. cit.*, p. 109.

¹⁹ COMA QUINTANA, L.; SANTACANA I MESTRE, J. 2010. *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*. Gijón: Trea, p. 294.

²⁰ *Ídem*.

3.2. Conflictos bélicos y destrucciones patrimoniales. El caso español: el salvamento del Museo del Prado.

Terminábamos el apartado anterior haciendo referencia a la cuestión de la destrucción de identidad de un pueblo a partir, bien de la imposición de la cultura del olvido -sobre la que ya se ha hablado-, bien de la destrucción deliberada de sus obras. A esta última cuestión bien podría aplicársele el término de “*memoricidio*”²¹, utilizado por Fernando Báez, para hacer referencia a la destrucción de la memoria colectiva de un pueblo, a partir del aniquilamiento de sus bibliotecas, archivos, museos y monumentos; en definitiva, de su herencia cultural²².

Se trata de un recurso que ha sido utilizado de forma muy frecuente a lo largo de la historia, especialmente en periodos de enfrentamientos bélicos, y del que se pueden tomar numerosos ejemplos a nivel mundial. Conocida es la costumbre de cualquier pueblo de hacerse con obras de arte como botín de guerra tras el triunfo, un hábito ya presente en la Antigüedad²³. Si avanzamos en la historia, volvemos a encontrar ejemplos en la 2ª Guerra Mundial, con las destrucciones y el expolio llevado a cabo por el III Reich en las diferentes ciudades europeas. También hubo pérdidas durante la guerra de los Balcanes – el caso más conocido es el del puente de Mostar-; y en el año 2001, con la voladura de los Budas de Bamiyán por el régimen talibán. Creo necesario

²¹ Se trata de un término empleado, junto con el de “*bibliocausto*”, por el autor en su estudio sobre las destrucciones de bibliotecas y saqueos de libros. BÁEZ, F. 2004. *Historia Universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Barcelona: Destino. El autor lleva a cabo una equivalencia entre el holocausto, esto es, la aniquilación sistemática de millones de judíos, y el bibliocausto, prólogo del anterior, según el cual se destruyeron millones de libros por parte de los nazis. Otros autores como Rebeca Knuth prefieren emplear el término “*libricidio*” para hacer referencia al mismo fenómeno. KNUTH, R. 2003. *Libricide: The Regime-Sponsored Destruction of Books and Libraries in the Twentieth Century*. Westport: Praeger. En cualquier caso, ambos términos se podrían aplicar también al patrimonio cultural, pues son conceptos que se refieren en última instancia a la destrucción sistemática de una parte de la cultura de un pueblo, con fines evidentemente ideológicos.

²² La profesora de la Universidad de Oviedo, Pilar García Cuetos, dedica varios apartados en su libro “*Patrimonio cultural. Conceptos básicos*”, al estudio de los peligros a los que se enfrenta el mismo: conflictos armados, catástrofes naturales, tráfico ilegal, etc. Merece la pena la lectura de estos capítulos, pues dan una visión global de la problemática específica del patrimonio. Además, ha sido a partir de su lectura, y sobre todo, gracias a las lecciones recibidas por esta profesora a lo largo de mis estudios, como surgió la idea inicial para la realización de este trabajo. GARCÍA CUETOS, M. P. 2012. *Patrimonio cultural, conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 64-65.

²³ Así se muestra por ejemplo en el Arco de Tito de Roma, en uno de cuyos relieves se observa al ejército romano desfilando con el botín de guerra obtenido tras someter la revuelta judía y arrasarlo con el templo de Jerusalén, en el año 70 d.C. RODRIGUEZ TEMIÑO, I.; GONZÁLEZ ACUÑA, D. 2013. La protección del Patrimonio Cultural en conflictos armados. De las lecciones aprendidas al diseño estratégico. *Patrimonio cultural y derecho*, 17, p. 9.

destacar en este punto la actualidad y vigencia del tema, ante los recientes ataques al patrimonio llevados a cabo en los territorios de Siria e Irak por parte del grupo armado ISIS, cuyo último bastión amenazado ha sido la ciudad siria de Palmira²⁴.

Acercándonos a nuestro país podemos encontrar ejemplos de los peligros a los que se ve sometido el patrimonio durante los conflictos armados. El patrimonio español se vio mermado a lo largo de la historia durante diferentes momentos²⁵. No obstante, el interés de este estudio se centrará únicamente en la situación vivida en España durante la Guerra Civil y en concreto, en el proceso de traslado de las obras del Museo del Prado para su salvaguarda. El objetivo último de este TFM es acercar al aula estos hechos, por lo que parece necesario hacer un estudio previo de los mismos.

3.2.1. El caso español: el salvamento del Museo del Prado.

La Guerra Civil Española, que se inicia en julio de 1936, supondrá un periodo de convulsión para el patrimonio histórico-artístico español, hasta el punto de que sus consecuencias aún no han sido hoy cuantificadas al completo²⁶. A pesar de ello hay que decir que, en el momento en que se inicia la guerra, la gestión de los bienes patrimoniales españoles tenía un cierto nivel, de forma que la tarea de la protección patrimonial se asumió tanto a nivel político – bien de izquierdas, con Azaña, bien de derechas con Cambó – como a nivel legislativo, y burocrático, a diferencia de lo que había ocurrido en Europa durante la Gran Guerra²⁷.

El desorden general tras el levantamiento militar, fue aprovechado por grupos de izquierdas para llevar a cabo destrucciones de obras de arte y

²⁴UNESCOPRESS. 2015. La Directora General de la UNESCO pide el cese inmediato de las hostilidades en Palmira (Siria). *UNESCOPRESS*, 20 de Mayo de 2015. [Sitio web] [Consulta: 22 mayo 2015]. Disponible en: http://www.unesco.org/new/es/unesco/about-us/who-we-are/director-general/singleviewdg/news/unesco_director_general_calls_for_immediate_cessation_of_hostilities_in_palmira/#.VV727Nztkmko; SANZ, J.C. 2015. La conquista de Palmira y Ramadi da nuevo impulso al Estado Islámico. *El País*, 21 de Mayo de 2015. [Sitio web] [Consulta: 22 Mayo 2015] Disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/20/actualidad/143215106_781779.html

²⁵ Como ejemplos podemos tomar la invasión napoleónica, las desamortizaciones, las revoluciones y las guerras civiles. LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, op. cit., p. 458.

²⁶ *Ibíd.*, p. 409.

²⁷TUSSEL GÓMEZ, J. 2009. El patrimonio artístico español en tiempos de crisis. En: ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 19.

edificios religiosos, en una actuación que se repetía desde tiempo atrás²⁸. Estos hechos escandalizaron en muchos casos a los miembros del gobierno de la II República, si bien también es cierto que en otros casos fueron contemplados con indiferencia²⁹. En cualquier caso, fueron luego muy lamentados por los republicanos, y serían además aprovechados por el bando nacional para llevar a cabo una recurrente labor propagandística³⁰. No obstante, las organizaciones obreras se dieron cuenta pronto de su error – era más útil conservar los edificios religiosos que destruirlos, por lo que comenzaron a ser incautados para darles nuevos usos, como el cultural. Así ocurrió con el Palacio de Liria, propiedad del Duque de Alba, que en ese momento se ausentaba de Madrid³¹. La incautación por el Partido Comunista supuso la garantía de conservación de sus colecciones artísticas que se protegieron, clasificaron y abrieron al público, hasta el bombardeo del edificio³².

En este caos inicial, el gobierno de la República, no poseía los medios necesarios para oponerse a los peligros a los que el patrimonio se veía expuesto –el número de incautaciones fue tal que los organismos del estado encargados de la labor se vieron desbordados³³. Es en este contexto de urgencia y necesidad en el que se decide crear una nueva organización, puesta en marcha de forma un tanto precipitada a partir de la iniciativa de la Alianza de

²⁸ LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, op. cit., p. 412.

²⁹ López Trujillo afirma que incluso fueron alentados por algunas revistas intelectuales de izquierdas como *El Mono Azul*, de la que formaban parte, entre otros, Rafael Alberti y María Teresa León, que jugarán un papel importante en el salvamento de las obras del Prado. *Ídem*.

³⁰ En este sentido, se conservan obras tales como el Vía Crucis, en el que se recogían imágenes de iglesias destruidas, AUGUSTO, M. 1939. *Vía Crucis del Señor por las tierras de España*. Barcelona: Editorial Nacional, 1939. Así como también otras que difundían la prensa extranjera los hechos como: *Le martyre des oeuvres d'art: Guerre Civile en Espagne*. Paris: *L'Illustration*, 1938.

³¹ Sobre la incautación del Palacio de Liria, y la protección de las obras por milicianos del Partido Comunista se conservan diversidad de fuentes y testimonios. Entre otros, los de algunos personajes que tuvieron protagonismo en esta labor, como María Teresa León, en sus obras *La historia tiene la palabra* y *Memoria de la Melancolía* o Rafael Alberti, que dedica varios poemas al Duque de Alba y la protección del palacio de Liria en el *Romancero de la Guerra Civil*, que se fue gestando con colaboraciones de diferentes poetas durante el desarrollo de la contienda en la revista *El Mono Azul*. Otros autores también hacen referencia a estos hechos en sus obras, como el poeta Pablo Neruda, en su libro de memorias *Confieso que he vivido*, en el que dedica un apartado a narrar su visita al palacio durante la incautación y antes de su destrucción, al igual que periodista Mijail Koltsov en su *Diario de la Guerra de España*, redactado durante su estancia en nuestro país durante el conflicto como corresponsal para la Unión Soviética. ALBERTI, R. 1936. El último Duque de Alba. *El Mono Azul*, 2, 3 de septiembre; La última voluntad del Duque de Alba. *El Mono Azul*, 14, 26 de septiembre; KOLTISOV, M. 1963. *Diario de la Guerra de España*. París: Ruedo Ibérico; LEÓN, M. T. 2009. *La historia tiene la palabra: noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico de España*. Madrid: Endymión; NERUDA, P. 2011. *Confieso que he vivido, Memorias*. Barcelona: Seix Barral.

³² LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, op. cit., p. 414.

³³ *Ídem*.

Intelectuales Antifascistas, que mostraba así su preocupación por la conservación del patrimonio: la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico³⁴. Desde su fundación, la Junta llevó a cabo una ardua labor de concienciación entre milicianos, organizaciones obreras y el pueblo en general, sobre la necesidad de conservar y respetar las obras de arte, en prensa y radio, pero también a partir de la creación de carteles propagandísticos para la defensa del patrimonio – especialmente religioso-³⁵, en cuya elaboración colaboraron los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid³⁶, realizando ejemplares únicos, al no tener acceso a medios de reproducción.

Durante el mes de agosto de 1936, las fuerzas nacionales avanzan hacia Madrid, y el gobierno de la República entra en crisis ante la imposibilidad de controlar la dispersión de organizaciones obreras y sindicales que habían ido surgiendo³⁷. Se forma así un nuevo gabinete presidido por el socialista Largo Caballero. La cartera de Instrucción Pública -de la que dependía el Patrimonio Histórico Artístico- se asignó al comunista Jesús Hernández, quien nombra como Director General de Bellas Artes al cartelista valenciano Josep Renau³⁸, en un acto que buscaba centralizar la tarea de protección – terminando con la independencia de la Junta de Incautación que pasaba a depender de la Dirección General-, además de prestigiar y popularizar la labor cultural del nuevo gobierno³⁹.

³⁴ COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, p. 31.

³⁵ *Ídem*.

³⁶ Estos carteles buscaban fomentar el respeto a las obras de arte religiosas principalmente. De ellos se conservan numerosas fotografías, que muestran mensajes del tipo: “¡Ciudadano! No destruyas ningún dibujo ni grabado antiguo. Consérvalo para el Tesoro Nacional”, así como a los propios alumnos en el proceso de creación de los mismos. Todos ellos aparecen recogidos en el catálogo de la exposición organizada en el año 2003 por el Museo del Prado, bajo el título “Arte Protegido”. ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

³⁷ LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, *op. cit.*, p. 414.

³⁸ COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, *op. cit.* p. 31. Renau sería una figura clave en la protección del patrimonio artístico español. Su labor como Director general de Bellas Artes ha sido estudiada en profundidad, entre otros, por Miguel Cabañas Bravo. BRAVO CABAÑAS, M. 2008. Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra. En: AZNAR, M.; BARONA, J.L.; NAVARRO, J. (eds.), *València, capital cultural de la República (1936–1937)*. Valencia: PUV-SECC, pp. 377-408.

³⁹ Además del de Renau, a esta labor propagandística también contribuyeron los nombramientos de otras personalidades del mundo de la cultura, como ocurrió con Rafael Alberti, a quien se le asignó la dirección del Museo Romántico, o a Menéndez Pidal, como Presidente del Consejo Nacional de Cultura. En último término, la designación que más repercusión propagandística buscaba tener, fue la de Picasso como director del Museo del Prado. Colorado Castellary insiste en que el objetivo no fue otro que el

No obstante, el abandono del gobierno de Madrid para trasladarse a Valencia a principios de Noviembre, debilitó la labor de este organismo, cuyas tareas ya resultaban bastante arduas de por sí debido a las reticencias de muchos a malgastar energías en el patrimonio⁴⁰. La mayor parte de los miembros de la Junta se vieron obligados a acompañar al gabinete, dejando encargada de las labores de protección a una Junta Delegada, que además debía ocuparse de la evacuación de las obras hacia Valencia⁴¹. De esta tarea se ocuparon inicialmente – y en condiciones de precariedad y confusión⁴²– María Teresa León y Rafael Alberti, quienes enviaron la primera expedición de obras el día 10 de Noviembre. En esta primera etapa se enviaron, entre otras, obras como *Las Meninas*, y el *Carlos V, en la batalla de Mühlberg* de Tiziano, y la tarea no fue sencilla, pues se encontraron con numerosos impedimentos. Así, la principal dificultad se manifestó a la hora de pasar con los cuadros por el puente del Jarama, cuya estructura metálica no permitía el paso de piezas de tales dimensiones⁴³.

Durante esta etapa los habitantes de Madrid sufrieron el bombardeo sistemático de la ciudad, lo mismo que sus principales monumentos y centros culturales; fue a mediados de noviembre de 1936 cuando las bombas afectaron al Museo del Prado, a pesar de haberse señalado con claridad su posición⁴⁴. Afortunadamente, los desperfectos no fueron graves, y no afectaron a ninguna de las obras maestras.

propagandístico, precisamente, porque Picasso “no tomó posesión de su cargo, ni pisó el Prado durante toda la guerra”. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, op. cit. p. 35.

⁴⁰ LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, op. cit., p. 458.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 421.

⁴² En palabras de Colorado Castellary, “las condiciones de peligro que corría Madrid, en una situación de emergencia, son la única explicación que puede justificar la improvisación, la falta de control gubernamental y técnico, y la carencia de apoyo en el traslado de las obras”. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, op. cit. p. 38.

⁴³ Soldados y camioneros tuvieron que bajar los cuadros del vehículo para atravesar el puente sobre rodillos. *Ibíd.*, p. 39.

⁴⁴ Sobre el bombardeo existe una amplia documentación; José Lino Vaamonde, arquitecto y jefe de Protección del Museo del Prado, publicó en 1978 el artículo “Objetivo: Museo del Prado”, en que describen los hechos, adjuntando un mapa con la representación gráfica de los mismos. LINO VAAMONDE, J. 1978. Objetivo: Museo del Prado. *Historia 16*, 7, pp. 51-54. También Sánchez Cantón, subdirector del Museo durante la República, los explica en una carta dirigida a la Oficina Internacional de los Museos, conservada en el archivo del Museo del Prado y reproducida en el estudio de Colorado Castellary. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, op. cit. p. 36. Se conservan además, numerosas fotografías sobre los destrozos en el museo, reproducidas en el ya citado catálogo del Museo. ARGERICH I.; ARA, J. (Eds.). 2009. *Arte...*, op. cit. Además del Prado, otros edificios emblemáticos fueron bombardeados, como la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico, la Academia de San Fernando o el Palacio de Liria.

La labor de Renau en este periodo fue decisiva a la hora de poner en marcha diferentes iniciativas de protección, y de centralizar las facultades sobre el patrimonio artístico⁴⁵; una tarea que culmina con la creación, en abril de 1937, de la Junta Central del Tesoro Artístico⁴⁶. Al frente de la misma, durante todo el enfrentamiento, estaría el pintor Timoteo Pérez Rubio, junto con otras personalidades del mundo del arte⁴⁷. Las labores que hubo de asumir fueron muy diversas – reagrupamiento de las obras confiscadas en los depósitos adaptados para ello, labores propagandísticas, e incluso la protección de los grandes monumentos de Madrid contra los bombardeos⁴⁸. Pero sin duda la más dura y arriesgada fue el traslado del resto de obras del Museo hacia Valencia⁴⁹, esta vez en mejores condiciones técnicas y de seguridad⁵⁰. En la ciudad valenciana, se acondicionaron dos depósitos para albergar las obras: las Torres de los Serranos, y la Iglesia del Patriarca⁵¹, reforzadas de forma especial sus estructuras por el arquitecto Lino Vaamonde.

⁴⁵COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁶A la que se encargó la tarea de “*incautar o conservar en nombre del Estado todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro*”. LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, *op. cit.*, p. 415.

⁴⁷No queremos olvidar la labor de todos los colaboradores de la Junta, como Alejandro Ferrant, José María Giner, el escultor Juan Aduara, los pintores Stol Viciano y Prieto Nespereira, y el ya nombrado arquitecto José Lino Vaamonde. No obstante, fue Pérez Rubio el principal artífice de todas las tareas de la Junta, y por ello fue considerado por el propio Azaña, junto a Giner, como “*los verdaderos héroes de la empresa*”. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, *op. cit.* p.43. El propio Pérez Rubio explica sus funciones como presidente de la Junta en una entrevista concedida a Pierre Deval. DEVAL, P. 1939. *L'homme qui sauva les chefs-d'œuvre espagnols. La Semaine*, 2 Junio.

⁴⁸La Cibeles (a la que popularmente se llamó “la bella tapada”), la fuente de Neptuno, o la estatua de Felipe IV de la plaza de Oriente, fueron protegidas levantando muros o revistiéndolas de sacos terreros. Se trata de hechos que también están documentados gráficamente. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, *op. cit.* p. 47.

⁴⁹La evacuación de las obras a Valencia fue muy polémica, y mientras era defendida por los republicanos como la única solución, los nacionales veían en ella una estrategia para la venta del tesoro artístico por el bando contrario. Según Colorado Castellary y Álvarez Lopera, aunque la razón principal es incuestionable -la puesta a salvo de las obras de los bombardeos-, también pudieron existir razones políticas, basándose en comentarios de Renau y Pérez Rubio. En cualquier caso, e independientemente de las razones que llevasen al gobierno a trasladar las obras, la valoración global del proceso fue positiva, puesto que todas las obras se conservaron en buenas condiciones. *Ibíd.*, pp. 40 – 56. ÁLVAREZ LOPERA, J. 1982. *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 160.

⁵⁰A pesar de ello hubo una fuerte oposición al traslado de las obras por parte de muchos de los técnicos del museo, que realizaron extensos informes recomendando evitar los traslados. Estos se realizaban preparando con minuciosidad los embalajes, y en camiones que nunca alcanzaban más de 15 km por hora. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, *op. cit.* p. 48. ALONSO ALONSO, R. 2009. La actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil. En: ARGERICH I.; ARA, J. (Eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 165-184.

⁵¹LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, *op. cit.*, p. 428.

Es con este traslado, cuando comienzan a manifestar su preocupación por el Tesoro Artístico Español el resto de países europeos – a los que llegaban todo tipo de noticias, de uno y otro bando, sobre la suerte que corrían las obras-. Numerosas son las cartas y peticiones de intervención de expertos de diferentes instituciones culturales, y a pesar de la reticencia por parte del gobierno, se permitieron las visitas de profesionales de museos extranjeros en diversas ocasiones. Es el caso de la realizada en agosto de 1937 por el ex director del British Museum y el conservador de la Wallace Collection, que acompañados por Pérez Rubio, visitaron Valencia, Madrid y Cataluña para verificar las medidas de protección de las que gozaban las obras⁵², felicitando tras ello a los responsables republicanos. El bando nacional no podía enorgullecerse de la misma manera de la tarea de protección del tesoro, pues, aunque también se crearon diferentes organismos para la protección del mismo en la zona sublevada, su eficacia fue muy escasa. “*La falta de un presupuesto adecuado y la descoordinación de los organismos encargados de la tarea de protección, fueron razones de peso de la ineficacia de la zona nacional. Pero la razón principal radicaba en la política del Gobierno, que centraba su atención sobre los problemas de la guerra*”⁵³.

En marzo de 1938, se decidió evacuar de nuevo el tesoro artístico ante el peligro de que los nacionales cortasen la zona republicana en dos – avanzando hacia el Mediterráneo desde Teruel. El gobierno ya residía desde el año anterior en Barcelona, y ordenó el traslado, que se realizó de nuevo en condiciones de precipitación e improvisación, aumentando el riesgo sobre las obras. Tal es así que, en una de las expediciones, se produjo uno de los accidentes más graves en todo el transcurso de los hechos: en Benicarló (Castellón), uno de los camiones chocó contra un edificio bombardeado, cuyo balcón cayó sobre las cajas que portaban dos de las obras más ilustres de la pinacoteca: el *Dos de Mayo* y el *Tres de Mayo* de Goya, produciendo

⁵²De esta visita se conservan varios informes en los que reflejan sus buenas impresiones, y felicitan a la Junta del Tesoro Artístico por su esfuerzo, publicados en *The Times* y otros medios especializados, y difundidos en España por iniciativa de Renau. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, op. cit. p. 56.

⁵³En la zona sublevada urgía más consolidar el poder político y militar, y el patrimonio no corría los mismos peligros (incautaciones, incendios, etc.). En este sentido se conservan las declaraciones de Pedro Muguruza, que en 1938 escribió un informe al Ministro de Educación, en que afirmaba que casi no se había hecho nada para la protección del patrimonio. *Ibíd.*, p. 60.

desgarrones en los lienzos⁵⁴. El conjunto del tesoro se reubicó en nuevos depósitos, como fueron los castillos de Peralada y de Figueras, y la mina de La Vajol, los tres con buenas condiciones para la protección, además de ser cercanos a la frontera⁵⁵.

El transcurso de los acontecimientos llevó a que el 26 de enero de 1939 Barcelona cayese en poder de los nacionales. Ante el avance del enemigo, el gobierno se había trasladado días antes a Figueras. La necesidad de evacuar el tesoro era evidente, lo cual fue denunciado por el propio Pérez Rubio⁵⁶. No obstante, se ha de reconocer la iniciativa de la evacuación al extranjero de los cuadros al pintor muralista José María Sert⁵⁷. El catalán se hizo cargo con éxito de esta tarea, al ser un artista de renombre internacional que contaba con amistades⁵⁸ entre la alta sociedad de la España nacional, y del extranjero⁵⁹. Según Colorado Castellary, Sert tuvo un doble mérito en todo el proceso; fue el único que, formando parte bando nacional, supo ver el peligro al que se enfrentaba el patrimonio, así como también el único que tramitó su salida, poniendo en marcha el proceso⁶⁰. De esta manera se formó el Comité Internacional para la Salvaguarda de los Tesoros Artísticos Españoles; la institución – apolítica, internacional y semioficial⁶¹- que gestionó la evacuación de las obras a Ginebra⁶².

⁵⁴ Aún en la actualidad se puede observar una zona en el *Dos de Mayo* en que se reconocen los desperfectos. Ambas obras fueron restauradas por los técnicos del Museo del Prado, entre otros, Manuel Arpe y Retamino, restaurador del museo, que relata el proceso en un diario escrito en el año 1949. Arpe Retamino acompañó a las obras en el recorrido que realizaron hasta su vuelta a Madrid. ARPE RETAMINO, M. 1949. *Diario sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico durante la Guerra Civil en España y el extranjero, desde 1936-1939*, Agosto de 1949. Reproducido en el estudio de Colorado Castellary. *Ibíd.*, p. 178.

⁵⁵ No obstante, y a pesar de que ofrecían una buena protección a las obras, ambos castillos albergaban también material de guerra, lo que los convertía en objetivo militar claro. Azaña, que residió en Peralada varios días, lo narra así en su Carta a Ángel Ossorio. Reproducida en Colorado Castellary. *Ibíd.*, p. 81

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 89.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 93.

⁵⁸ Entre otros, mantuvo una firme amistad con Joseph Avenol, secretario General de la Sociedad de Naciones, ante quien intercedió para el salvamento del patrimonio. La sede del Palacio de las Naciones en Ginebra, había sido decorada en 1934 por el muralista catalán, por encargo del Gobierno de la República, y la amistad con Avenol se inicia en ese momento. *Ibíd.*, p. 99.

⁵⁹ No obstante, y como Colorado Castellary indica, no se puede colocar a Sert como el único responsable de la tarea de evacuación, puesto que era excesiva para ser llevada a cabo por una sola persona. “*Esta magna empresa no pudo ser nunca labor de un sólo hombre, y no puede olvidarse que aquí intervino un gran número de personas*”. *Ibíd.*, p. 96.

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, op. cit., p. 447.

⁶² COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, op. cit. p. 97.

El 2 de febrero de 1939 tres miembros de este comité viajaron a Figueras para reunirse con el Gobierno de Azaña. Las negociaciones que se llevaron a cabo fueron especialmente duras, pues el gobierno español establecía unas condiciones de traslado de las obras, que resultaban difíciles de garantizar para un organismo independiente como era el Comité; las obras no podían ser embargadas una vez fuera de España y se debía garantizar su regreso al final de la guerra. A pesar de todo, el Gobierno hubo de ceder, puesto que la amenaza estaba cada vez más cerca⁶³. Es así como, al finalizar el día siguiente, se firmaba el tratado de Figueras⁶⁴.

El traslado de los cuadros se inició de inmediato y, una vez más, renunciando a las condiciones de seguridad deseables. La urgencia hizo de la salida hacia Francia un auténtico drama: no existían medios de transporte adecuados, las carreteras estaban completamente obstruidas por el éxodo humano que se estaba produciendo, y el enemigo se acercaba⁶⁵. El tesoro llegó -no sin dificultades- a Perpiñán, acompañado en todo momento por Pérez Rubio y José Giner, y de allí, tras un minucioso recuento, se fletó un tren financiado por el Comité a Ginebra el 14 de Febrero⁶⁶.

Depositadas las obras en el Palacio de las Naciones, comenzó entonces la ardua tarea del inventariado, un proceso que se tardó en concluir más de veinte días, debido a los enfrentamientos entre los encargados de llevarlo a cabo. Para ello se constituyó un comité entre cuyos colaboradores, además de los incansables Giner y Pérez Rubio, se incluían representantes del gobierno de Franco, como Sert y el crítico de arte Eugenio D'Ors. Fue en este momento cuando D'Ors solicitó a la Sociedad de Naciones la entrega del tesoro – algo a lo que inicialmente se opuso su Secretario General, pero que terminó

⁶³De hecho al día siguiente de la firma del tratado, Figueras fue bombardeado, incluso a pesar de que Sert había dado el aviso de que el tesoro se encontraba allí. LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, *op. cit.*, p. 447.

⁶⁴Las circunstancias en que se llevaron a cabo las reuniones del Comité con el Gobierno, así como la redacción del texto y las firmas, son narradas por Timoteo Pérez Rubio en sus memorias. El documento había sido previamente redactado por el Comité, y se le añadieron las cláusulas con las condiciones de los republicanos. Es interesante el caso de la cláusula novena en la que, tras afirmarse el compromiso de la devolución del tesoro al gobierno español, se añade “*para que permanezca como bien común de toda la nación española*”. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁵LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, *op. cit.*, p. 447. En sus memorias, Azaña afirma que algunas de las cajas hubieron incluso de ser transportadas a hombros de los responsables.

⁶⁶COLORADO CASTELLARY, A. 2009. El Tesoro Artístico y el fin de la Guerra. De Cataluña a Ginebra. En: ARGERICH I.; ARA, J. (Eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 83.

realizándose el día 30 de marzo, ante un hecho indiscutible: el gobierno de Burgos había sido reconocido como el único gobierno español por Suiza, Francia y Gran Bretaña⁶⁷.

Es así como el tesoro, que había estado a punto de ser destruido, terminó en posesión del bando nacional⁶⁸. El regreso de las obras a España comenzó de inmediato – ya el 10 de mayo se iniciaron los primeros traslados. No obstante, no todas las piezas salieron de Ginebra, puesto que el gobierno español hubo de acceder a organizar una exposición en el Museo de Arte e Historia de Ginebra, con algunas de las obras del Prado. Según López Trujillo, “*en realidad estaban saliendo de un atolladero diplomático; la prensa internacional insistía en que había que organizar una magna exposición en la S.N. con el tesoro español para dar a conocer la importancia de lo salvado y costear los gastos de evacuación*”⁶⁹. No obstante, es evidente que el gobierno de Franco no estaba dispuesto a dar a conocer las actuaciones de los que habían sacado las obras del país, entre otros, Pérez Rubio, el Comité Internacional para la Salvaguarda de los Tesoros Artísticos Españoles, la Sociedad de Naciones, e incluso los propios Sert y D’Ors⁷⁰. En cualquier caso, finalmente se accedió a organizar una exposición en el Museo Cantonal, que duraría de junio a agosto de 1939, y que, aun siendo una clara forma de dar propaganda al bando vencedor, fue muy visitada, recaudándose dos millones de pesetas que sirvieron para costear el viaje de vuelta de las obras de la exposición⁷¹. En el mismo día en que finalizaba la muestra –el 1 de septiembre– Alemania invadió Polonia, y las obras hubieron de salir de forma urgente hacia España en cuatro trenes, que viajaron de noche y sin luces para evitar los bombardeos. Es finalmente el 9 de septiembre cuando los cuadros terminaron su viaje, siendo recibidos en Madrid por una muchedumbre, a la cabeza de la cual estaba el nuevo director del Prado⁷². Con el regreso de las obras se comprobó que, pese a las condiciones de urgencia en que se habían llevado a

⁶⁷ *Ibíd*, pp. 83-84.

⁶⁸ LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, *op. cit.*, p. 447

⁶⁹ *Ídem*.

⁷⁰ COLORADO CASTELLARY, A. 2009. *El Tesoro...*, *op. cit.*, pp. 87-93.

⁷¹ 174 obras procedentes mayoritariamente del Prado. *Ídem*.

⁷² LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, *op. cit.*, p. 447

cabo los traslados, el Museo no había sufrido apenas daños: la valoración final era positiva, lamentándose tan sólo el deterioro de algunas obras⁷³.

Aquellas personas que habían defendido el tesoro artístico español no obtuvieron ningún reconocimiento por parte del gobierno, resignándose a un triste final después de tantos esfuerzos: la Junta Delegada de Madrid hubo de pasar sus depósitos al Servicio de Defensa franquista; la Junta Central del Tesoro Artístico se disolvió y muchos de sus miembros fueron denunciados o encarcelados⁷⁴. Pérez Rubio o Lino Vaamonde hubieron de exiliarse al Sur de América, e incluso José María Sert “*permaneció en una situación incómoda hasta su muerte*”⁷⁵. No fue hasta 1969, cuando se publicó en España una versión de los hechos diferente a la dada por el franquismo, redactada por el historiador español Juan Antonio Gaya Nuño. Merece ser reproducida como colofón a este apartado:

*“Gracias sean dadas, pues, a todos los hombres que cooperaron al salvamento y la integridad de las obras del Museo del Prado, y deje de ser ya motivo beligerante para la historia contemporánea de España un acontecimiento que sólo obedeció a la preocupación por la integridad de una colección cuyo sólo nombre basta para responsabilizar a todos los españoles. Todos los que operaron esta labor merecen – aun de quienes no la consideren procedente y oportuna- un mínimo de reconocimiento y de respeto, muy por lo menos; mejor todavía, de total gratitud”*⁷⁶.

3.3. Fuentes y recursos didácticos de uso en el aula de Ciencias Sociales. El cine como medio de sensibilización.

El conocimiento de nuestro pasado, uno de los objetivos de estudio de las Ciencias Sociales, tan sólo es posible a partir de evidencias y documentos; esto es, a partir de fuentes de información: los restos, las ruinas, los escritos, los periódicos, los testimonios de aquellos que vivieron en otras épocas, son

⁷³ El altorrelieve de Agostino Busti por el bombardeo del Prado en noviembre del 1936, y algunos daños en las ya citadas obras de Goya. En palabras de Colorado Castellary: “*la única huella que queda de aquella odisea, está en el extremo izquierdo del Dos de Mayo; la restauración, dejó visible una coloración diferente*”. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo...*, op. cit. p. 353.

⁷⁴ LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio...*, op. cit., p. 448.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 450.

⁷⁶ GAYA NUÑO, J. A. 1969. *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest, p. 186.

fuentes valiosas que nos permiten conocer lo que ocurrió⁷⁷. Todo el conocimiento de las materias vinculadas a las Ciencias Sociales, provienen de estos diferentes tipos de fuentes, lo que dota a estos saberes de un ineludible carácter científico. Dicha científicidad debe estar inevitablemente presente en el aula de Ciencias Sociales; resulta necesario mostrar de forma clara al alumnado la materia como una ciencia, cuyo método de estudio no es arbitrario, sino que parte de unas evidencias. En definitiva, la divulgación del método científico en el aula es esencial, y el trabajo con fuentes en la misma se convierte, en nuestra opinión, en el mejor modo de hacerlo⁷⁸.

Siguiendo esta idea se ha diseñado la propuesta didáctica de este TFM, que plantea al alumno trabajar con diferentes fuentes que le permitirán acercarse a un tema y a unos hechos históricos muy concretos ubicados en el período de la Guerra Civil Española: el salvamento de las obras del Prado. Las fuentes con las que se trabajará han sido seleccionadas minuciosamente de entre una ingente cantidad de recursos existentes para el estudio de este periodo. No obstante también cabe decir que, pese a que los recursos didácticos y las fuentes para el estudio del conflicto bélico son tremendamente amplios, los que existen para el estudio de un hecho tan concreto como es el salvamento del museo, son mucho más escasos, y la labor de búsqueda y selección ha sido bastante ardua. Por ello, la selección de fuentes que se plantean puede parecer escasa a los ojos del lector, frente a la cantidad de recursos existentes para la guerra en general. A pesar de ello, la labor de búsqueda ha dado lugar a una selección diversa y completa que permitirá la realización del trabajo a los alumnos.

El conjunto de fuentes seleccionadas se ha de clasificar siguiendo el criterio del momento de producción de las mismas. Así, se puede distinguir entre fuentes primarias y secundarias. Las primarias, generadas en el mismo momento en que ocurrieron los hechos; y las secundarias, las generadas con posterioridad al enfrentamiento⁷⁹. En este sentido, entre la selección de fuentes que se ha realizado, existe un cierto equilibrio entre ambos tipos.

⁷⁷HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. 2002. *Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Barcelona: Graó, p. 105.

⁷⁸ *Ídem*.

⁷⁹ FELIÚ TORRUELLA, M.; HERNÁNDEZ CARDONA, X. 2011. *12 ideas clave. Enseñar y aprender la historia*. Barcelona: Graó, p. 49.

De entre las fuentes primarias, se han seleccionado las siguientes: fuentes textuales y documentos oficiales producidos por los diferentes organismos y personajes implicados en el salvamento del Museo; testimonios o memorias de las personas que vivieron los hechos de forma más o menos cercana, como es el caso de las de María Teresa León, Rafael Alberti, Timoteo Pérez Rubio o Josep Renau; noticias de prensa y artículos de revistas de la época; y, por último, fotografías de los hechos, bien sean de autores reconocidos y prestigiosos, bien obras anónimas.

En cuanto a las fuentes secundarias destaca, entre las de mayor relevancia, el documental seleccionado para proyectar en el aula, cuya utilidad como recurso didáctico se explicará más adelante en unos párrafos dedicados al uso del cine como medio sensibilizador en el aula. En este caso la cuestión de la clasificación del tipo de fuente ha sido un tanto polémica puesto que, si bien el film incluye imágenes originales grabadas durante el traslado de las obras – que por tanto serían consideradas como fuente primaria; en la mayor parte del desarrollo de la película las imágenes son recreadas, a partir de una laboriosa tarea de documentación basada en las fotografías conservadas sobre los hechos⁸⁰. Es por esta razón por la que lo hemos considerado como una fuente secundaria, producida con posterioridad a los acontecimientos.

Formando parte de este mismo conjunto, se han seleccionado también relatos y memorias de personas que no han vivido los hechos en primera persona, pero que conocen a través de lo que les han contado, así como creaciones literarias, como pueden ser las novelas basadas en datos históricos, de gran utilidad para despertar el interés del alumnado por la Historia⁸¹. También se incluyen en este apartado las cronologías -repertorios simplificados, seleccionados y ordenados de los sucesos más relevantes de un periodo⁸²- que pueden servir de guía y orientación para el alumnado.

⁸⁰Como bien expresa su director, Alberto Porlan, el film no es un documental al uso. “*Frente al modelo convencional que incluye entrevistas a los testigos, supervivientes o especialistas en el asunto tratado, para “Las cajas españolas”, nos planteamos hacer un relato continuo, más a modo de film de ficción. Queríamos que el espectador siguiera los hechos sin interrupciones, que se olvidase de que estaba viendo un documental. Que el propio desarrollo de los acontecimientos históricos asumiese el rol del guión cinematográfico*”. Nota del director recogida en la ficha de la película publicada con motivo del estreno de la misma por los Cines Verdi de Madrid. CINES VERDI. 2004. Las cajas españolas 12/11/03. En: UAH (Universidad de Alcalá de Henares) [sitio web]. Madrid: Cines Verdi. [Consulta: 20 mayo 2015]. Archivo pdf. Disponible en: <http://www2.uah.es/jmc/cajasespanolas.pdf>

⁸¹ FELIÚ TORRUELLA, M.; HERNÁNDEZ CARDONA, X. 2011. *12 ideas...*, op. cit., p. 74.

⁸² *Ibíd.*, p. 73.

De entre todos estos recursos queremos destacar especialmente el provecho de uno de ellos para el estudio de las Ciencias Sociales, que será utilizado en esta propuesta como el detonante a partir del cual plantear el trabajo de investigación a los alumnos. Hablamos del valor del cine como medio sensibilizador en el aula.

El cine es una forma de contemplar y conocer algo diferente a lo propio y, por tanto, es un recurso que viene fascinando a generaciones de espectadores desde su nacimiento, e influyendo en sus mentalidades⁸³. Las películas evocan en muchos casos la realidad, y de esta forma se crean en el espectador vivencias muy reales, que le permiten conocer el mundo en que viven, o bien aquello que nunca han visto⁸⁴. El cine es, en definitiva, conocimiento, y de ahí la conveniencia de su aplicación en el ámbito educativo⁸⁵. Creo pertinente citar aquí una reflexión de Marc Ferro, cuando afirma que, “*uno de los valores del cine, es el de constituirse, en tanto que producción cultural, en un testimonio o dato histórico*”⁸⁶. El cine es, por tanto, un documento que refleja una época, y que como tal, ha de ser estudiado en su contexto.

La utilidad de este lenguaje como recurso didáctico en las aulas ha sido estudiada por numerosos autores. Se trata de un discurso que provoca una gran fascinación en el alumnado y que, si bien también ha sido puesto en duda por algunos⁸⁷, hunde sus raíces en una sociedad como la actual rodeada de imágenes en todos los ámbitos. Todo docente es consciente de la dificultad de fomentar en el alumnado ciertos hábitos, como la lectura, y por ello, se han de aprovechar algunos de los recursos a los que más habituados se encuentran los jóvenes; las películas son uno de ellos.

⁸³SOLÁ, A.; SELVA, M. 1997. Reflexiones alrededor del cine y la historia en la enseñanza. En: GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). Monográfico Cine Geografía e Historia. *Íber, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 11, p. 7.

⁸⁴ *Ídem*.

⁸⁵Es posible abordar su estudio desde diferentes perspectivas; bien como medio de expresión artística; bien como medio de comunicación que contiene todas las características propias de un lenguaje (luz, color, narración); bien desde el punto de vista documental: el cine como una fuente histórica más que nos permite conocer tanto en el presente, como en el pasado del mundo que nos rodea. *Ídem*.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 8.

⁸⁷Tal es el caso de la profesora de Educación Primaria Pilar Isern, que en su artículo “*El cine: entretenimiento y herramienta de aprendizaje*”, afirma haberse encontrado con una falta de interés por parte del alumnado por este medio, algo que vincula al hecho de que los jóvenes hayan conocido este lenguaje desde muy temprana edad. Propone así fomentar desde el aula el uso del cine, no sólo como un medio educativo, a partir del cual abordar los contenidos del currículo, sino además como una forma de propiciar en los alumnos el disfrute por las películas. ISERN, P. 1997. El cine: entretenimiento y herramienta de aprendizaje. En: GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). Monográfico Cine Geografía e Historia. *Íber, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 11, p. 15

La relación entre cine y Ciencias Sociales es, en este sentido, inevitable: ya desde hace años se viene utilizando como recurso didáctico en una materia que facilita su introducción más que otros ámbitos: ha servido y sirve como ejemplificación de cuestiones muy diversas, tanto del ámbito social, como del geográfico e histórico. Esta adecuación al ámbito viene dada, por una parte, por el hecho de que toda película está contextualizada en un espacio y un tiempo determinados, que invitan al espectador a que las conozca⁸⁸. Pero también porque el cine permite estudiar otras cuestiones, como la percepción que desde una determinada sociedad o cultura -la que lo crea-⁸⁹, se tiene de los hechos que refleja. Es así como podemos afirmar que el cine ofrece numerosas posibilidades pedagógicas en el aula de Ciencias Sociales, tal y como expresa la siguiente sentencia: *“el cine da información sobre aspectos sociales y a su vez es, en sí mismo, un documento histórico que explica mucho sobre inquietudes y esperanzas de las personas de un tiempo y un espacio”*⁹⁰.

En este sentido hemos querido aprovechar todo el potencial que nos brinda este recurso para la elaboración de la propuesta didáctica de este trabajo. La película elegida, titulada *“Las cajas españolas”*, fue dirigida por Alberto Porlan y estrenada en el año 2004. Se trata de un documental que recoge los sucesos más relevantes ocurridos durante el período de la Guerra Civil Española vinculados al salvamento del Museo del Prado. El documental se proyectará en el aula durante las dos primeras sesiones, y actuará como detonante para el estudio del tema que nos interesa. De esta manera, y a partir del visionado del mismo, se encargará al alumnado la elaboración de un pequeño trabajo en que tengan que estudiar los principales hechos, a sus protagonistas y algunas de las obras de arte más relevantes, de entre las que se vieron implicadas en esta odisea artística.

⁸⁸ GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). 1997. Cine, Geografía e Historia. En: GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). Monográfico Cine Geografía e Historia. *Íber, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 11, p. 5

⁸⁹ *Ídem.*

⁹⁰ *Ídem.*

4. OBJETIVOS DEL TRABAJO

Las metas que nos hemos planteado en la realización de este TFM son diversas, y se pueden resumir en las siguientes:

- Elaborar una propuesta didáctica, aplicable en la materia de Ciencias Sociales de 4º de E.S.O., que acerque a los alumnos la situación de peligro que supone cualquier conflicto bélico para la cultura y el patrimonio histórico de un país. Abordar un caso cercano para el alumnado, como es el de la Guerra Civil Española, a partir de un acontecimiento en concreto: el traslado de las obras del Museo del Prado para su salvamento.
- Llamar la atención sobre la necesidad de llevar a cabo una difusión adecuada del patrimonio, especialmente desde las aulas de Secundaria, para que el alumnado reconozca sus valores y fomente su protección y conservación.
- Resaltar la necesidad de divulgar en el aula el método científico como el propio de las Ciencias Sociales, para hacer consciente al alumnado de la forma de proceder a la hora de investigar en esta materia.
- Destacar cómo la promoción del trabajo con fuentes de diferentes tipología (primarias y secundarias) entre el alumnado, permite poner en práctica tareas de análisis y síntesis, así como la adquisición de una visión crítica por parte del alumno a la hora de trabajar con las mismas.
- Fomentar una visión del cine como un modo de sensibilización del alumnado, especialmente adecuado en el entorno de las Ciencias Sociales, en tanto que documento que refleja cuestiones relacionadas con los ámbitos geográfico, histórico y social.
- Promover en el alumnado actitudes y valores de tolerancia, solidaridad, cooperación, diálogo, y respeto a los demás, a partir del trabajo en equipo. Desarrollar actitudes de rechazo ante cualquier tipo de conflicto bélico, y de compromiso en la conservación patrimonial

5. MÉTODOS Y MATERIALES

5.1. Metodología de aprendizaje cooperativo

La metodología elegida para la puesta en práctica de esta propuesta, en la asignatura de Ciencias Sociales de 4º de la E.S.O., es una metodología basada en el aprendizaje cooperativo, mediante la formación de pequeños grupos de trabajo de aproximadamente cinco personas. En este apartado nos proponemos explicar qué es el aprendizaje cooperativo, y por qué consideramos que resulta adecuada su utilización en el aula de Secundaria para la realización de trabajos de investigación.

El aprendizaje cooperativo es la metodología didáctica aplicada a la adquisición de conocimientos, a través de la relación establecida entre un grupo de alumnos que trabajan juntos para alcanzar un objetivo común. Los alumnos de un grupo cooperativo se esfuerzan para que los resultados alcanzados sean beneficiosos, tanto para el grupo en su conjunto como para cada miembro de forma individual⁹¹, y aprenden además a trabajar en equipo⁹². Es así como este método se opone a otras concepciones del aprendizaje, como el individualista, en el que los objetivos de cada alumno están desvinculados de los de los demás; o bien el competitivo, en el que además de esa desvinculación existe una rivalidad entre alumnos por obtener la mejor calificación⁹³.

Se trata de un método, en nuestra opinión, que se ha de admitir como uno de los más convenientes para la aplicación en un aula de 4º de la ESO, en la que se debe buscar un alejamiento de la competitividad y el individualismo, fomentados en muchos casos en el ámbito académico, especialmente en etapas superiores como las del Bachillerato. El hecho de que se introduzca esta metodología en los años previos al Bachiller, permite promover entre los alumnos actitudes de cooperación, ayuda mutua, respeto, diálogo y

⁹¹ JOHNSON, D. W.; JOHNSON, R.T.; HOLUBEC, E. J. 1999. *El aprendizaje cooperativo en el aula*. Buenos Aires: Paidós Educador, p. 5.

⁹² Pujolàs Maset da la siguiente definición de aprendizaje cooperativo en el glosario de su obra: “*Uso didáctico de equipos reducidos de escolares (entre tres y cinco), para aprovechar al máximo la interacción entre ellos, con el fin de que cada alumno aprenda hasta el límite de sus capacidades y aprenda a trabajar en equipo*”. PUJOLÁS MASET, P. 2008. *9 ideas clave: El aprendizaje cooperativo*. Barcelona: Graó, p. 355.

⁹³ *Ídem*.

democracia⁹⁴; valores esenciales en una etapa como la Educación Secundaria Obligatoria, por la que todos los adolescentes han de pasar inevitablemente. La utilización de esta metodología en el aula de Secundaria permite la adquisición de conocimientos, pero también el fomento de estos valores, claves para el desarrollo vital del alumno, al que se está educando no sólo en la retención de conocimientos teóricos, sino también – y sobre todo- para formar parte de una sociedad democrática, solidaria, e inclusiva⁹⁵.

Son numerosas las investigaciones que demuestran la conveniencia de utilizar este método en el aula⁹⁶, entre cuyos beneficiosos efectos destacamos: la mejora de los esfuerzos por parte del alumnado para lograr sus objetivos, el aumento de su productividad y su rendimiento (independientemente de sus condiciones de partida) y el aumento en la motivación. Además de ello, y en cuanto al grupo, permite que las relaciones entre los alumnos sean más positivas – aumentando el espíritu de equipo, la solidaridad, el respeto y la escucha al otro, etc. – y potencia, a nivel individual, un mejor ajuste psicológico, el fortalecimiento del yo y de la autoestima, un mejor desarrollo social e integración, y la mejora en la capacidad para hacer frente a las adversidades y para la toma de decisiones⁹⁷.

Los miembros de un grupo cooperativo pueden presentar, ante un determinado tema, diferentes habilidades o grados de conocimiento - siempre dentro de unos márgenes más o menos cercanos⁹⁸. Es por ello que en este tipo

⁹⁴Según Slavin, John Dewey fue uno de los primeros estudiosos sobre la investigación grupal como forma de aprendizaje cooperativo. Dewey reflejó en su obra de 1970, “*que la cooperación en el aula era imprescindible para poder enfrentar los complejos problemas de la vida en democracia*”. SLAVIN, R.E. 1999. *Aprendizaje cooperativo: Teoría, Investigación y Práctica*. Buenos Aires: Aique, p. 93.

⁹⁵Entre los objetivos de la etapa recogidos en artículo 11 del recién publicado Real Decreto de Currículo de la nueva ley educativa, LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa) se expresa el siguiente, en consonancia con lo que expresamos en este párrafo: “*La Educación Secundaria Obligatoria contribuirá a desarrollar en los alumnos y las alumnas las capacidades que les permitan: a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos y la igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática*”. ESPAÑA. 2014. Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. *Boletín Oficial del Estado* [archivo pdf.], 3 de enero de 2015, 3, pp. 176-177. [Consulta: 23 mayo de 2015]. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2015/01/03/pdfs/BOE-A-2015-37.pdf>

⁹⁶Para una reseña detallada de los estudios véase la ya citada obra: JOHNSON, D. W.; JOHNSON, R.T.; HOLUBEC, E. J. 1999. *El aprendizaje...*, op. cit.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁸ SERRANO, J. M. [et al.]. 2009. *Aprendizaje Cooperativo y Educación para la Paz*. Murcia: Editum: Ediciones de la Universidad de Murcia, p. 34.

de aprendizaje se suelen proponer tareas que puedan ser divididas en partes interdependientes, de manera que a cada uno de los miembros del equipo le corresponda una parcela de la tarea⁹⁹. Para ello es habitual la asignación de diferentes roles en el equipo, que deben ser complementarios, pues el objetivo es alcanzar una meta común: la tarea final. Ésta no debe limitarse a ser una mera suma de las partes, sino que deberá dar lugar a un resultado superior¹⁰⁰; sólo de este modo se obtendrá el éxito.

Para comprender mejor la conveniencia de este método, es necesario además tener en cuenta en modo en que produce el aprendizaje, esto es, a partir del conflicto cognitivo, entre aquello que no se conoce y lo ya conocido. Organizar las tareas de forma que se haya de cooperar para su resolución hace aflorar ese conflicto entre lo que se sabe y lo que no se sabe, o en este caso, lo que un alumno domina, y el otro no, al compartir dentro del equipo las diferentes opiniones, puntos de vista, conocimientos o soluciones¹⁰¹, produciendo lo que se puede denominar un conflicto socio-cognitivo.

Por otra parte, para que este tipo de aprendizaje sea efectivo, se han de dar una serie de requisitos en el aula, como son los siguientes: el profesor debe actuar como mediador, proporcionando recursos, facilitando el trabajo, y verificando que los alumnos estén en el buen camino, pero siempre ha de alejarse de su tarea tradicional como único trasmisor de contenidos. Se debe relacionar con los alumnos a partir de la explicación de la tarea propuesta, y debe actuar como apoyo en caso de duda o dificultad, pero nunca como única fuente de consulta¹⁰². Este requisito se cumple en nuestra propuesta, en la que el docente únicamente actuará como guía en el aula, alejándose de un posible rol protagonista como única fuente de información, para dejar que los alumnos trabajen con las diversas fuentes seleccionadas, y a partir de la interacción que se produzca entre ellos como enseñantes y aprendices dentro de un mismo grupo. En nuestro caso, y al tratarse de un trabajo en el ámbito de la Historia, el docente habrá de llevar a cabo también una contextualización del tema que se va tratar, para que los alumnos sean capaces de desarrollar su tarea

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ ÚRIZ BIDEGAÍN, N. (coord.) 1999. *El aprendizaje cooperativo*. Pamplona: Unidad Técnica de Diseño y Desarrollo Curricular: Gobierno de Navarra, p. 19.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 25.

posteriormente. Por otra parte, la tarea que se propone debe ser abierta; esto es, no debe tener una única solución o respuesta posible, y además, debe haber un trabajo individual previo por parte de todos los alumnos que será la base para que todos puedan participar en la actividad¹⁰³. También estos dos requisitos se reflejan en nuestra propuesta, puesto que, para el trabajo que se ha diseñado no hay una respuesta cerrada y única; y además todos los alumnos deberán llevar a cabo la labor previa de visionado del documental, que les servirá como punto de partida, y que permitirá la participación conjunta en la tarea.

A la hora de organizar las experiencias cooperativas en el aula existen diferentes técnicas¹⁰⁴ en que “*los alumnos trabajan juntos en equipos para dominar un tema a partir de los materiales que el docente les presenta*”¹⁰⁵. De todas, la que mejor se adapta a nuestra propuesta es la Investigación Grupal, que se podría definir como el “*plan de organización general del aula según el cual los alumnos trabajan en grupos pequeños, usando entre otros [...] la discusión grupal, la planificación y los proyectos cooperativos*”¹⁰⁶. Es una técnica adecuada a la hora de llevar a cabo estudios que se “*ocupen de la adquisición, el análisis y la síntesis de información para resolver un problema multifacético*”; que resulta idónea para la enseñanza de cuestiones culturales e históricas.

Esta técnica busca, en definitiva, la realización de un informe grupal sobre un tema concreto, en nuestro caso la defensa del Museo del Prado. Para llevar a cabo su investigación, los alumnos han de servirse, bien dentro del aula, bien fuera de la misma, de diferentes fuentes de información, de forma que puedan obtener la mayor cantidad de datos, perspectivas, ideas y opiniones sobre el tema que se ha propuesto investigar, que deberán analizar y sintetizar¹⁰⁷.

Finalmente es necesario resaltar cómo en su puesta en práctica, este método ha de contar con los siguientes pasos: los alumnos han de llevar a

¹⁰³ *Ídem.*

¹⁰⁴ Entre otras destacan las citadas por Slavin: “*Trabajo en Equipo-Logro Individual*” (TELI), *Torneos de juegos por Equipos* (TJE), *el Rompecabezas, o la Enseñanza Acelerada por Equipos* (EAE)”. SLAVIN, R.E. 1999. *Aprendizaje...*, *op. cit.*, pp. 12- 18. Pujolàs Maset añade otras como la técnica TAI, Team Assisted Individualization, o la tutoría entre iguales. PUJOLÁS MASET, P. 2008. *9 ideas...*, *op. cit.*, pp.203- 208.

¹⁰⁵ SLAVIN, R.E. 1999. *Aprendizaje...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁰⁷ *Ídem.*

cabo la elección y distribución de los subtemas en que se divide el problema general planteado; se constituyen a continuación libremente los grupos, que han de ser heterogéneos y oscilar entre los 2- 6 miembros¹⁰⁸. La siguiente tarea consiste en la planificación cooperativa del trabajo: los integrantes del grupo realizan un plan de los objetivos que quieren conseguir, los pasos a dar para su consecución y la distribución de las tareas¹⁰⁹. A continuación los alumnos ponen en marcha ese plan, ayudados por el profesor: analizan y sintetizan toda la información que van obteniendo y realizan el informe. Finalmente, el último paso consiste en la presentación del mismo ante el resto de la clase, y la posterior evaluación de todo el proceso¹¹⁰. Cada una de estas seis etapas descritas por Pujolàs en su estudio, se verán reflejadas en la propuesta didáctica de este TFM, presentada más adelante.

5.2. Materiales seleccionados para el uso en el aula

Para la puesta en marcha de la propuesta desarrollada en este TFM, los alumnos contarán con una selección de materiales didácticos que les permitirán trabajar en el aula y fuera de ella para la realización de la tarea en grupos cooperativos, y la presentación final de un trabajo ante el resto de la clase. Los materiales que se han seleccionado son tanto fuentes primarias como secundarias, que el alumno habrá de manejar para llevar a cabo la tarea de análisis, síntesis, y elaboración del informe final. A continuación se presenta de manera sintética, un resumen de los mismos.

I. Fuentes documentales: En este apartado se incluyen diferentes tipos de documentos históricos como son: noticias y artículos de prensa, informes técnicos, tratados y acuerdos, normativas y decretos de la época, y en definitiva, diferentes documentos oficiales, que han de ser considerados como una fuente primaria al haber sido producidos en la época. De los mismos se

¹⁰⁸Sobre el número de miembros de los grupos existen opiniones diversas. Así, de entre los autores manejados, Pujolàs Maset, propone un número de entre 3 y 5 alumnos, mientras que Slavin amplía la cifra a un conjunto de 2 a 6 miembros. En nuestro caso los grupos serán aproximadamente de entre 5 – 6 alumnos. SLAVIN, R.E. 1999. *Aprendizaje...*, op. cit., p. 93; PUJOLÀS MASET, P. 2008. *9 ideas...*, op. cit., p. 208.

¹⁰⁹“La división del trabajo del grupo aumenta la interdependencia positiva entre sus integrantes”. SLAVIN, R.E. 1999. *Aprendizaje...*, op. cit., p. 94.

¹¹⁰ PUJOLÀS MASET, P. 2008. *9 ideas...*, op. cit., pp. 207- 208.

conservan en algunos casos, transcripciones o imágenes de la documentación oficial con la que el alumno podrá trabajar. En el caso de las noticias de prensa y artículos de revista, la selección es diversa, y entre otros se cuentan artículos publicados en la prensa española, como el *ABC* o el *Diario Vasco*; o bien en los medios extranjeros, entre otros *L'illustration*, *La Semaine*, *The Times* o el *Chicago Tribune*. También se han de añadir aquí algunos artículos publicados en revistas de la época como *El Mono Azul*, *Madrid*, etc.

II. Cartelismo y planimetrías: Este apartado aglutina tanto las planimetrías existentes sobre edificaciones o espacios en los que se desarrollan los acontecimientos (planimetrías del Prado, de las Torres de los Serranos, etc.), como una selección de obras gráficas producidas en relación al salvamento del tesoro. Así ocurre con los carteles realizados por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, a modo de labor difusora de la necesidad de protección. En ambos casos, para el estudio de estas fuentes primarias, se aportaran las imágenes que reproducen los originales, extraídas de diferentes monografías sobre el tema.

III. Fotografía: La selección fotográfica se ha basado en el catálogo de la exposición "*Arte Protegido*"¹¹¹, realizada en el año 2003 por el Museo del Prado en conmemoración de los hechos que tratamos. En el mismo, se recogen infinidad de fotografías que documentan todo el proceso de protección y traslado de las obras, conservadas en el Archivo Fotográfico del IPCE (Instituto de Patrimonio Cultural de España). Muchas son de autores anónimos, otras llevan el nombre del autor – alguno de los encargados del traslado de las obras, que luego donaron sus colecciones al IPCE. Se incluyen además capturas de autores de la talla de David Seymour, también conocido como "Chim", fotógrafo polaco que durante el conflicto se dedicó a recoger instantáneas de los acontecimientos junto a Robert Capa o Gerda Taro. Estas fotografías se han de tomar como fuentes primarias que captan los sucesos tal y como estaban ocurriendo en el momento. Una vez más se aportaran reproducciones de las mismas.

¹¹¹ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). 2009. *Arte...*, *op. cit*

IV. Fuentes literarias: Entre las que se incluyen memorias, diarios, poesía, novela histórica, y teatro.

- a. Memorias y cartas:** Entre los relatos de memorias escritos por algunos de los protagonistas de los hechos, destacan las obras de la escritora María Teresa León "*Memoria de la Melancolía*" y "*La historia tiene la palabra: Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico de España*". Su marido, Rafael Alberti, también dedica parte de su obra "*La arboleda perdida*" a relatar algunos de estos aspectos. Así como también, Josep Renau, con su obra "*Arte en Peligro (1936-1939)*", y Manuel Azaña en su "*Carta a Ángel Ossorio*". De entre aquellos que no protagonizaron los hechos pero fueron testigos de los mismos, destacan los relatos del poeta Pablo Neruda, que presta atención al tema en su libro de memorias "*Confieso que he vivido. Memorias*", o Juan Gil Albert con su "*Memorabilia (1934-1939)*". Este conjunto de fuentes pueden ser tanto primarias como secundarias, en función del año en que se hayan publicado, y por tanto, de si se elaboraron o no durante el conflicto.
- b. Diarios:** Al igual que las memorias, los diarios de algunos de los protagonistas de los hechos se toman como fuentes primarias para el estudio del conflicto. Destaca en este apartado el diario de uno de los protagonistas: Timoteo Pérez Rubio, cuyos fragmentos aparecen reproducidos en la obra de Colorado Castellary.
- c. Poesía:** Si bien existe una gran cantidad de composiciones poéticas dedicadas a la Guerra Civil, las que hacen referencia a los acontecimientos que nos interesan son más limitadas. Uno de los escritores que más versos dedica a esta cuestión es Rafael Alberti, del que se han seleccionado diversos poemas para el trabajo en el aula; aunque también se han seleccionado versos de otros autores, como Luis de Tapia. Una vez más, son fuentes que han de ser tratadas como primarias o secundarias en función del año de publicación.
- d. Novela histórica:** La selección de este tipo de fuentes se ha limitado a algunos fragmentos de la novela de ficción "*Los colores de la guerra*", publicada por el escritor Juan Carlos Arce en el año 2002, y que recibió

el premio de Novela Fernando Lara. Una fuente que se ha de considerar, en este caso, de naturaleza secundaria, al ser una novela ambientada en la época y que narra parte de este episodio – en este caso, la salida a través de la frontera francesa.

- e. Teatro:** En este caso, vuelve a tener protagonismo el escritor Rafael Alberti, con su obra “*Noche de Guerra en el Museo del Prado*”, una de sus creaciones dramáticas más importantes. La obra transcurre en las salas del Museo, una vez iniciada la contienda, y relata el bombardeo sufrido en noviembre de 1936, a partir de la experiencia de los propios personajes de los cuadros de Velázquez, Goya y Fra Angélico, entre otros, que cobran vida para expresar su temor ante los ataques. Para el crítico Ricardo Doménech, “*es quizás la mejor obra de teatro que se ha escrito sobre la Guerra Civil Española*”¹¹², y ha de ser considerada fuente secundaria.

V. Recurso audiovisual¹¹³: La base audiovisual sobre la que elaboraremos este proyecto será el documental “*Las cajas españolas*”, estrenado en 2004, y dirigido por el español Alberto Porlan¹¹⁴. La película se ha de considerar, como ya se ha dicho en apartados anteriores, una fuente secundaria, con la que todo el alumnado habrá de trabajar, como punto de partida para el conocimiento del conflicto.

VI. Fuentes y recursos web: En este caso, la única fuente de información extraída de la web, ha sido la cronología seleccionada para que el alumno trabaje en el aula. Se trata de la que la propia página web del Museo del Prado

¹¹² DOMÉNECH, R. (Ed.). 2006. *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, p. 15.

¹¹³ Existen otros films que tratan el tema de la conservación de las obras de arte del Museo durante el conflicto como son el documental “*Salvemos el Prado*” (2004) de Alfonso Arteseros, o la película de ficción dirigida por Antonio Mercero “*La hora de los valientes*” (1998). No obstante se ha preferido limitar la selección fílmica al documental ya citado por el interés que tiene la obra en sí misma como fuente de conocimiento del conflicto, cuya proyección en el aula hemos creído necesaria para el uso por parte del alumnado en sus trabajos. Por otra parte, se han descartado las otras dos películas por los siguientes motivos: aunque hubiese sido interesante que los alumnos obtuviesen una visión complementaria a partir de una película de ficción, como *La hora de los valientes*, el film se centra únicamente en las peripecias de una de las obras del museo (el autorretrato de Goya), y por tanto limita la visión global del conflicto que se busca en esta propuesta. En cuanto al documental de Alfonso Arteseros, nos ha parecido especialmente denso y lento en cuanto a su ritmo, y su proyección podría provocar la falta de interés del alumnado.

¹¹⁴ *Las cajas españolas*. 2004. [Vídeo en línea]. PORLAN Alberto, director. Madrid: Drop a Star. [Consulta: 2 junio 2015]. 90 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k8GSiiiM98>

pone a disposición de los internautas para la consulta, y una vez más se ha de tratar como una fuente secundaria. En ella se explicitan de forma muy detallada y año por año, los acontecimientos que tuvieron lugar en relación con el museo. En este sentido la selección se limita a los acontecimientos relativos a los años: 1936, 1937, 1938, y 1939.

6. PROPUESTA DIDÁCTICA

“Arte en Guerra: el Salvamento del Tesoro Artístico Español durante la Guerra Civil: el caso del Museo del Prado”

6.1. Descripción general de la propuesta

La propuesta didáctica, que lleva por título *“Arte en Guerra: el Salvamento del Tesoro Artístico Español durante la Guerra Civil: el caso del Museo del Prado”*, sobre la que se fundamenta este TFM, está orientada a ser puesta en práctica en la materia de Ciencias Sociales: Geografía e Historia del nivel de 4º de la E.S.O., curso que forma parte de una etapa educativa obligatoria, y en el que se imparten los contenidos relativos a la Guerra Civil Española.

En su elaboración, se ha tomado como referencia el marco legal vigente para el nivel escolar referido¹¹⁵. Esto es, por una parte, el establecido por la Ley Orgánica de Educación (LOE) a través del Real Decreto 1631/2006 de 29 de diciembre, que regula las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria. Por otra, y a nivel autonómico, el Decreto 57/2007, de 10 de mayo, publicado en el BOC el 25 de mayo, por el que se establece el Currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Cantabria.

En este sentido, los contenidos relativos a la Guerra Civil Española, aparecen recogidos de la siguiente forma en el ya citado Decreto 57/2007: *“Transformaciones en la España del siglo XX: crisis del Estado liberal. La*

¹¹⁵Es necesario aquí hacer una aclaración con respecto al marco legal. Se ha tomado como referencia el Decreto de Currículum de Cantabria establecido por la LOE, por ser la ley que estará vigente en 4º de la ESO aún el próximo curso 2015/2016. La nueva legislación LOMCE entrará en vigor para el nivel de 4º en el curso siguiente, esto es, en el curso correspondiente a los años 2016/2017, por lo que hemos preferido tomar como referencia la actual. CANTABRIA. 2007. Decreto 57/2007, de 10 de mayo, por el que se establece el Currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Cantabria. *Boletín Oficial de Cantabria* [archivo pdf.], 25 de mayo de 2007, 101. [Consulta: 23 mayo de 2015]. Disponible en: <http://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=116447>

Segunda República y la Guerra Civil. Franquismo"; y forman parte del bloque titulado: "*Bloque 2. Bases históricas de la sociedad actual*"¹¹⁶.

El motivo de elección de la etapa de la Educación Secundaria Obligatoria se debe por una parte, a que esta propuesta no pretende tanto profundizar en los contenidos del conflicto – algo que tendrán oportunidad de realizar en cursos venideros-, sino acercar a los alumnos al estudio del conflicto desde una perspectiva diferente a la habitual. En este sentido, un estudio en profundidad del enfrentamiento se reserva para la siguiente etapa educativa, el Bachillerato, donde además el alumnado está en plena preparación de la Prueba de Acceso a la Universidad, y necesita de un tratamiento del conflicto de forma más tradicional.

Por otro lado, la propuesta tiene como objetivo último acercar al alumnado el patrimonio histórico-artístico español, abordando su estudio de forma innovadora a partir de un problema: las destrucciones y el sufrimiento del patrimonio durante la contienda, así como las principales acciones que se llevaron a cabo para su salvamento. Como ya se ha dicho en apartados anteriores, el patrimonio es uno de los grandes olvidados en el las aulas de Secundaria, y esta propuesta pretende contribuir a la recuperación del mismo en las clases de Ciencias Sociales, desde una perspectiva innovadora con respecto al tratamiento tradicional del mismo en el aula, alejándose por tanto de la mera exposición teórica de sus características y del contexto en el que surgen las obras. Los alumnos tendrán así una visión más completa del conflicto y de lo que este supuso para el arte, y adquirirán unos conocimientos básicos que en un futuro podrán completar en el caso de cursar la asignatura de Historia del Arte de 2º de Bachillerato.

El tema se abordará desde una metodología basada en el aprendizaje cooperativo, esto es, mediante la distribución en grupos que deberán llevar a cabo un trabajo, en el que se proponen diferentes tareas: desde la indagación a partir del visionado de un documental y de las diferentes fuentes de información que se han seleccionado; hasta el análisis de diferentes manifestaciones artísticas a partir de la lectura de una obra de teatro. De esta manera, se pretende evitar un aprendizaje meramente memorístico, propio de una

¹¹⁶ *Ídem.*

enseñanza más tradicional, y fomentar un aprendizaje significativo, en que los alumnos construyan mediante el manejo de diversas fuentes, y el trabajo en equipo, sus conocimientos.

El trabajo se realizará en el aula fundamentalmente, de forma que el alumnado pueda contar con la ayuda del profesor como guía en todo momento, pudiendo completarse en caso de necesidad, fuera de la misma y en horario extraescolar. Las fuentes que los alumnos manejarán serán aportadas en el aula por el profesor, y el trabajo en casa se realizará para completar, mejorar o buscar recursos más allá de los aportados, pudiendo utilizar la consulta de otras fuentes en bibliotecas o bien a través de las tecnologías de la información.

En cuanto a la temporalización aproximada para la puesta en práctica de la propuesta, se han calculado seis sesiones de 50 minutos, que condensarán la presentación y explicación de la propuesta a los alumnos, el visionado del documental, la realización de los trabajos por escrito, y la presentación oral de los mismos en el aula.

La evaluación de los alumnos se basará en la observación diaria del trabajo del alumno y de su interés y actitud; en el trabajo grupal entregado por escrito, así como en la presentación oral del proyecto final.

6.2. Objetivos didácticos

Los objetivos didácticos que se persigue conseguir con esta propuesta, son diferentes de aquellos que nos hemos planteado para el TFM en general, desarrollados en apartados anteriores. Estos últimos hacían referencia a aquellas metas que nos habíamos planteado en la realización del trabajo, una de las cuales era, precisamente, la elaboración de esta propuesta didáctica. En este caso se han de entender como aquellas capacidades que se persigue que el alumno alcance tras la puesta en marcha del proyecto aquí presentado, y que quedan condensados en los que se explican a continuación¹¹⁷:

1. Situar cronológicamente los hechos en el contexto de la Guerra Civil Española. Conocer los acontecimientos más relevantes que se están

¹¹⁷A la hora de establecer estos objetivos didácticos se han tomado como referencia los objetivos generales de las ciencias sociales, establecidos en el Decreto de Currículum ya citado. *Ídem*.

produciendo en el desarrollo de la misma y que ponen en peligro la integridad del patrimonio.

2. Conocer la situación del patrimonio en los primeros momentos del conflicto e identificar las causas que llevaron a tomar la decisión del traslado de las piezas.
3. Comprender en profundidad la evolución que se siguió en la defensa las obras del Prado, los personajes e instituciones comprometidos en la causa y los lugares elegidos para su protección.
4. Reconocer la labor de los personajes comprometidos en la protección de las obras y valorar su papel como figuras relevantes de la cultura española, estudiando algunas de sus manifestaciones artísticas o literarias.
5. Estudiar algunas de las obras más relevantes del patrimonio español desde una perspectiva diferente a la habitual, atendiendo a otras cuestiones además de a sus valores histórico-artísticos (significado social, político y cultural).
6. Valorar la relevancia del conflicto como ejemplo para el resto de la humanidad, que da lugar a la principal Convención Mundial de Protección del Patrimonio.
7. Mostrar la importancia del patrimonio histórico artístico para un pueblo, como símbolo de su identidad y memoria. Concienciar del peligro al que se ve sometido el patrimonio, y la cultura en general, en caso de conflicto armado.
8. Desarrollar una identidad y una conciencia ciudadana comprometida con el respeto y la conservación del patrimonio.
9. Promover el desarrollo de destrezas básicas en la lectura e interpretación de diferentes fuentes de información: análisis, selección y obtención de datos relevantes de fuentes primarias y secundarias para la realización de un trabajo de investigación en Ciencias Sociales.
10. Adquirir un vocabulario adecuado en el proceso de trabajo para su uso en las Ciencias Sociales.
11. Llevar a cabo trabajos en equipo en los que la actitud tolerante, la discusión, el intercambio de opiniones y la cooperación sean la base para la resolución de las tareas.

12. Fomentar la visión en el alumnado de la solidaridad, el diálogo, y la tolerancia como base para la convivencia en una sociedad democrática.

6.3. Contenidos

Los contenidos de esta propuesta didáctica pretenden resumir los principales acontecimientos que tuvieron lugar desde el inicio hasta el final de la contienda, en relación a la protección patrimonial y al salvamento de las obras del Prado¹¹⁸. Se pueden dividir en tres apartados en función de aquello que será objeto de estudio a lo largo de la propuesta:

1. Los hechos

- **La situación del patrimonio en los inicios del conflicto.**
 - Las destrucciones llevadas a cabo por el bando republicano.
 - La creación de la Junta de Incautación.
 - La labor propagandística de ambos bandos.
 - La protección de los principales monumentos de Madrid.
 - Primeros bombardeos a instituciones culturales.

- **La salida de las obras hacia Valencia.**
 - Los primeros traslados: precipitación y urgencia.
 - La creación del organismo de protección: la Junta del Tesoro Artístico.
 - Las condiciones del traslado de las obras y sus embalajes.
 - Acondicionamiento de espacios para la protección de las obras en Valencia.
 - La preocupación internacional por la situación del Tesoro español.

¹¹⁸A la hora de establecer los contenidos se han tomado como referencia los establecidos para el cuarto curso, en el Decreto de Currículum ya citado. Los contenidos de esta propuesta se han de situar en relación a los del Bloque 2, en el que se aborda el tema de la Guerra Civil Española: “*Transformaciones en la España del siglo XX: crisis del Estado liberal. La Segunda República y la Guerra Civil. Franquismo*”, así como en relación a los del Bloque 1, que hacen referencia a cuestiones artísticas: “*Reconocimiento de los elementos básicos que configuran los principales estilos o artistas relevantes de la época contemporánea, contextualizándolos en su época e interpretación de obras artísticas significativas. Aplicación de este conocimiento al análisis de algunas obras relevantes*”. *Ídem*.

- **El traslado del Tesoro a Cataluña.**
 - o La problemática de los accidentes de alguna de las obras.
 - o La habilitación de nuevos depósitos de protección.
 - o La intervención para la salida al extranjero.
 - o La firma del tratado de Figueras.

- **Las obras en el extranjero: Francia y Suiza.**
 - o La urgencia en la salida de las obras y las dificultades para el traslado a Francia.
 - o El traslado a Ginebra y la realización de un inventario de las obras.
 - o La exposición en la Sociedad de Naciones (Ginebra).
 - o El regreso de las obras y el papel de los protagonistas tras la guerra.

2. Los protagonistas

- Aproximación a las principales figuras que participaron en la salvaguarda de las obras de la pinacoteca: Josep Renau, Rafael Alberti y María Teresa León, Timoteo Pérez Rubio y Josep María Sert, entre otros.

3. Las obras

- Aproximación a algunas de las obras maestras que hubieron de ser trasladadas durante el conflicto de autores como Tiziano, Velázquez, Fra Angélico y Goya.

6.4. Contribución al logro de competencias

A continuación se detalla el modo en que esta propuesta ayuda en el desarrollo y la adquisición de las competencias básicas establecidas en el Decreto de Currículo de la Comunidad de Cantabria. Aunque en general, contribuye a la adquisición de la mayor parte de las competencias básicas¹¹⁹ por la variedad de contenidos que abarca, existen dos competencias en

¹¹⁹La propuesta contribuye a la adquisición de todas las competencias básicas a excepción de la nº6: *Competencia Matemática*. A pesar de todo, podría considerarse su contribución al desarrollo de la misma en tanto que en el análisis de algunos de los cuadros con los que los alumnos trabajarán, se deberán de poner en marcha mecanismos relacionados con el ámbito matemático. Así ocurrirá al estudiar el sentido geométrico que subyace en las composiciones de algunas de las obras, como es el caso de *La Anunciación* de Fra Angélico, o bien el uso del espacio y la perspectiva en *Venus y Adonis* de Tiziano.

concreto en las que su contribución es decisiva, y que son aquellas que más se vinculan al ámbito de la Historia; la nº1: Social y Ciudadana, y la nº3: Cultural y Artística¹²⁰.

- 1. Competencia social y ciudadana.** Con esta propuesta se pretende contribuir al desarrollo del alumno como ciudadano autónomo, comprometido y crítico con la sociedad y con los problemas de su tiempo, como son las destrucciones y los ataques al patrimonio. Además, se trata de favorecer la adquisición de los valores éticos y cívicos que contribuyan a una convivencia pacífica y democrática, a través de las estrategias de trabajo en equipo; y de potenciar valores como la empatía, puesto que el conocimiento de estos sucesos supone un esfuerzo por parte del alumno, que le llevará a ponerse en el lugar del otro, para tratar de comprender cómo hubieron de sentirse aquellos que participaron en el rescate de las obras.
- 2. Conocimiento e interacción con el medio físico.** La contextualización espacial de los acontecimientos relativos al salvamento de las obras y el seguimiento del traslado de las mismas por las diferentes localidades españolas y extranjeras, permitirán desarrollar esta competencia a lo largo de la propuesta.
- 3. Expresión cultural y artística.** Dado que el tema que se aborda es la protección del patrimonio histórico-artístico español en un periodo de guerra, esta competencia es una de las que más se contribuye a desarrollar. De esta manera, se fomentará el conocimiento de algunas de las principales manifestaciones artísticas del pasado español. Además, y ante todo, con esta propuesta se pretende infundir en el alumno actitudes de respeto por el patrimonio propio y de otras culturas, esenciales para su conservación.
- 4. Tratamiento de la información y competencia digital.** La principal aportación de la propuesta a esta competencia se basa en el desarrollo por parte de alumnado de habilidades en la búsqueda y selección de información sobre los hechos, a partir de las diferentes fuentes

¹²⁰ La numeración utilizada se ha establecido en función del orden de aparición de las competencias en el citado Decreto de Currículo de Cantabria. CANTABRIA. 2007. Decreto 57/2007, de 10 de mayo... *op. cit.*

proporcionadas por el profesor. Además, se pondrán también en marcha las destrezas en el manejo de las TIC a la hora de completar las búsquedas de información en estos soportes.

5. **Competencia en comunicación lingüística.** La contribución al impulso de esta competencia se ha de vincular, por una parte, a la necesidad de desarrollo de una buena comprensión lectora y expresión escrita para la elaboración del trabajo de investigación, además de una expresión oral adecuada para la exposición del mismo.
7. **Competencia para aprender a aprender.** La propuesta contribuye a la toma de conciencia del alumnado de su propio aprendizaje, en la medida en que, a través de la tarea ideada, se están desarrollando procedimientos aplicables a otros contextos de aprendizaje (selección de fuentes, análisis y obtención de datos, síntesis de información, etc.). Además, y en la medida en que se fomenta el trabajo cooperativo, se favorecen también el diálogo, la capacidad de argumentación y el debate en grupo, cuestiones también aplicables a otros ámbitos, tanto académicos como extraacadémicos.
8. **Competencia en autonomía e iniciativa personal.** La propuesta pretende fomentar la toma de decisiones y la iniciativa personal en el alumnado, tanto de forma individual, como por consenso y de forma grupal, dos ámbitos vitales en la formación del alumno como ciudadano.

6.5. Principios metodológicos

Pondremos en práctica una metodología basada en el aprendizaje cooperativo, mediante la composición de diferentes grupos de trabajo en el aula de entre 5-6 personas, para la realización de un informe o trabajo de investigación sobre el tema que se ha elegido. El trabajo de los alumnos consistirá en el manejo de diferentes fuentes de información; el profesor actuará como mediador, contextualizando los acontecimientos, y facilitando el trabajo y las posibles dudas de los alumnos.

6.6. Temporalización

En el establecimiento de la temporalización aproximada de esta propuesta, se ha tomado como referencia la realidad actual de la materia de Ciencias

Sociales para el nivel de 4º de ESO en la Comunidad de Cantabria, una asignatura impartida a lo largo de tres sesiones a la semana, de unos cincuenta minutos cada una¹²¹. Partiendo de estas condiciones la propuesta se ha diseñado para ser puesta en práctica a lo largo de dos semanas, y por tanto en 6 sesiones, que además serán completadas con el trabajo extraescolar del alumnado en caso de que el tiempo en el aula no sea el suficiente.

➤ **1ª Sesión (50 minutos): Presentación de la propuesta. Visionado del documental (I): Las cajas españolas.**

- Presentación y explicación de la propuesta al alumnado: “*Arte en Guerra. El Salvamento del Tesoro Artístico Español durante la Guerra Civil: el caso del Museo del Prado*”.
- Identificación y contextualización del problema: la Guerra Civil en España y los peligros para el patrimonio.
- Constitución de cuatro grupos de trabajo dentro del aula de entre 5 y 6 personas: la elección de los mismos podrá realizarse con libertad por parte de los alumnos, siguiendo diferentes criterios (afinidad, intereses, etc.). No obstante, esta forma de componer los grupos puede provocar que sean excesivamente homogéneos, algo que se ha de evitar, por lo que la formación de los mismos siempre ha de estar supervisada por el profesor, que debe garantizar unos grupos lo más equilibrados posibles¹²².
- Elección del tema de trabajo que corresponderá a cada equipo. A cada uno de los grupos le corresponderá una etapa del hecho histórico que se quiere estudiar.
- Visionado del primer fragmento del documental (I): 20 minutos. En las dos primeras sesiones se procederá a visualizar algunos fragmentos seleccionados por el profesor del documental *Las cajas españolas* (2004)¹²³ por la totalidad del alumnado. La selección se hará de manera que todos los grupos comprendan el problema en su conjunto, y

¹²¹ Según el reparto horario de asignaturas de la actual ley vigente en el curso, LOE.

¹²² PUJOLÁS MASET, P. 2008. *9 ideas...*, op. cit., p.192.

¹²³ *Las cajas españolas*. 2004. [Vídeo en línea]. PORLAN Alberto, director. Madrid: Drop a Star. [Consulta: 2 junio 2015]. 90 min. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=_k8GSiiiM98].

adquieran una visión global sobre el mismo. Los alumnos deberán tomar anotaciones, puesto que el documental será una de las fuentes básicas sobre las que extraer información para realizar el trabajo. Además se les informará de que el documental está disponible en internet, de forma que los alumnos podrán trabajar con él en horario extraescolar.

➤ **2ª Sesión (50 minutos): Visionado del documental (II): Las cajas españolas. Reparto y planificación de la tarea.**

- Visionado del segundo fragmento del documental (II): 40 minutos.
- Distribución a cada grupo de los materiales y fuentes recopiladas para el trabajo en el aula.
- Planificación cooperativa del trabajo: establecimiento de objetivos, tiempos y distribución de las tareas dentro de los grupos. Planificación de los medios y recursos que a cada grupo le harán falta: consultas bibliográficas, ordenadores, tabletas, etc., para su aportación en próximas clases al aula. En caso de que los alumnos consideren necesario el uso de recursos informáticos y no puedan aportarlos, el profesor se encargará de reservar la sala de informática donde se podrá trabajar en las próximas sesiones.

➤ **3ª Sesión (50 minutos): Inicio del trabajo de investigación. Primera parte: Los hechos.**

- Recopilación de la información disponible, tanto de las fuentes como de los recursos distribuidos, así como de otros medios: bibliografías y recursos TIC.
- Comienzo de la tarea de análisis y síntesis de la información de la primera parte del trabajo relativa a los hechos.
- Discusión e intercambio de opiniones e ideas.
- Comienzo de la redacción de la primera parte del trabajo.
- Seguimiento de la planificación del trabajo: tiempos y objetivos cumplidos. En caso de que en este seguimiento se detecte la necesidad de hacerlo, los alumnos deberán continuar con la redacción del trabajo en horario extraescolar.

➤ **4ª Sesión (50 minutos): Continuación con las tareas de investigación. Segunda parte: Los protagonistas.**

- Continuación con la tarea de análisis y síntesis de la información de la segunda parte del trabajo relativa a los protagonistas.
- Discusión e intercambio de opiniones e ideas.
- Redacción de la segunda parte del trabajo.
- Comienzo de la organización de la presentación oral.
- Seguimiento de la planificación del trabajo: tiempos y objetivos cumplidos. En caso de que en este seguimiento se detecte la necesidad de hacerlo, los alumnos deberán continuar con la redacción del trabajo en horario extraescolar.

➤ **5ª Sesión (50 minutos): Continuación con las tareas de investigación. Tercera parte: Las obras.**

- Continuación con la tarea de análisis y síntesis de la información de la tercera parte del trabajo relativa a las obras.
- Discusión e intercambio de opiniones e ideas.
- Comienzo de la redacción de la tercera parte del trabajo.
- Continuación con la organización de la exposición oral.
- Seguimiento de la planificación del trabajo: tiempos y objetivos cumplidos. En caso de que en este seguimiento se detecte la necesidad de hacerlo, los alumnos deberán continuar con la redacción del trabajo en horario extraescolar.

➤ **6ª Sesión (50 minutos): Exposición oral de los trabajos y entrega de los mismos.**

- Presentación de los trabajos ante el resto de la clase. Cada grupo nombrará al menos a un portavoz para cada apartado de la presentación oral.
- Los cuatro grupos contarán con unos 8-10 minutos para realizar la presentación, pudieron utilizar diferentes soportes (recursos TIC, pósters, etc.).

- El profesor realizará las correcciones necesarias al final de cada una de las presentaciones, y se abrirá un turno de preguntas para resolver dudas entre compañeros.
- Entrega del informe final por escrito al profesor.

6.7. Recursos didácticos

La asignación de los recursos didácticos y fuentes para el estudio de los hechos correspondientes a cada grupo se recogen en el apartado final de anexos del trabajo (véase apartado *Anexos - A*). Se ha optado por realizarlo de esta manera, para evitar exceder la extensión del número de páginas del trabajo. En dicho apartado se recoge el compendio de los recursos seleccionados para cada uno de los cuatros grupos. De esta manera, la propuesta que elaboramos cobra todo su sentido, puesto que se demuestra que podría ser puesta en práctica sin dificultades en el aula.

6.8. Actividades

6.8.1. Trabajo de investigación

Dividida la clase en cuatro equipos, los alumnos, a partir de una metodología de trabajo cooperativo, deberán realizar una labor de investigación que constará de tres apartados relativos a los contenidos en los que se quiere incidir: los hechos históricos, los protagonistas, y las obras artísticas. El trabajo, que tendrá una extensión de unas 8-10 páginas aproximadamente, se presentará impreso por escrito, siguiendo los siguientes requisitos: la fuente ha de ser Times New Roman al 12, con interlineado de 1,5 y márgenes de 3 cm.

A continuación se explica cada uno de los apartados del trabajo; detallando cuál será la división de los contenidos por grupos, las tareas que deberán realizar en cada uno de los apartados, así como los requisitos específicos de cada apartado:

A. LOS HECHOS

Descripción: A cada grupo se le asignará una etapa de los hechos que se está estudiando, sobre la que deberán realizar un pequeño informe o trabajo de investigación a partir de la información que obtendrán de las fuentes y materiales que se les han asignado, además del documental proyectado. Los acontecimientos que corresponden a cada una de las etapas han sido desarrollados en el apartado relativo a los contenidos de la propuesta (véase apartado 6.3.). La división de los contenidos relativos a cada etapa se ha llevado a cabo respetando el orden de aparición en el documental “Las cajas españolas”, fuente básica para el inicio del trabajo de investigación de los alumnos.

División en grupos:

- Grupo 1 – Hechos. La situación del patrimonio en los inicios del conflicto.
- Grupo 2 – Hechos. La salida de las obras hacia Valencia.
- Grupo 3 – Hechos. El traslado del Tesoro a Cataluña.
- Grupo 4 – Hechos. Las obras en el extranjero: Francia y Suiza.

Tarea: El informe deberá contener reflexiones en torno a las siguientes cuestiones:

- Contextualización: qué acontecimientos más relevantes están ocurriendo en el desarrollo de la Guerra Civil.
- Qué hechos se producen en cuanto al caso que estamos tratando: el salvamento de las obras del Museo del Prado.
- Qué razones justifican el traslado de las obras a un nuevo destino.
- Qué lugares se escogen para ubicar las obras.
- Quiénes son los personajes y las instituciones u organizaciones más desatacadas que intervienen.
- Cuáles son las obras principales que se trasladan.
- Otras posibles eventualidades que hayan ocurrido y que se consideren de interés.

Recursos: Para la realización de este apartado los alumnos contarán, además de con los recursos y fuentes aportadas por el profesor, con cualquier recurso bibliográfico que puedan seleccionar o buscar de forma autónoma, además de los recursos TIC.

Requisitos: Este apartado del trabajo deberá estar estructurado de la siguiente manera: Introducción, desarrollo del tema, conclusiones, bibliografía. La extensión de este apartado será de unas 3-4 páginas máximo.

B. LOS PROTAGONISTAS

Descripción: En este segundo apartado del trabajo los alumnos se centrarán en el estudio de uno de los protagonistas del rescate de las obras. Si bien los alumnos pueden elegir investigar sobre el personaje que deseen (pues la lista de personas implicadas en el rescate es más que amplia), en cada etapa se propondrá un individuo concreto, del que podrán obtener información con facilidad, y que haya tenido especial relevancia en los hechos que les corresponden a cada grupo. De esta manera se pretende reconocer la labor de los protagonistas de esta historia, además de dar a conocer la faceta artística de muchos de los mismos: artistas, literatos o figuras relevantes en el ámbito cultural del momento.

División en grupos:

- Grupo 1 - Protagonistas: Josep Renau.
- Grupo 2 - Protagonistas: Rafael Alberti y María Teresa León.
- Grupo 3 - Protagonistas: Timoteo Pérez Rubio.
- Grupo 4 - Protagonistas: Josep María Sert.

Tareas: El informe deberá contener reflexiones en torno a las siguientes cuestiones: quién era esa persona, qué misión tenía en el salvamento del Prado, qué actos llevó a cabo, e información sobre algunas de sus obras artísticas más relevantes. Para facilitar la labor del alumnado se aportará una ficha que podrán rellenar de manera sintética contestando a estas cuestiones (véase el apartado: *Anexos B*).

Recursos: Los mismos que para el apartado anterior.

Requisitos: Este apartado del trabajo tendrá la siguiente estructura: un título que contenga el nombre y apellidos del personaje a estudiar, la respuesta al quién, qué, porqué, cómo y cuándo, una referencia a su obra artística, y un apartado final en que se reflejen las fuentes y bibliografía de la que se ha extraído la información. La extensión de este apartado será de unas 2- 3 páginas máximo.

C. LAS OBRAS

Descripción: En el último apartado del trabajo, se propone a la clase trabajar sobre algunas de las obras artísticas que fueron salvadas y protegidas durante este período. Para ello, se tomará como punto de partida la obra de teatro de Rafael Alberti: *Noche de Guerra en el Museo del Prado*¹²⁴, en la que se da vida a los personajes de algunos de los cuadros de la pinacoteca, que protagonizan el bombardeo de noviembre de 1936 en primera persona. Cada uno de los grupos deberá leer un pequeño pasaje de la pieza seleccionado por el profesor¹²⁵, y realizar un informe sobre la obra correspondiente. Todas las obras son de diferentes autores, épocas y estilos. Esta variedad permitirá que el alumno adquiera una visión más completa.

División en grupos:

- Grupo 1 – Obras: Alguna obra de Goya en que se represente: a una maja, una tauromaquia, viejas, etc. (a elección).
- Grupo 2 – Obras: “Venus y Adonis”, de Tiziano.
- Grupo 3 – Obras: “Retrato de Don Sebastián de Morra” y/o “Retrato de Carlos IV de caza”, de Velázquez (a elección).
- Grupo 4 – Obras: “La Anunciación”, de Fra Angélico.

¹²⁴ ALBERTI, R. 2006. Noche de Guerra en el Museo del Prado. En: DOMÉNECH, R. (Ed.). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, pp. 54-98.

¹²⁵ La obra no es muy extensa -no llega a las 50 hojas- y su lectura completa resultaría sin duda interesante para los alumnos. No obstante, se ha optado por seleccionar únicamente aquellos fragmentos más representativos debido a la falta de tiempo, pues en otro caso esta propuesta resultaría muy extensa. En cualquier caso, se sugiere la opción de leerla en el aula con el alumnado en otra ocasión, o bien incluso de representarla como actividad complementaria.

Tareas: En este apartado la actividad que deben llevar a cabo los alumnos pasa por identificar a qué obra se está haciendo referencia en el fragmento de la pieza que les corresponde. Así, deberán buscar información sobre la misma, descubriendo quién es su autor, quiénes son los personajes y realizando un pequeño análisis histórico-artístico, una vez más a partir de la guía aportada por el profesor (véase el apartado *Anexos B*).

Recursos: Para la realización de este apartado, los alumnos contarán con el fragmento de la obra de teatro que les será entregado por el profesor en el aula. Para la búsqueda de información contarán con cualquier recurso bibliográfico que puedan seleccionar o buscar de forma autónoma, además de los recursos TIC.

Requisitos: Este apartado del trabajo tendrá la siguiente estructura: Identificación de la pieza (título, autor, cronología, etc.), descripción, tema representado y características, relación con el contexto histórico, otros datos relevantes, y un apartado final de bibliografía. La extensión de este apartado será de unas 2- 3 páginas máximo.

Tabla resumen de los contenidos correspondientes a cada grupo en cada apartado del trabajo			
	A. Los hechos	B. Los protagonistas	C. Las obras
Grupo 1	La situación del patrimonio en los inicios del conflicto	Josep Renau	Alguna obra de Goya, con el tema: Majas, Tauromaquias, Viejas (a elegir)
Grupo 2	La salida de las obras hacia Valencia	Rafael Alberti y María Teresa León	<i>Venus y Adonis</i> , de Tiziano

	A. Los hechos	B. Los protagonistas	C. Las obras
Grupo 3	El traslado del Tesoro a Cataluña	Timoteo Pérez Rubio	<i>Retrato de Don Sebastián de Morra y/o Retrato de Carlos IV de caza, de Velázquez (a elegir)</i>
Grupo 4	Las obras en el extranjero: Francia y Suiza	Josep María Sert	<i>La Anunciación, de Fra Angélico</i>

6.8.2. Presentación oral del trabajo

Además de la entrega por escrito del trabajo, los grupos deberán presentar los resultados de los mismos en el aula de forma oral y ante el resto de la clase y el profesor, contando con unos 8-10 minutos. El alumnado podrá utilizar todos los recursos y soportes que considere necesarios para realizar esta tarea: presentaciones de PowerPoint (u otros recursos TIC que el alumno pueda conocer), diseño e impresión de pósters, reparto de esquemas y trípticos entre sus compañeros, etc.

Lo ideal en este apartado sería que los alumnos tuvieran tiempo para realizar pósters reflejando una síntesis de los tres apartados de su trabajo, así como algunas imágenes, y que se pudieran colgar bien en el aula, bien en algún espacio del centro, a modo de pequeña muestra o exposición. Los alumnos podrían hacer así sus presentaciones orales como si de una visita guiada a una exposición se tratase. No obstante, con probabilidad, la falta de tiempo hará que las presentaciones orales se limiten al aula a través del soporte elegido por el alumnado. Aún así, la realización de esta exposición se deja como sugerencia para realizar a modo de actividad extraescolar o complementaria, que podría ser puesta en marcha tras finalizar la propuesta didáctica.

6.9. Evaluación de la propuesta

Para la valoración de esta propuesta didáctica se han establecido los siguientes criterios de evaluación, elaborados a partir de aquellos reflejados en el currículum de Cantabria¹²⁶ para el curso y la materia que nos ocupa, si bien adaptándolos a nuestros propósitos:

1. Sitúa en el tiempo y en el espacio las etapas más relevantes de la Guerra Civil Española en relación a los hechos que se estudian, aplicando las convenciones y conceptos habituales en el estudio de la historia.
2. Identifica las causas y las consecuencias de los hechos históricos estudiados, siendo capaz de establecer relaciones entre los hechos que están ocurriendo en España y el traslado de las obras a diferentes sedes.
3. Identifica y caracteriza los hechos y los personajes trascendentes en el transcurso del salvamento del Tesoro Artístico español, aplicando las convenciones y conceptos habituales en el estudio de la historia.
4. Conoce algunas de las principales manifestaciones artísticas y culturales españolas de diferentes épocas y estilos, reconociendo sus valores como parte del legado cultural español.
5. Se muestra concienciado con los problemas de conservación patrimonial y valora la relevancia del patrimonio como símbolo identitario de un pueblo.
6. Realiza trabajos en grupo sobre el tema asignado, analizando causas y consecuencias sobre los hechos, y utilizando fuentes de información que aporten diferentes visiones sobre un mismo hecho. Expone sus opiniones de forma razonada, y respeta las ajenas a la hora de intervenir en un grupo. Ayuda a sus compañeros mostrando actitudes solidarias.
7. Maneja adecuadamente las fuentes de información y utiliza las técnicas básicas en investigación histórica. Comunica de forma correcta la información obtenida, tanto de manera oral, como por escrito.

¹²⁶ CANTABRIA. 2007. Decreto 57/2007, de 10 de mayo... *op. cit.*

En cuanto a los procedimientos de evaluación, se basarán en el seguimiento individual del alumno por el profesor, así como también en su seguimiento como parte de un grupo de trabajo. Para ello, el docente podrá utilizar los siguientes instrumentos de evaluación:

- Observación del trabajo diario y de la actitud del alumno. El profesor llevará a cabo un seguimiento tomando notas de sus observaciones, en que se valorarán: el trabajo diario en el aula, el respeto hacia los compañeros, el grado de cooperación, y el interés y la participación en la propuesta. Esta parte de la evaluación supondrá un 30% de la calificación.
- Valoración del trabajo grupal por escrito. En que se valorarán, tanto la presentación formal (respeto de la estructura del trabajo, respeto a las normas de corrección ortográfica, reflejo de la bibliografía consultada, etc.), como el contenido del trabajo (profundidad en el tratamiento de la información, originalidad, etc.). Esta parte de la evaluación supondrá un 50% de la calificación.
- La expresión oral del alumno en las presentaciones de los trabajos, con el objetivo de valorar su expresión en público, la claridad y orden en la comunicación de la información, los recursos utilizados, etc. Esta parte de la evaluación supondrá un 20% de la calificación.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos se establecerá la calificación final, que se expresará numéricamente en una escala del 0- 10, y que será la nota conjunta para todos los miembros de un mismo equipo.

7. CONCLUSIONES

La salvaguarda del patrimonio español durante la Guerra Civil es una de las etapas menos conocidas de la Historia Contemporánea de España, en el transcurso de un enfrentamiento bélico que ha sido estudiado en profundidad. El tratamiento de este tema en la Educación Secundaria Obligatoria es, en nuestra opinión, adecuado no sólo como forma de diversificar el acercamiento al conflicto y completar la visión que el alumnado pueda tener del mismo, sino también como medio de difusión de algunas de las obras artísticas más importantes que conforman el patrimonio cultural español, y que identifican y caracterizan la cultura de nuestro país. Permite, además, introducir en el aula una cuestión de gran relevancia en la formación del alumno como ciudadano, como es el compromiso en la preservación patrimonial.

La necesidad de revisar el tratamiento y la atención que se presta en la materia de Ciencias Sociales al patrimonio cultural a lo largo de la etapa de la Educación Secundaria es en nuestra opinión evidente. Si bien en los últimos años el patrimonio ha adquirido un mayor peso en el aula, especialmente a partir de la incorporación de contenidos como los actitudinales o la adquisición de competencias básicas en las que se insiste en estas cuestiones, su presencia en el aula aún suele ser más bien puntual. Uno de los obstáculos puede tener que ver con el mayor peso que se da a otros conocimientos concebidos erróneamente como más instrumentales (matemáticos, lingüísticos, etc.). Es así como, desgraciadamente, se pierde de vista que el patrimonio forma parte de nuestra identidad, que su aprendizaje contribuye a la formación de nuestro pensamiento, que favorece otras formas de manifestación del intelecto, como puede ser a través de la sensibilidad, y que también capacita para la vida adulta y profesional en el sentido de fomentar un aprendizaje continuo y la formación de criterio.

En este sentido, el acercamiento al aula no sólo de los bienes patrimoniales en sí, sino también de los peligros a los que se ve sometido por diferentes circunstancias, y de la necesidad de actuación para su salvaguarda, se vislumbra como vital para la preservación del mismo en un futuro, así como para la formación de ciudadanos con una visión crítica y una actitud de compromiso con los problemas del mundo que les rodea.

Por otra parte, con este trabajo se ha pretendido reivindicar la necesidad de difusión entre el alumnado de la cientificidad de la disciplina histórica, a través del conocimiento y manejo de fuentes básicas, acabando con los posibles errores preconcebidos sobre nuestra disciplina que puedan existir entre el alumnado. El uso de una metodología cooperativa incide en esta idea, al ser los propios alumnos los que deban trabajar con las fuentes; pero además pretende que el alumnado construya su propio conocimiento para lograr un necesario aprendizaje significativo, alejándose así del método de enseñanza-aprendizaje tradicional, frecuentemente aplicado en el ámbito de las Ciencias Sociales y cuyos resultados son más que cuestionables.

Finalmente, con este trabajo hemos tratado de diseñar una propuesta didáctica realista, que pueda ser aplicada en el aula, tanto en lo referido a sus tiempos, como en cuanto a la disponibilidad de materiales, que han sido cuidadosamente recopilados para su puesta en marcha en el aula sin dificultades añadidas.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A continuación se presentan las referencias bibliográficas y recursos web utilizados ordenados por apartados.

3.1. El patrimonio cultural y sus valores. Difusión y didáctica del patrimonio cultural en el aula. La educación patrimonial en el Currículo de Educación Secundaria.

ÁVILA, R. M.; RICO CANO, L. 2003. Difusión del patrimonio y educación. El papel de los materiales curriculares. Un análisis crítico. En: BALLESTEROS ARRANZ, E. [et. al] (coord.), *El patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Cuenca: Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de Ciencias Sociales, Universidad de Castilla y la Mancha, pp. 31- 41.

CANTABRIA. 1998. Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria. *Boletín Oficial de Cantabria* [archivo pdf.], 2 de diciembre de 1998, 240. [Consulta: 22 mayo de 2015]. Disponible en: <http://www.boe.es/buscar/pdf/1999/BOE-A-1999-652-consolidado.pdf>

COMA QUINTANA, L.; SANTACANA I MESTRE, J. 2010. *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*. Gijón: Trea.

ESPAÑA. 1985. Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado* [archivo pdf.], 29 de junio de 1985, 155. [Consulta: 22 de mayo de 2015]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>

ESPAÑA. 2006. Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria. *Boletín Oficial del Estado* [archivo pdf.], 5 de enero de 2007, 5. [Consulta: 22 mayo de 2015]. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/01/05/pdfs/A00677-00773.pdf>

FERNÁNDEZ CASILDO, M. 2008. La utilización del patrimonio cultural como recurso didáctico en la enseñanza secundaria, al tiempo que como vía de conocimiento y valoración del mismo. En: PEREIRO, X.; PRADO, S.; TAKENAKA, H. (coords.). *Patrimonios culturales, educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas* [archivo pdf.]. San Sebastián: Ankulegi Antropología Elkartea, pp. 109-124. [Consulta: 20 mayo 2015]. Disponible en:
<http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/1206Fernandez-Casildo.pdf>

FONTAL MERILLAS, O. 2011. El patrimonio en el marco curricular español. *Revista de Patrimonio cultural de España. Patrimonio y Educación*, 5, pp. 21-41.

FONTAL MERILLAS, O. (coord.). 2012. El patrimonio en la escuela. *Aula de Innovación Educativa*, 208, pp.10-39.

FONTAL MERILLAS, O. (coord.). 2013. *La educación patrimonial, del patrimonio a las personas*. Gijón: Trea.

HOMOBONO MARTÍNEZ, J. I. 2008. Del patrimonio cultural al industrial: una mirada socio-antropológica. En: PEREIRO, X.; PRADO, S.; TAKENAKA, H. (coords.). *Patrimonios culturales, educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas* [archivo pdf.]. San Sebastián: Ankulegi Antropología Elkartea, pp. 57-74. [Consulta: 20 mayo 2015]. Disponible en:
<http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/1206Fernandez-Casildo.pdf>

MARTÍN GUGLIELMINO, M. 2007. La difusión del patrimonio. Actualización y debate. *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico* [en línea], 1. [Consulta: 21 mayo 2015]. Disponible en:
<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/difusion/estudios/articulo.php>

PRATS, J.; HERNÁNDEZ, A. 1999. Educación por la Valoración y Conservación del Patrimonio. *Por una ciudad comprometida con la Educación* [en línea], 5. [Consulta: 22 mayo de 2015]. Disponible en: http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/educacion_valoracion_conservacion_patrimonio.pdf

UNESCO. 1982. *Declaración de México sobre las Políticas Culturales, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto*. [Archivo pdf.] México D.F.: UNESCO. [Consulta: 22 de mayo de 2015] Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

3.2. Conflictos bélicos y destrucciones patrimoniales. El caso español: el salvamento del Museo del Prado.

ALBERTI, R. 1936a. El último Duque de Alba. *El Mono Azul*, 2, 3 de septiembre.

ALBERTI, R. 1936b. La última voluntad del Duque de Alba. *El Mono Azul*, 14, 26 de septiembre.

ALONSO ALONSO, R. 2009. La actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil. En: ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 165-184.

ÁLVAREZ LOPERA, J. 1982. *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*. Madrid: Ministerio de Cultura.

ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

AUGUSTO, M. 1939. *Vía Crucis del Señor por las tierras de España*. Barcelona: Editorial Nacional.

BÁEZ, F. 2004. *Historia Universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Barcelona: Destino.

BRAVO CABAÑAS, M. 2008. Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra. En: AZNAR, M.; BARONA, J.L.; NAVARRO, J. (eds.), *València, capital cultural de la República (1936–1937)*. Valencia: PUV-SECC, pp. 377-408.

COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

COLORADO CASTELLARY, A. 2009. El Tesoro Artístico y el fin de la Guerra. De Cataluña a Ginebra. En: ARGERICH I.; ARA, J. (Eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 63-95.

DEVAL, P. 1939. L'homme qui sauva les chefs-d'œuvre espagnols. *La Semaine*, 2 Junio.

GARCÍA CUETOS, M. P. 2012. *Patrimonio cultural, conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

GAYA NUÑO, J. A. 1969. *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest.

KNUTH, R. 2003. *Libricide: The Regime-Sponsored Destruction of Books and Libraries in the Twentieth Century*. Westport: Praeger.

KOLTSOV, M. 1963. *Diario de la Guerra de España*. París: Ruedo Ibérico.

LEÓN, M. T. 2009. *La historia tiene la palabra: noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico de España*. Madrid: Endymión.

LINO VAAMONDE, J. 1978., Objetivo: Museo del Prado. *Historia* 16, 7, pp. 51-54.

LÓPEZ TRUJILLO, M. A. 2006. *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*. Gijón: Trea.

Martyre des oeuvres d'art: Guerre Civile en Espagne. 1938. Paris: *L'Illustration*.

NERUDA, P. 2011. *Confieso que he vivido, Memorias*. Barcelona: Seix Barral.

RODRIGUEZ TEMIÑO, I.; GONZÁLEZ ACUÑA, D. 2013. La protección del Patrimonio Cultural en conflictos armados. De las lecciones aprendidas al diseño estratégico. *Patrimonio cultural y derecho*, 17, pp. 9-34.

SANZ, J.C. 2015. La conquista de Palmira y Ramadi da nuevo impulso al Estado Islámico. *El País*, 21 de Mayo de 2015. [Sitio web] [Consulta: 22 Mayo 2015] Disponible en: <http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/20/actualidad/143215106781779.html>

TUSSEL GÓMEZ, J. 2009. El patrimonio artístico español en tiempos de crisis. En: ARGERICH I.; ARA, J. (Eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 17-25.

UNESCOPRESS. 2015. La Directora General de la UNESCO pide el cese inmediato de las hostilidades en Palmira (Siria). *UNESCOPRESS*, 20 de Mayo de 2015. [Sitio web] [Consulta: 22 mayo 2015]. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/unesco/about-us/who-we-are/director-general/singleviewdg/news/unesco-director-general-calls-for-immediate-cessation-of-hostilities-in-palmyra/#.VV727Nztko>;

3.3. Fuentes y recursos didácticos de uso en el aula de Ciencias Sociales. El cine como medio de sensibilización.

CINES VERDI. 2004. Las cajas españolas 12/11/03. En: UAH (Universidad de Alcalá de Henares) [sitio web]. Madrid: Cines Verdi. [Consulta: 20 mayo 2015]. Archivo pdf. Disponible en: <http://www2.uah.es/jmc/cajasespanolas.pdf>

FELIÚ TORRUELLA, M.; HERNÁNDEZ CARDONA, X. 2011. *12 ideas clave. Enseñar y aprender la historia*. Barcelona: Graó.

GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). 1997. Cine, geografía e historia. En: GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). Monográfico Cine Geografía e Historia. *Íber, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 11, p. 5.

HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. 2002. *Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Barcelona: Graó.

ISERN, P. 1997. El cine: entretenimiento y herramienta de aprendizaje. En: GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). Monográfico Cine Geografía e Historia. *Íber, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 11, p. 15.

MONTERDE, J.E. 1986. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia.

SOLÁ, A.; SELVA, M. 1997. Reflexiones alrededor del cine y la historia en la enseñanza. En: GONZÁLEZ, I. [et. al] (eds.). Monográfico Cine Geografía e Historia. *Íber, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 11, pp. 7- 13.

5.MÉTODOS Y MATERIALES

Las cajas españolas. 2004. [DVD-Vídeo en línea]. PORLAN Alberto, director. Madrid: Drop a Star. [Consulta: 2 junio 2015]. 90 min. Disponible en: [\[https://www.youtube.com/watch?v=_k8GSiiiM98\]](https://www.youtube.com/watch?v=_k8GSiiiM98).

DOMÉNECH, R. (ed.). 2006. *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos.

ESPAÑA. 2014. Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. *Boletín Oficial del Estado* [archivo pdf.], 3 de enero de 2015, 3. [Consulta: 23 mayo de 2015]. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2015/01/03/pdfs/BOE-A-2015-37.pdf>

JOHNSON, D. W.; JOHNSON, R.T.; HOLUBEC, E. J. 1999. *El aprendizaje cooperativo en el aula*, Buenos Aires: Paidós Educador.

PUJOLÁS MASET, P. 2008. *9 ideas clave: El aprendizaje cooperativo*. Barcelona: Graó.

SERRANO, J. M. [et al.]. 2009. *Aprendizaje Cooperativo y Educación para la Paz*. Murcia: Editum: Ediciones de la Universidad de Murcia.

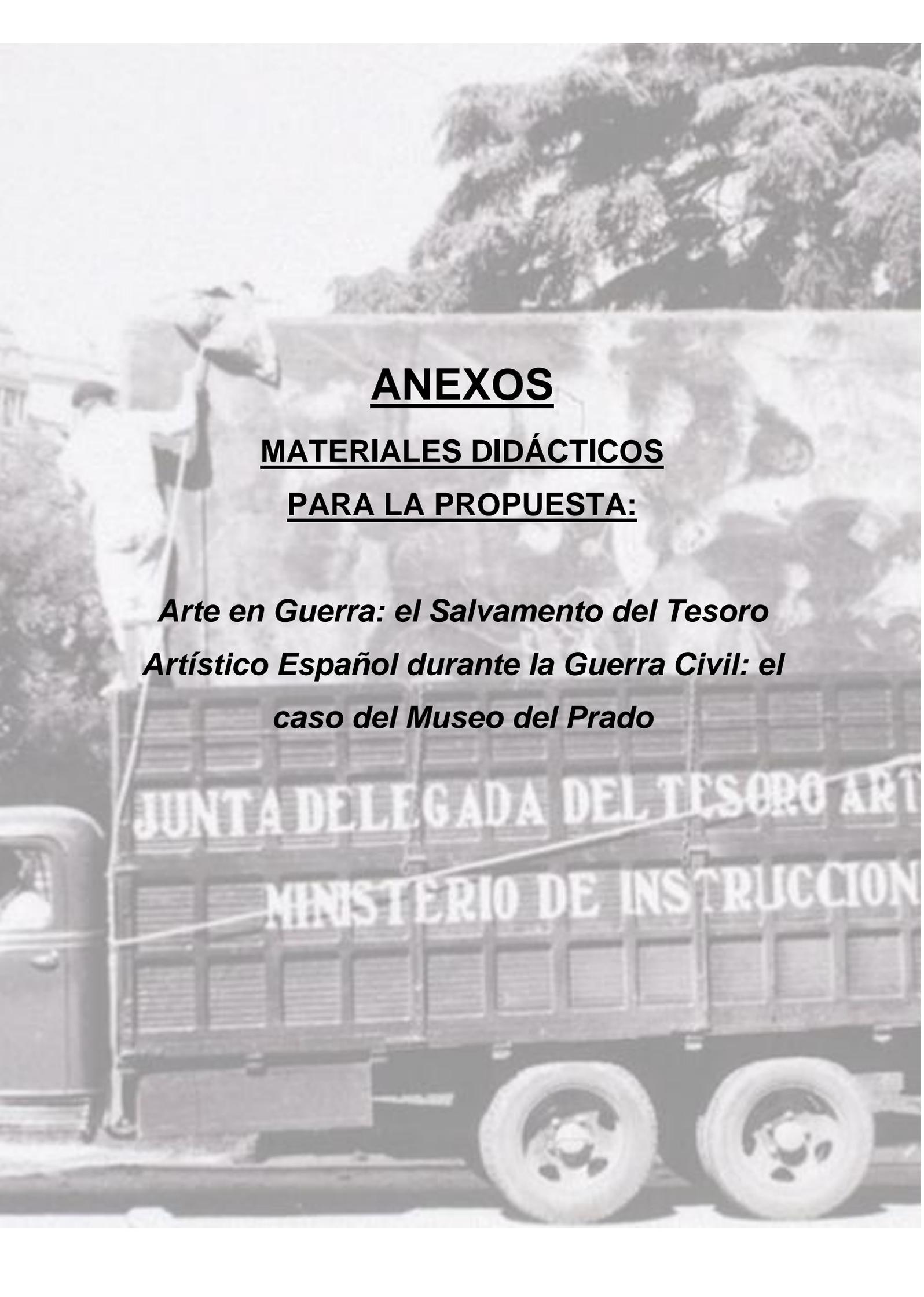
SLAVIN, R.E. 1999. *Aprendizaje cooperativo: Teoría, Investigación y Práctica*. Buenos Aires: Aique.

ÚRIZ BIDEGAÍN, N. (coord.) 1999. *El aprendizaje cooperativo*. Pamplona: Unidad Técnica de Diseño y Desarrollo Curricular: Gobierno de Navarra.

6. PROPUESTA DIDÁCTICA

ALBERTI, R. 2006. Noche de Guerra en el Museo del Prado. En: DOMÉNECH, R. (Ed.). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, pp. 54-98.

CANTABRIA, 2007. Decreto 57/2007, de 10 de mayo, por el que se establece el Currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Cantabria. *Boletín Oficial de Cantabria* [archivo pdf.], 25 de mayo de 2007, 101. [Consulta: 23 mayo de 2015]. Disponible en: <http://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=116>



ANEXOS

MATERIALES DIDÁCTICOS

PARA LA PROPUESTA:

***Arte en Guerra: el Salvamento del Tesoro
Artístico Español durante la Guerra Civil: el
caso del Museo del Prado***

JUNTA DELEGADA DEL TESORO ART

MINISTERIO DE INSTRUCCION

ANEXO - A
MATERIALES, FUENTES Y RECURSOS DE TRABAJO¹²⁷

GRUPO 1

Tabla resumen de los contenidos correspondientes a cada grupo en cada apartado del trabajo			
	A. Los hechos	B. Los protagonistas	C. Las obras
Grupo 1	La situación del patrimonio en los inicios del conflicto	Josep Renau	Alguna obra de Goya, con el tema: Majas, Tauromaquias, Viejas (a elegir).
Los principales acontecimientos que corresponden a la etapa reflejada en el apartado A. <i>Los hechos</i> para este grupo son:			
<ul style="list-style-type: none">- Estallido del conflicto.- Las destrucciones llevadas a cabo por el bando republicano.- La creación de la Junta de Incautación.- La labor propagandística de ambos bandos.- La protección de los principales monumentos de Madrid.- Primeros bombardeos a instituciones culturales.			

I. Fuentes documentales:

Publicación de la revista francesa *L'illustration* del año 1938, sobre las destrucciones artísticas en España cometidas por el bando republicano, bajo el título "El martirio de las obras de arte".

¹²⁷ Los materiales que aquí se presentan se han de tomar como ejemplo de una posible selección de los recursos que se entregarán a los alumnos. No se trata en este sentido de una recopilación definitiva o cerrada, puesto que además muchos de ellos se reproducen tan sólo parcialmente por cuestiones de espacio. En todo caso, pretenden ser una ejemplificación que permita ver al lector que la propuesta didáctica que elaboramos, es viable, y que podría ser puesta en práctica en un aula de Secundaria. Muchos de los documentos recogidos, así como de los fragmentos de memorias, cartas, novelas, etc., son ampliables, al igual que la selección fotográfica.

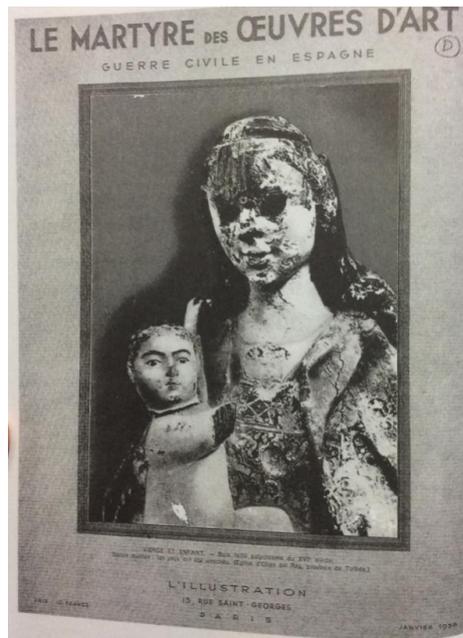


Fig. 1. Imagen de la portada de la publicación.

Martyre des oeuvres d'art: Guerre Civile en Espagne. Documents Rassemblés par les Services Photographiques de Salamanque dans les zones actuellement au pouvoir des armées nationalistes. 1938. Paris: *L'illustration*.

Publicación de Manuel Augusto sobre las destrucciones de patrimonio religioso por el bando republicano, bajo el título “Vía Crucis del Señor en las tierras de España”.

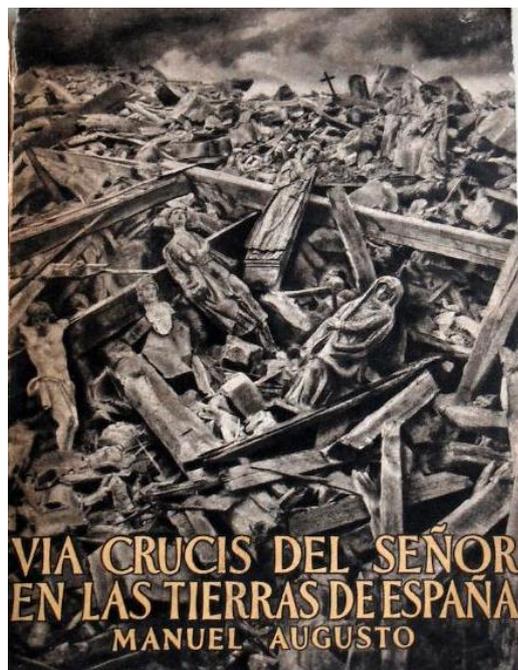


Fig. 2. Imagen de la portada de la publicación



Fig. 3. Una de las imágenes del interior de la publicación.

AUGUSTO, M. 1939. *Vía crucis del señor en las tierras de España*. Madrid: Editora Nacional.

Fragmento de una publicación de la revista *El Mono Azul*, que llevaba por subtítulo: *Hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la Cultura*.

“Actividad de la Alianza. *Sección de Artes plásticas*

La sección ha reunido ya, uniéndoles al propósito renovador, a muchos artistas, la mayoría jóvenes, que cumplen con admirable sentido de la responsabilidad la obligación conjunta. [...]

En Castellana, 18, se han instalado los talleres, donde se han realizado y se realizan carteles y dibujos que han de servir con eficacia extraordinaria a la voluntad del servicio revolucionario y antifascista que atravesamos. Esta sección ha sido encargada por los camaradas de la Sección Cultural del quinto regimiento de organizar una Exposición cuyo sentido es verdaderamente importante y que la Prensa diaria ha publicado ya.

Aprovechamos la oportunidad de este resumen para invitar a los dibujantes y pintores antifascistas para que concurren a este original y vitalísimo certamen, poniéndose en relación directa con la Alianza. La tarea es muy amplia, y el plan de trabajo está cuajado en la esperanza de llevarlo a término de la manera más completa”.

Extraído de: *El Mono Azul*. Agosto 1936, nº1. Madrid.

Fragmentos del diario frente populista valenciano *Verdad* que dirigían Josep Renau y Max Aub, con respecto a la designación de Josep Renau como Director General de Bellas Artes:

“Apenas constituido el nuevo Gobierno de la Victoria, los ministerios han comenzado a designar los nombres para las vacantes de los altos cargos. José Renau es el nuevo Director General de Bellas Artes. Su nombramiento es lo suficientemente expresivo, en cuanto a la orientación que desde el Ministerio de Instrucción Pública se está dispuesto a marcar en ese atolladero de incompetencia y favoritismo que ha sido los últimos cincuenta años la deplorable realidad de la vida artística española. Renau es la garantía más firme de que este estado de cosas se liquidará inexorablemente.[...] Hasta los pueblecitos más arrinconados de Levante recordarán a Renau, cuyos vigorosos carteles del Frente Popular se despintan todavía por los paredones de toda España”.

Extraído de: *Verdad*, 9 de septiembre de 1936, Valencia.

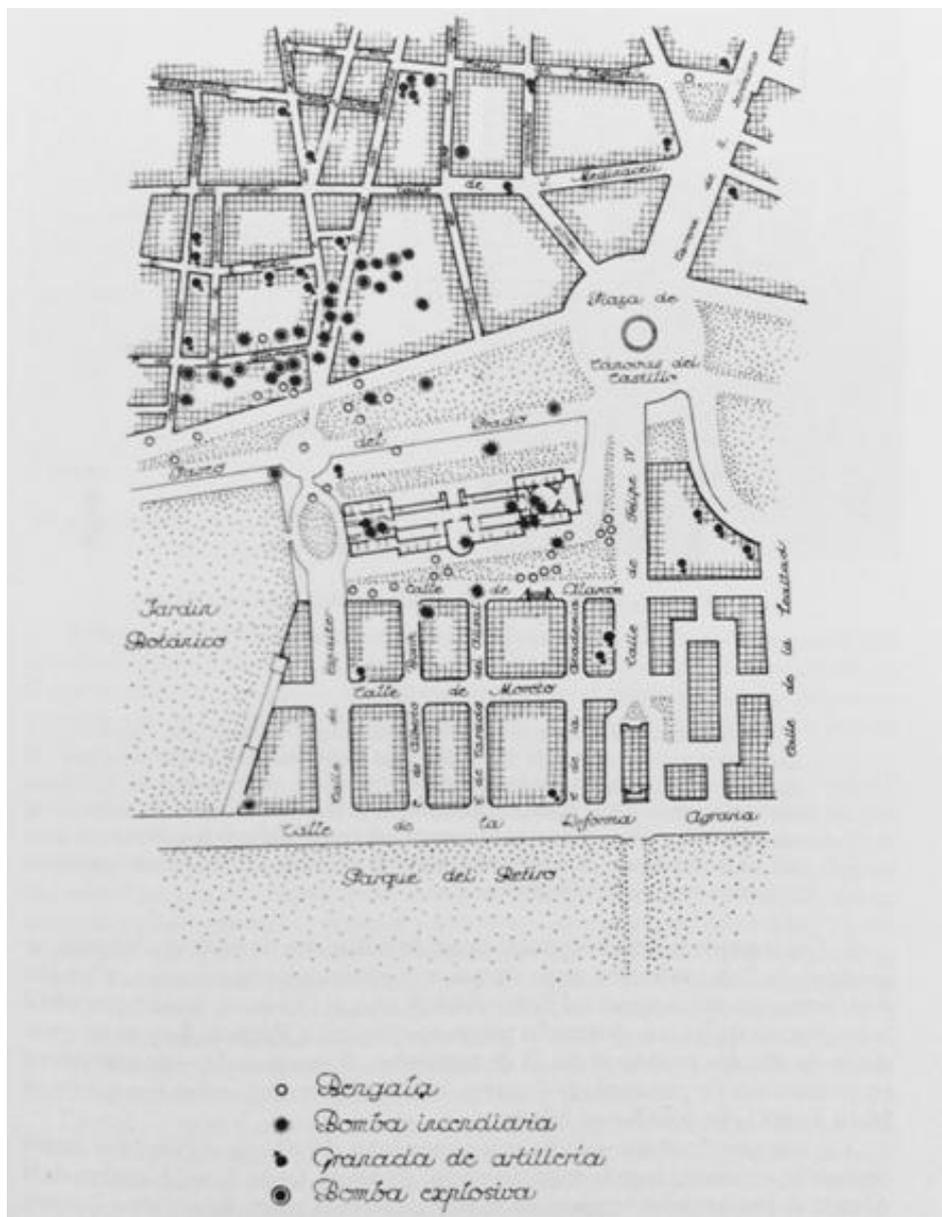
II. Cartelismo y planimetrías:

Reproducciones de los carteles creados por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes para la defensa del patrimonio.



Extraídos de: ARGERICH I., ARA, J. (eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Reproducción del mapa realizado por José Lino Vaamonde sobre las bombas caídas sobre el Museo y sus alrededores.



Extraídos de: ARGERICH I., ARA, J. (eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

III. Fotografía:

Fotografías sobre las destrucciones de David Seymour (apodado “Chim”). Los pies de foto son los publicados en la página web de la fundación Magnum Photos¹²⁸.



SEYMOUR, D. 1936. Palacio de Liria, ha sido la sede del Partido Comunista desde el comienzo de la Guerra Civil española y está mantenido por soldados republicanos. [Magnum Photos]



SEYMOUR, D. 1936. Una mujer hace el inventario de los cuadros de Las Descalzas Reales con dos soldados republicanos en 1936. [Magnum Photos]

¹²⁸ MAGNUM PHOTOS. [sitio web]. 2014. París: Magnum Photos. [Consulta: 10 junio 2015]. Disponible en: <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZRUFK.html>

IV. Fuentes literarias:

a. Memorias y cartas:

Fragmentos de las memorias de María Teresa León relatando la fundación de la Junta de Incautación.

“El encargado de dar normas para toda esta labor fue un organismo llamado Junta de Incautación del Tesoro Artístico. El decreto creándola es del día 23 de julio de 1936. La guerra comenzó el día 17 de julio; así pues, seis días más tarde, el Gobierno de la República entregaba el cuidado de la riqueza nacional a un grupo de hombres y mujeres intachables.

La idea de esta protección nació entre los escritores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, organización internacional a la que pertenecían los hombres más sagaces de Europa, los más atentos a los ruidos subterráneos de derrumbes y grietas del cataclismo por venir”.

Extraídos de: LEÓN, M. T. 2009. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico de España*. Madrid: Endymión.

Fragmentos de las memorias de María Teresa León relatando la fundación de la Junta de Incautación.

“Estaba la Junta instalada en el convento de las Descalzas Reales. El decreto creándola decía al comenzar: “*Ejercerá la protección, en nombre del Estado, de todas las obras, muebles e inmuebles de interés artísticos, arquitectónico o bibliográfico, que en razón de las circunstancias anormales se encuentren, a su juicio, en peligro de ruina, pérdida o deterioro*”. Al entrar en el convento de las descalzas reales, pudimos ver por nuestros ojos la razón de este Decreto. Allí comenzaban a llegar verdaderas maravillas, de esas que lo siglos acumulan en los países más gloriosos”.

Extraídos de: LEÓN, M. T. 2009. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico de España*. Madrid: Endymión.

Fragmentos de las memorias de María Teresa León relatando la destrucción del Palacio de Liria.

“[...] En el Palacio de Liria, custodiado con amorosa solicitud por las milicias comunistas, hasta el extremo de que no se permitía fumar en su interior, no se movió ni un cuadro ni se tocó un papel. Largos pasamanos, colocados a cierta distancia de las paredes, impedían una aproximación

inconveniente. El Ministerio de Instrucción Pública y el Partido Comunista estaban orgullosos del celo y respeto con que se guardaba el edificio. Pues una noche trágica cayeron bengalas y bombas incendiarias sobre el maravilloso palacio, alejado de todo punto militar. Y los milicianos lloraban de rabia apretando el puño en una amenaza inútil contra la aviación mientras corrían a salvar los tesoros de arte y documental que allí había [...].

Conté cómo habíamos ido al Palacio de Liria, propiedad del duque de Alba, apenas concluido el paso de los aviones franquistas. Aún humeaban los techos. Contra un árbol, lo primero que vi fue un oso, un oso enorme con las garras levantadas al cielo. Y luego libros, cuadros, muebles, hasta la jaula de unos pájaros, todas esas cosas se sacan sin saber por qué se hace [...].”

Extraídos de: LEÓN, M.T. 1999. *Memoria de la melancolía*. Madrid: Clásicos Castalia.

Fragmentos de las memorias de Josep Renau. Declaraciones sobre su nombramiento como DGBA a los veintitrés años.

“Me tocó ocupar la dirección [general de Bellas Artes] en la primera línea de lucha por el salvamento y protección de nuestro patrimonio cultural. Y acepté el cargo porque se trataba de un factor esencial en la elaboración de la nueva cultura que nuestro pueblo necesitaba para seguir luchando y existiendo. Y, además, porque yo no era un advenedizo en estos menesteres [...].

Y [...] creo haber cumplido con mis deberes en la D.G. de BB.AA. con un claro conocimiento de causa y con entusiasmo militante. Creo, sin pizca de arrogancia pero con orgullo, que lo más positivo que he hecho en mi vida, lo que de mi quehacer entero ha tenido más alcance universal, es el haber coadyuvado con mi esfuerzo, junto con el de cientos de otras personas, a preservar de una destrucción segura muchos de los signos más altos de nuestra identidad histórica y humana”.

Extraídos de: RENAU, J. 1980. *Arte en Peligro (1936-1939)*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

Fragmentos de las memorias del poeta Pablo Neruda, narrando los actos de destrucción del Palacio de Liria.

“Les referí a los poetas rumanos, para gran regocijo de ellos, mi visita anterior a otro palacio noble. Fue el palacio de Liria, en Madrid, en plena guerra. Mientras el enemigo marchaba con sus italianos, moros y cruces gamadas, dedicado a la santa tarea de matar españoles, los milicianos ocuparon aquel palacio que yo había visto tantas veces al pasar por la calle de Argüelles, en los años 1934 y 1935. [...]

Cuando vino la guerra, el duque se quedó en Inglaterra, porque su apellido es en realidad Berwick. Se quedó allí con sus cuadros mejores y con sus más ricos tesoros. [...] Desde España, por aquellos días salían hacia el resto del mundo tremendas noticias: "Histórico palacio del duque de Alba, saqueado por los rojos", "Lúbricas escenas de destrucción", "Salvemos esta joya histórica".

Me fui a ver el palacio ya que ahora me dejaban entrar. Los supuestos saqueadores estaban a la puerta con overol azul y fusil en la mano. Caían las primeras bombas sobre Madrid desde aviones del ejército alemán. Pedí a los milicianos que me dejaran pasar. Examinaron minuciosamente mis documentos. Ya me creía listo para dar los primeros pasos en los opulentos salones cuando me lo impidieron con horror: no me había limpiado los zapatos en el gran felpudo de la entrada. En realidad los pisos relucían como espejos. Me limpié los zapatos y entré. Los rectángulos vacíos de las paredes significaban cuadros ausentes. Los milicianos lo sabían todo. Me contaron como el duque tenía esos cuadros desde hace años en su banco de Londres, depositados en una buena caja de seguridad. [...]

Una semana después los bombarderos alemanes dejaron caer cuatro bombas incendiarias sobre el palacio de Liria. Desde la terraza de mi casa vi volar los dos pájaros agoreros. Un resplandor colorado me hizo comprender en seguida que estaba presenciando los últimos minutos del palacio."

Extraído de: NERUDA, P. 2011. *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Seix Barral.

b. Diarios:

Fragmentos del diario de Mijail Koltsov - corresponsal de prensa soviético en España durante la Guerra Civil – sobre las destrucciones del palacio de Liria.

"He visitado el palacio del Duque de Alba en compañía de Andrée Viollis. Cuando se hizo la distribución de los edificios, éste le tocó al Partido Comunista. El Comité Central renunció a utilizarlo como oficinas, creó un destacamento de milicianos voluntarios para la guarda de la casa y de sus riquezas artísticas. En el palacio hay valiosísimas telas de Velázquez, Goya, Tiziano y Murillo. Asombra la biblioteca, con antiguos manuscritos, con incunables [...]. El duque vivió aquí hasta el mismo día de la sublevación; ahora está en Londres, ostenta la representación del general Franco, se lamenta de que se palacio ha sido saqueado. Pero el palacio sigue enterito, los obreros lo han conservado todo.

Bien avanzada la noche, recorreremos las calles de Madrid [...]. Apretadas las manos, llorando silenciosamente, María Teresa León contempla el incendio. Rafael Alberti tiene inmóviles los ojos, como espejos, como objetivos fotográficos. Madrid arde, ¿será posible que quede reducido a cenizas, que sea totalmente aniquilado? Sí, ahora esto parece posible. [...]

En una elevación, en un hermoso parque, está ardiendo el palacio del Duque de Alba, tesoro de las artes, con su biblioteca, con su galería de pintura. [...]. Un bombardero alemán ha soltado una bomba incendiaria sobre el palacio, y por lo visto no ha sido una sola. Ahora todo se retuerce y deforma bajo las llamas. Y otra vez los obreros milicianos, arriesgando sus vidas, sacan del fuego y colocan sobre el césped los cuadros, las armaduras de los caballeros medievales, las viejas armas, los valiosos infolios de la biblioteca. Buen ejemplo para quienes, de buena fe, desean ver claro cuál es la clase social que defiende la cultura y cuál la que la destruye”.

Extraído de: KOLTSOV, M. 1963. *Diario de la Guerra de España*. París: Ruedo Ibérico.

c. Poesía:

Rafael Alberti, “La última voluntad del Duque de Alba”, publicado en *El Mono Azul*.

Alberti publicó varios poemas dedicados a las destrucciones patrimoniales en la revista *El Mono Azul*, en cuyas páginas centrales se gestó un “Romancero de la Guerra Civil”, con publicaciones de autores de la talla de Miguel Hernández o Vicente Aleixandre.

LA ULTIMA VOLUNTAD DEL DUQUE DE ALBA

El labio imbecil, caído
ojos de lagarto muerto;
la comprobada impotencia
reblandecida, hasta el suelo
espiritado, mezquino,
triste lombriz en los huesos,
saliva el Duque de Alba
su último infame deseo:
—“Id al palacio de Liria,
hoy sucia cuadra del pueblo,
id con bombas incendiarias,
con dinamita, con truenos,
con rayos que lo fulminen
y descuajen sus cimientos.
Que lo que no ha de ser mío,
prefiero dárselo al fuego.”
Duque de Alba, Duque de Alba,
en todo mi idioma encuentro
insultos con que clavarte,
palabras que echarte al cuello
como nudos corredizos
que estrangularan tu aliento
No hay lengua para decirte
lo que nunca te dijeron.
Mas lo que yo no te diga
te lo dirá un día el pueblo.
Brazo ejecutivo tiene,
puño tajante de hierro
Acuérdate, señor duque,
triste gargajo siniestro,
el último que tu casta
escupiera como ejemplo,

como muestra de un gusano
ya retepodrido y seco:
la historia de tu familia
la clausuras tú, corriendo,
no los cerrojos dorados
que clavarán tus abuelos
sobre las puertas primeras
que tan noblemente abrieron,
sino los mas miserables
cerrojos de tu despecho.
Duque de Alba, duque de Alba,
señorito madrileño,
jamás soñaste un palacio
mejor que el que tú has deshecho,
mejor guardado, más limpio,
mas lustroso, más espejo,
más del amor de unas manos
que nunca nada tuvieron.
Las manos que lo guardaban
no lloran de sentimiento,
lloran de rabia, de cólera,
y empuñan, alto, el remedio
que ha de terminar con gentes
como tu, canijo, perro,
mixto de cabrón y mona,
ni de España, ni extranjero,
hijo de ninguna parte,
rodado excremento muerto,
último duque de Alba,
alba triste, sin recuerdo.

Rafael ALBERTI.

EL ULTIMO DUQUE DE ALBA

Señor duque, señor duque,
último duque de Alba,
mejor duque del Ocaso,
ya sin albor, sin mañana.
Si tu abuelo tomó Flandes,
tú jamás tomaste nada,
sólo las de Villadiego,
por Portugal o por Francia.

Si tu abuelo, cruel, ilustre,
lustró de gloria tu casa,
tú lustraste los zapatos,
las zapatillas, las bragas
de algún torero fascista,
que siempre te toreara.

Si tu abuelo a Carlos V
le abría con una lanza
la bragueta emperadora
antes de entrar en batalla,
tú, en cambio, las manos tré-

[mulas,
impotente, abotonabas
los calzoncillos reales
del último rey de España.

Si a tu abuelo, el primer du-

[que,
Ticiano lo retratará,
tú mereciste la pena
de serlo por Zuloaga.

Un pincel se dañó en oro,
el otro se mojó en caca.

Duque, perdiste la aurora,
celador honoris causa
de El Prado, donde, desnuda
la duquesa Cayetana,
tú eras bedel del ombligo
que Goya le destapara.

Talento heredado, duque,
fortuna y gloria heredadas,
son cosas que el mejor día
de un golpe, las lleva el agua.

Vuélvete de Londres, deja,
si te atreves a dejarla,
la triste flor ya marchita,
muerta, de tu aristocracia,
y asoma por un momento
los ojos por las ventanas
de tu palacio incautado,
el tuyo, el que tú habitaras;
súbeles las escaleras,
pásalos por las salas,
por los salones bordados
de victoriosas batallas,
bájalos a los jardines,
a las cocheras y cuadras,
páralos en los lugares
más mínimos de tu infancia,
y verás cómo tus ojos
ven lo que jamás pensaran:
palacio más limpio nunca
lo conservó el pueblo en

[armas.
Las Milicias comunistas
son el orgullo de España.

Verás hasta los canarios,
igual que ayer, en sus jaulas;
los perros mover la cola
a sus nuevos camaradas,
y verás la que contigo
servidumbre se llamaba,
ya abolidas las libreas,
hablar de ti sin nostalgia.
Señor duque, señor duque,
último duque de Alba:
los comunistas sabemos
que la aurora no se para,
que el alba sigue naciendo,
de pie, todas las mañanas.
Si un alba muerta se muere,
otra mejor se levanta.

Rafael ALBERTI

Poema de Luis de Tapia, poeta satírico de la 2ª República, titulado “Preguntas”.

¿Por qué no hace el pueblo íbero un poco el chamarilero?
¿Por qué no cambia Tizianos por bombas para aeroplanos?
¿Por qué no cambia Murillos por material de gris brillo?
¿Por qué no cede algún Greco por rifles de tiro seco?

Extraído de: DE TAPIA, L. 1936. Preguntas. *La libertad*, 3 de Noviembre.

d. Teatro:

Fragmento de la obra de teatro de Rafael Alberti, “Noche de Guerra en el Museo del Prado”.

Se trata de una de las obras dramáticas más importantes de Rafael Alberti, escrita en 1956, que transcurre en una de las salas del Museo, que durante la contienda ya está totalmente vacía, habiéndose trasladado los cuadros a los sótanos para evitar las destrucciones. Los personajes son los propios de algunos cuadros de la pinacoteca de Velázquez, Goya, etc. La acción consta de una sucesión de sketches, correspondientes cada uno de ellos a un cuadro determinado, unidos entre sí por un coro de personajes extraídos de los aguafuertes de Goya¹²⁹.

DECORADO ÚNICO: Sala grande, central, del Museo del Prado, completamente deshabitada. Marcadas en los muros se ven, de diferentes tamaños, las huellas de los cuadros, que ya han sido retirados a los sótanos. [...]. Al levantarse el telón, no se adivina nada de lo que hay en la escena. Se oye un cañoneo lejano

(En la oscuridad. Se oye, cercana, una gran explosión).

MAJA.- ¡Jesús! Tiran cerca.

ESTUDIANTE.- Parece que está ardiendo Madrid.

MAJA.- ¿Pero puede saberse qué sucede? Yo andaba en San Isidro con mi novio. Una tarde, de pronto, sonaron unas bombas y nos bajaron a los sótanos precipitadamente.

ESTUDIANTE.- A todos nos fueron metiendo ahí. Las salas de esta casa se quedaron vacías.

TORERO.- Nunca pude matar mi toro. Aquí traigo el estoque.

FUSILADO.- Apriétalo muy bien en el puño. Va a servirte.

¹²⁹ DOMÉNECH, R. (Ed.). 2006. *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, p. 15.

VIEJA.- (*Surgiendo nuevamente, con una escoba*). ¿Matar a estocadas al francés? ¡Pero si aquí en España son unos gallinas! ¡A escobazos, a escobazos los destripo yo a todos! ¡Ji, ji, ji! [...]

MANCO.- ¡Basta! ¿Se me obedece o no? Hay que defender esta puerta, que da a los Jerónimos. ¡De prisa! (*Todos se aprestan a seguir construyendo una barricada. Suenan cercanas nuevas explosiones*).

MAJA.- Tiran de nuevo. Nunca escuché un estruendo como este.

AMOLADOR.- ¿Te asustan los cañones niña? [...]

Extraído de: ALBERTI, R. 1956. *Noche de Guerra en el Museo del Prado*. En: DOMÉNECH, R. (Ed.). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, pp. 54-98.

V. Recurso audiovisual:

Documental *Las cajas españolas*, Alberto Porlan, 2004. Los hechos de esta etapa se corresponden con los siguientes minutos del documental (aprox.): 0:00 – 00:29.

VI. Fuentes y recursos web:

Cronología del Museo del Prado: año 1936

18 de julio. Tiene lugar el levantamiento militar que da comienzo a la Guerra Civil. Ramón Pérez de Ayala abandona Madrid a finales de ese mismo mes y Francisco Javier Sánchez Cantón vuelve a hacerse cargo del Museo.

21 de julio. Francisco Javier Sánchez Cantón entrega al conserje del Museo una lista de las doscientas cincuenta obras que deben ser retiradas de las salas en caso de alarma.

23 de julio. Por decreto de esa fecha se crea la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, promovida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

1 de agosto. Se decreta la creación de una nueva Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, con mayores facultades e independencia que la Junta antes citada.

4 de agosto. Fecha del decreto que disuelve el Patronato del Museo del Prado.

30 de agosto. El Museo del Prado cierra sus puertas al público. Se organiza un equipo especial encargado de la protección de las obras, dirigido por Francisco Javier Sánchez Cantón y Pedro Muguruza. Los cuadros de más valor se descuelgan y se trasladan a la planta baja del edificio. Las esculturas, las mesas de piedras duras y los elementos decorativos del salón central se protegen con sacos terreros y se acondiciona el edificio contra posibles bombardeos.
[...]

Extraído de: MUSEO DEL PRADO. [Sitio web]. 2015. Madrid: MP. [Consulta: 10 junio 2015]. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/index.php?id=768>]

GRUPO 2

Tabla resumen de los contenidos correspondientes a cada grupo en cada apartado del trabajo			
	A. Los hechos	B. Los protagonistas	C. Las obras
Grupo 2	La salida de las obras hacia Valencia	Rafael Alberti y María Teresa León.	<i>Venus y Adonis</i> , de Tiziano.
Los principales acontecimientos que corresponden a la etapa reflejada en el apartado A. <i>Los hechos</i> para este grupo son:			
<ul style="list-style-type: none">- Los primeros traslados: precipitación y urgencia.- La creación del organismo de protección: la Junta del Tesoro Artístico.- Las condiciones del traslado de las obras y sus embalajes.- Acondicionamiento de espacios para la protección de las obras en Valencia.- La preocupación internacional por la situación del Tesoro español.			

I. Fuentes documentales:

Fragmentos de la entrevista realizada a Timoteo Pérez Rubio por Pierre Deval, publicados en el diario ginebrino *La Semaine*.

“- ¿Cuáles eran exactamente, señor Rubio, las funciones especiales que usted desempeñaba en la España republicana?

- Era Presidente de la Junta de Protección del Tesoro Artístico Nacional. Un organismo central que se dividía en delegaciones provinciales y que alcanzaba así a cada pueblo de España. Se había constituido, desde los primeros días de la guerra, por iniciativa de los intelectuales y del Gobierno. No era para entonces más que un comité provisional que, después, se convirtió en un organismo oficial dependiente del Gobierno republicano.

- Una pregunta que surge al caso, si me permite: ¿es usted miembro de un partido político de izquierda?

- No, soy de opinión liberal, pero nunca me he dedicado a la política y no pertenezco a ningún partido. No soy un “rojo”...

- ¿Cuál era el papel de la Junta de Protección?

- Se puede decir que su papel consistía en salvar los tesoros artísticos de toda España y preservarlos contra todo tipo de daños: bombardeos y destrucción, pero también robos y deterioros. Hemos recogido objetos procedentes de todas las regiones del país, e incluso objetos que formaban parte de colecciones privadas y pertenecientes a particulares. Pero siempre les extendíamos un recibo debidamente cumplimentado y el nombre del propietario era cuidadosamente conservado. [...] Por otro lado los hechos nos han dado la razón, pues algunas de las casas de donde habíamos retirado colecciones privadas, fueron completamente destruidas después por los bombardeos”.

Extraído de: DEVAL, P. 1939. L'homme qui sauva les chefs-d'œuvre espagnols. *La Semaine*, 2 Junio.

Rafael Alberti, artículo publicado en *El Mono Azul*, bajo el título “Mi última visita al Museo del Prado”, el 3 Mayo 1937.



Fig. 4. Reproducción del artículo en la revista.

Transcripción:

“Un atardecer de noviembre de 1936 fui al Museo del Prado. [...]

Todo el Museo del Prado había descendido a los sótanos para guarecerse de los bárbaros e incultos trimotores alemanes. Desde el interior, las ventanas bajas habían sido cubiertas con planchas de metal y sacos terreros. Por fuera no tenían cristales. Más de cinco mil cuadros, centenares de obras maestras entre ellos, se veían allí como muertos de miedo, hombro con hombro, temblando en los rincones. Se me saltaron los ojos pensando en las salas desiertas, en la inmensa galería central despoblada. Quise subir, quise verlas, presenciar el espectáculo terrible, único, insospechado, de una de las mejores pinacotecas del mundo desnudas, de pronto, sus paredes, las que tantas maravillas habían sostenido. Pocos hombres, pocas personas de Madrid, de una ciudad casi sitiada, podrían pisar en aquellos momentos, recorrer de un piso a otro, de una sala a otra, aquel dolor sin nombre del Museo vacío. [...]

En la rotonda de la entrada, antes de la gran galería, se alzaba un inmenso andamiaje, un desnudo armazón de madera que subía hasta la cúpula. Entre los travesaños y vigas entrecruzadas que componían aquel improvisado edificio se veía la estatua en bronce del emperador Carlos V con Francisco I encadenado a sus pies. Era el grupo escultórico de León Leoni. A través de la cúpula oscurecía el cielo. Una bomba incendiaria la había perforado, haciendo añicos sus cristales. [...]

La larga galería central, más interminable que nunca, era como una calle después de una batalla. Dos inmensas trincheras se levantaban en el centro. Defendían, ocultas bajo ellas, las dos mesas de piedra sostenidas por leones, regalo del papa Pío V al infante don Juan de Austria. La madera del suelo, cuyo olor a cera mezclado con el del barniz de los cuadros me había perfumado tantas mañanas inolvidables, desaparecía ahora bajo una gruesa capa de tierra mezclada de cristales partidos. Hacía frío. Las vidrieras del techo, por las que bajaba antes, igualada, una suave luz cenital, también estaban rotas. Como ventanas ciegas, la huella de los cuadros descolgados se estampaba en los muros. Con los ojos, y según iba avanzando, fui poniendo los títulos: aquí, la *Visión de San Pedro de Alcántara*, de Zurbarán; enfrente, el *San Bartolomé*, de Ribera; más allá, *Las fuentes de Aranjuez*, de Juan Bautista M. del Mazo; luego, los Murillo, los Herrera... [...]

Bajamos de nuevo a los sótanos. En la sala de restauración nos aguardaba el subdirector del Museo. Ante los milicianos y varios carpinteros y empleados le dijimos, mostrándole una orden:

—El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes autoriza a María Teresa León para evacuar inmediatamente, de acuerdo con usted, aquellas obras que sean más importantes y cuyo estado de conservación lo permita.

La cara de los milicianos se aclaró de alegría. Cuanto antes salieran de Madrid las obras, más tranquilidad para todos, más ánimo para escuchar con menos sobresalto el zumbido diario de los motores enemigos.

Dos días después de aquella visita al Museo del Prado, en el patio de nuestra Alianza de Intelectuales Antifascistas, dormían hasta las tres de la madrugada *Las Meninas* de Velázquez, y el *Carlos V a caballo* de Ticiano. Las dos inmensas cajas, sujetas por barrotes de hierro a los lados del camión que había de transportarlas, y unidas fuertemente por entrecruzados travesaños de madera, levantaban un alto y extraño monumento, que hubo de cubrirse con grandes lonas para preservarlas de la humedad y la lluvia. [...]

Yo, después de la evacuación de *Las Meninas*, no quise volver más por el Museo del Prado.”

Extraído de: ALBERTI, R. 1937. Mi última visita al Museo del Prado. *El Mono Azul*, 18, 3 de mayo.

Noticia publicada en el *Chicago Tribune* bajo el título “La mayor parte de los tesoros artísticos españoles salvados de la guerra”, el 6 junio 1937.



Fig. 5. Reproducción del artículo en el periódico.

Transcripción:

“MOST OF SPAIN ART TREASURES SAVED FROM WAR

New York, June 6..-(.a')-Nearly 25 per cent of Spain's art treasures have been saved from destruction in the civil war, Prof. Walter W. S. Cook of New York university reported tonight.

Dr. Cook, an authority on Spanish art who was in Barcelona when lighting started last July and has kept an inventory of Spanish art during the war, said "a special commission was appointed to take over control of all Barcelona museums. All the private collections in Barcelona were transferred to the states art museum. Half of the contents of the museum of Barcelona have been shipped to Paris. The rest has been transferred to an abandoned monastery in northern Catalonia at Olot. The treasures of the Prado museum are now stored at Valencia."

Extraído de: CHICAGO TRIBUNE. 1937. Most of Spain Art Treasures Saved from War. *Chicago Tribune*, 7 Junio. [Sitio web] [Consulta: 25 Mayo 2015] Disponible en: <http://archives.chicagotribune.com/1937/06/07/page/15/article/most-of-spains-art-treasures-saved-from-war>

Artículo de Sir Frederick Kenyon, ex director del British Museum, dirigido al gobierno español reclamando explicaciones sobre la gestión del Tesoro Artístico Español. Publicada en *The Times*, el 20 de Julio de 1937.

“¿Tiene alguna razón el Gobierno republicano español para no dar a conocer al mundo las medidas de seguridad que ha tomado para garantizar los tesoros de los cuales es responsable, tesoros que no sólo son de España sino del mundo entero?”.

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Informe de los técnicos Sir Frederick Kenyon, ex director del British Museum y James Mann, conservador de la Wallace Collection, tras su visita para conocer el estado del Tesoro Artístico Español. Publicado en *The Times*, 3 y 4 de Septiembre de 1937.

»Voy a empezar por los cuadros del Prado, que son los más conocidos y los que han estado en mayor peligro. Unos quinientos de éstos, incluyendo todos aquellos que son considerados como los mejores, están en Valencia. La mayoría de ellos están almacenados en las Torres de Serranos, torres gemelas que forman una de las entradas de la ciudad medieval, y ocupan la planta baja de una torre. El techo abovedado ha sido reforzado con cemento y tierra, y por encima hay dos pisos más con bóveda de piedra. Las torres están situadas en el sitio de la ciudad más lejos del mar, lugar poco probable de ser atacado; parecen lo bastante fuertes para resistir toda clase de bombardeos menos los de grandes obuses. Los cuadros están embalados con sus marcos en fuertes cajas bien acondicionadas; cada cuadro tiene una caja. Las cajas están siendo acondicionadas a prueba de fuego. Un auto de fe fué preparado en nuestro honor para mostrarnos las cualidades resistentes al fuego del papel y de la madera tratados de esa suerte.

»Pedimos ver cierto número de cuadros elegidos por nosotros al azar. Fueron sacados inmediatamente y des-embalados, y así pudimos ver que el cuadro era el nombrado y observar también el método de embalar. Entre otros vimos *Las Meninas*, el *Esopo* y los retratos de *Margarita de Austria* y *D. Baltasar Carlos*, de Velázquez; la

Maja vestida y la *Maja desnuda*, de Goya; la *Trinidad*, del Greco; la *Sagrada Familia*, con el cordero, y el retrato del cardenal *Alidosio*, de Rafael; *Salomé*, del Ticiano; *María de Médicis*, de Rubens; una *Virgen*, por Roger van der Weyden, en madera, adquirido hace algunos años (1), y otros varios.

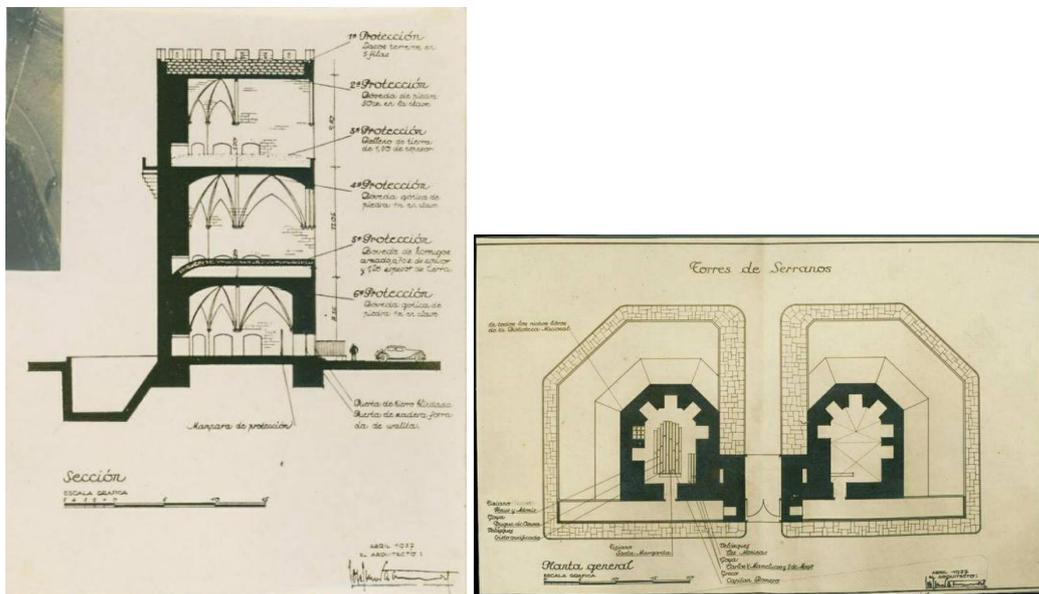
»Se ha dicho que no era necesario trasladar estos preciosos cuadros de Madrid, ya que se había dispuesto un buen refugio para ellos en los sótanos del Banco de España. Este lugar de refugio fué utilizado, pero no dió resultados satisfactorios. Cinco *Grecos* procedentes de *Illescas* fueron guardados allí, pero cuando unas semanas después se les examinó, estaban llenos de moho. El daño

ya ha sido reparado en gran parte; vimos las copias y fotografías de ellos antes y después de la restauración; pero es evidente que las cuevas no son un lugar de seguridad para los cuadros sin la instalación de un complicado sistema de absorción de la humedad. Sin ello, la humedad es un peligro más grave que una bomba. Como las Torres están construidas sobre la superficie, la humedad es menos probable, pero ello no obstante, en breve se instalará un aparato para prevenirse contra aquélla.

Extraído de: JUNTA CENTRAL DEL TESORO ARTÍSTICO DE VALENCIA. 1937. Visita e informe de los técnicos de arte sir Frederick Kenyon y James G. Mann sobre el Tesoro Artístico de Madrid y Valencia. [Archivo pdf.] [Consulta: 10 Junio 2015]. Disponible en: http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10071628

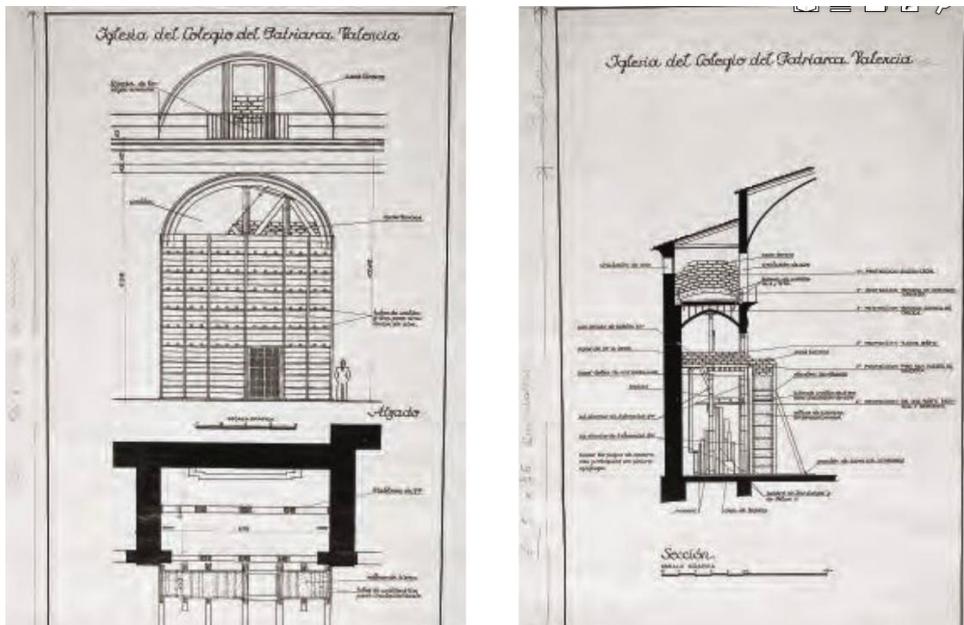
II. Cartelismo y planimetrías:

Planos de acondicionamiento y refuerzo de las Torres de Serranos (Valencia) para su uso como depósito de obras de arte. [Sección (izda.) y Planta (dcha.)]



Extraídos de: ARGERICH I. ; ARA, J. (Eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Iglesia del Colegio del Patriarca (Valencia). Planos de las medidas de acondicionamiento y de refuerzo de una de las capillas para su uso como depósito de obras. [Alzado y planta (dcha.) y sección (izda.)]



Extraídos de: ARGERICH I. ; ARA, J. (Eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

III. Fotografía:

Fotografías los traslados de la Junta del Tesoro Artístico (JDTA). Los pies de fotos son los publicados en el catálogo de la exposición “Arte Protegido”.



JDTA. Acondicionamiento de una obra del Museo del Prado para su traslado. El lienzo, después de protegido y ajustado al marco, es también recubierto por su revés con papel y con gata. Madrid, 22 de julio de 1937. La familia de Carlos IV, de Goya. Preparación de embalaje. [Archivo del Museo del Prado, Madrid].



JDTA. *Cargamento de las obras del Museo del Prado que fueron trasladadas a Valencia el día 23 de julio de 1937. Arriostrado de cajas en el camión.* [Archivo del Museo del Prado, Madrid]



JDTA. *Las Meninas en el Colegio del Patriarca, durante la visita del Sr. Kenyon y el Sr. Mann, acompañados de miembros de la Junta Central. Agosto, 1937.* [Biblioteca Nacional, Madrid]

Extraído de: ARGERICH I., ARA, J. (eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil.* Madrid: Ministerio de Cultura.

IV. Fuentes literarias:

a. Memorias y cartas:

Fragmentos de las memorias de Rafael Alberti, sobre su actuación en el traslado de las primeras obras del Museo entre las que se encontraban

“Las Meninas”. Artículo publicado en el *Corriere della Sera* con el título “Como ayudé a salvar Las Meninas de Velázquez”.

“Pero el Museo del Prado cerró sus puertas al público a partir de los primeros bombardeos de Madrid por la aviación franquista, cuyas bombas lo habían alcanzado, cayendo precisamente algunas en la sala de Velázquez, aunque la gran mayoría de las obras ya habían sido evacuadas a los sótanos, no muy profundos, del museo, que comenzó a ser la gran preocupación del Gobierno, de todo el Madrid intelectual y artístico que amaba y se enorgullecía de poseer una de las pinacotecas más ricas y asombrosas del mundo. [...]

Ya se había recibido la orden de que ese envío lo compusieran dos de los cuadros más insignes y universales del Museo del Prado: Carlos V en la batalla de Mühlberg, de Tiziano, y Las Meninas, de Velázquez. Nos recibieron dos milicianos armados. El gran museo estaba en soledad. En la larga galería central, más interminable que nunca, se veían sobre las paredes las huellas de los cuadros que habían sido ya descendidos a los sótanos. A ellos bajamos. En la sala de restauración nos aguardaba el subdirector del museo, con varios carpinteros y empleados, mostrándonos nuestra autorización del Ministerio para iniciar la evacuación de las obras. Allí pudimos ver, en la penumbra, *Las Meninas*, que poco tiempo después, con el *Carlos V a caballo*, nos mandaron a medianoche a nuestra Alianza de Intelectuales para que nos encargásemos del envío. Dos inmensas cajas, sujetas por barrotes de hierro a los lados del camión que había de transportarlas, unidas fuertemente por entrecruzados barrotes de madera, levantaban un alto y extraño monumento, protegido por grandes lonas para preservarlo de la humedad y de la lluvia. En un auto, milicianos armados del 5º Regimiento y motoristas de la columna motorizada custodiaron, carretera de Madrid hacia Levante, la histórica marcha. Comenzaban a borrarse los perfiles de la ciudad en el momento de partir. Noche aquella sin sueño.

Motores. ¡Alerta, milicianos! Mientras por la interminable neblina se van perdiendo Las Meninas y el Carlos V de Tiziano”.

Extraídos de: ALBERTI, R. 1984. Cómo ayudé a salvar “Las Meninas” de Velázquez. *Corriere della Sera*. Reproducido en GRASSO, S. (ed.) [et al.]. 2004. *Destino España. Una crónica cultural a través del Corriere della Sera*. Madrid: Lunweg.

Fragmentos de las memorias de María Teresa León en *La historia tiene la palabra*, sobre el bombardeo en noviembre de 1936 del Museo, y su actuación en la salida de las primeras obras.

“La noche del 16 de noviembre cayeron 9 bombas incendiarias sobre la techumbre del Museo del Prado, tres en los jardines, dieciséis chamuscaron los céspedes [...]. El Gobierno de la República dio orden de evacuar el Museo del Prado. Por otra casualidad más, es a mí a quien encargan de enviar hacia Valencia la mayor cantidad posible de cuadros, ya que el pueblo de Madrid se defendía. Cuando llamamos Rafael y yo a las puertas del Museo, nos hicieron bajar por una escalerilla insospechada. [...] Del revés, y unos sobre otros, fueron apareciendo los cuadros en anchas filas, apoyados contra los muros, evacuados ya de las salas altas.

Arriba todo el Museo estaba en pie de guerra. Las ventanas habían sido reforzadas, protegidas por planchas y sacos terreros, ya que las explosiones les habían volado los cristales. La larga galería central más interminable que nunca, era como una calle después de una batalla. La huella de miles de cuadros manchaba de recuerdos las paredes. Desde hacía algún tiempo los cuadros estaban en la rotonda, muertos de frío y de miedo los Tintoretos, los Velázquez, los Goyas, los Rubens, los Ticianos...”.

Extraídos de: LEÓN, M. T. 2009. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico de España*. Madrid: Endymión.

Fragmentos de las memorias de Francisco Javier Sánchez Cantón, director en funciones del Museo del Prado durante el traslado, sobre la salida de “Las Meninas” y de las primeras obras.

“El día 9 de diciembre fue memorable para el Museo porque salió también el camión portador de “Carlos V ecuestre”, de Tiziano y de “Las Meninas”. Por las dimensiones de las cajas que tales joyas encerraban y por la escasa altura del puente de viguetas metálicas de Arganda, hubieron de colocarse, no encima del chasis del camión, sino suspendidos a los costados, por fuera de las ruedas, poco menos que rozando el suelo”.

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Fragmentos de las memorias de José Lino Vaamonde Valencia, arquitecto y jefe de protección del Museo del Prado durante la contienda, sobre las condiciones de traslado de las obras y las problemáticas del traslado.

“Se viajaba a velocidades muy bajas, 10 ó 15 km/h, soportando las inclemencias del tiempo, parando y resguardando los camiones de la acción del viento y de la nieve incluso. En varias ocasiones la expedición se enfrentó a problemas adicionales. Así, el camión que llevaba “Las Meninas” de Velázquez y el “Retrato Ecuestre de Carlos V” de Tiziano, por su altura, tropezaba con la armadura superior del puente del Jarama, teniendo que descargar las dos cajas, llevarlas sobre rodillos al otro extremo del puente y volverlas a colocar en el camión, lo que se hizo de noche, a poca distancia del frente, soportando el frío intenso durante más de cuatro horas”.

Extraído de: VAAMONDE VALENCIA J.L. 1973. *Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español durante la guerra, 1936-1939*. Caracas: Talleres del Cromotip.

Fragmentos de las memorias de Juan Gil Albert, poeta y ensayista valenciano, testigo del traslado de las obras a Levante, publicados en su obra *Memorabilia (1934-1939)*.

“Este trasiego inusitado nos da una idea de las proporciones de nuestro trastorno a la vez que ilustra sobre la justeza con que, a partir de ahí, se comenzó a emplear el terrorífico apelativo de guerra total [...]. Y así es como, tal unos españoles más, doña Tadea Arias y el Caballero de la mano en el Pecho, seguidos por Meninas, Fusilados de la Moncloa y hasta unos pequeños objetos de Zurbarán, viajaron custodiados por las bayonetas hasta encontrar refugio en los sótanos de las torres de Cuarte”.

Extraído de: GIL ALBERT, J. 1982. *Memorabilia (1934-1939)*. Barcelona: Tusquets.

Carta de Sir Frederick Kenyon a Timoteo Pérez Rubio tras la visita para la comprobación del estado de las obras de arte españolas.

“Antes de abandonar Valencia deseo, en nombre mío y en el de Mr. Mann, darle las gracias más cordiales por todo lo que han hecho para ayudarnos a cumplir la misión que nos ha traído a España. En todas partes, aquí y en Madrid, hemos sido recibidos con la mayor cordialidad y buena voluntad. Hemos sido llevados a todos los sitios que deseábamos visitar; todo lo que deseábamos ver se nos ha enseñado y se nos ha dado la más amplia información y respuesta a nuestras preguntas.

Me gustaría felicitar a usted y sus colaboradores por la admirable obra que ha sido realizada para proteger sus tesoros de arte. No ha sido ahorrada ninguna molestia, y maravilla que en tiempos de tales dificultades hayan sido capaces de los mucho que han hecho en tan poco tiempo”.

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

b. Diarios:

Fragmentos del diario de Timoteo Pérez Rubio, sobre los primeros traslados de las obras.

“En los primeros momentos de la guerra, tomaron la iniciativa en la defensa y transporte de obras extraordinarias de manera un poco inquietante, aunque con resultados positivos, destacadas personalidades; artistas y escritores, intelectuales de la categoría de Rafael Alberti, María Teresa León y otros”.

Extraído de: PÉREZ RUBIO, T. Diario [Archivo Personal de TPR]. Reproducido en: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

c. Teatro:

Fragmento de la obra de teatro de Rafael Alberti, “Noche de Guerra en el Museo del Prado”.

DECORADO ÚNICO: Sala grande, central, del Museo del Prado, completamente deshabitada. Marcadas en los muros se ven, de diferentes tamaños, las huellas de los cuadros, que ya han sido retirados a los sótanos. [...]. Al levantarse el telón, no se adivina nada de lo que hay en la escena. Se oye un cañoneo lejano.

(Todos los personajes de los aguafuertes de Goya caen al suelo derribados por los bombardeos, apagándose la luz de los faroles que iluminaban la sala. Las grandes explosiones continúan. Voces en la oscuridad)

ESTUDIANTE. - ¡Se están viniendo abajo los muros!

MANCO.- ¡Ánimo, ánimo! ¡Las luces! ¡Los faroles! ¡A encender los faroles! Sólo tengo una mano, ¡luz, luz! *(En vez de los faroles, cae de lo alto, sobre el lateral izquierdo del salón, un opaco rayo de luz, que deja en una total penumbra a la barricada. El cañoneo se va alejando. Volcados en el suelo, medio desnudos, están VENUS y ADONIS.)*

VENUS.- (*Como despertando, ausente de lo que le rodea.*). Los dioses tienen miedo. ¡Adonis, mi Adonis! ¿Dónde estás?

ADONIS.- (*Inclinándose sobre ella.*). Mi amor, más claro que las fuentes, más lozano y sabroso que la manzana recién cogida al alba, más delicado y fresco que la rosa.

VENUS.- ¡Adonis, mi Adonis! ¿En dónde nos hallamos? ¿Estás herido? Tengo miedo, mi amor.

ADONIS.- ¡Oh, Venus, niña blanca de la espuma! No tiembles. Levántate. Y huyamos a lo más hondo del bosque. Se me han ido los perros. Han roto las traíllas. He perdido las flechas. Estamos indefensos. La ira roja de Marte nos persigue. Oye el estruendo de sus armas. Va a matarnos. [...]

Extraído de: ALBERTI, R. 1956. *Noche de Guerra en el Museo del Prado*. En: DOMÉNECH, R. (Ed.). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, pp. 54-98.

V. Recurso audiovisual:

Documental *Las cajas españolas*, Alberto Porlan, 2004. Los hechos de esta etapa se corresponden con los siguientes minutos del documental (aprox.): 00:29 – 00:51.

VI. Fuentes y recursos web:

Cronología del Museo del Prado: diciembre de 1936 y año 1937.

3 de diciembre. Florencio Sosa es sustituido por María Teresa León como responsable de los traslados para «evitar demora y trámites». En poco más de un mes y medio se ocupa de evacuar expeditivamente ciento ochenta pinturas y otros tantos dibujos.

7 de diciembre. María Teresa León se presenta en el Museo del Prado, acompañada de Rafael Alberti, con la orden de nombramiento firmada por Renau, director general de Bellas Artes, que le autoriza a señalar las obras que deben trasladarse, para cuya tarea se le deben dar todas las facilidades. El mismo día salen del Prado treinta y dos pinturas y ciento ochenta y un dibujos sin embalaje, con la única protección de almohadillados en los ángulos.

9 de diciembre. Salen embaladas *Las meninas*, de Velázquez, y el *Carlos V*, de Tiziano, junto con otras treinta pinturas sin embalar.

[...]

Extraído de: MUSEO DEL PRADO. [Sitio web]. 2015. Madrid: MP. [Consulta: 10 junio 2015]. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/index.php?id=768>]

GRUPO 3

Tabla resumen de los contenidos correspondientes a cada grupo en cada apartado del trabajo			
	A. Los hechos	B. Los protagonistas	C. Las obras
Grupo 3	El traslado del Tesoro a Cataluña	Timoteo Pérez Rubio	<i>Retrato de Don Sebastián de Morra y/o Retrato de Carlos IV de caza, de Velázquez (a elegir)</i>
Los principales acontecimientos que corresponden a la etapa reflejada en el apartado A. <i>Los hechos</i> para este grupo son:			
<ul style="list-style-type: none">- La problemática de los accidentes de alguna de las obras.- La habilitación de los nuevos depósitos de protección.- La intervención para la salida al extranjero.- La firma del tratado de Figueras.			

I. Fuentes documentales:

Informe de Pedro Muguruza, agente del Servicio Artístico de Vanguardia, organismo creado por el bando golpista para la defensa del patrimonio, dirigido al ministro de Educación, en febrero 1938.

“La atención a los monumentos nacionales, en protección contra los bombardeos rojos, es nula. En Valladolid el Museo de Escultura está a merced de cualquier ataque aéreo de los que nos dedican los aviones rusos y a tres kilómetros de los cañones rojos están 35 cuadros del Greco, en un sótano sin más protección que el techo fácil de deshacerse con un misil corriente”

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Informe de la Sociedad de Naciones sobre la formación del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles.

“A principios del mes de enero de 1939, a partir de la propuesta del pintor José María Sert, la Academia de Bellas Artes de París, el Consejo de los Museos Nacionales francés, y la Sociedad de amigos del Louvre expresaron el deseo de que las obras maestras del Prado fueran transportadas al Palacio de la Sociedad de Naciones [...]. A raíz de ello se constituyó un Comité Internacional”.

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Fragmentos del “Acuerdo de Figueras”, firmado el 3 de febrero de 1939, para el traslado de las obras al extranjero.

“El gobierno español acepta transportar a la sede de la Sociedad de Naciones los cuadros y objetos de arte de los museos españoles, actualmente depositados en el norte de Cataluña.

1. El transporte será efectuado por camiones franceses. El gobierno español garantizará por todos los medios necesarios la seguridad del transporte hasta la frontera francesa.
2. A continuación, los cuadros y los objetos de arte serán transportados a Ginebra, donde serán confiados al Secretario General de la Sociedad de Naciones, que ha dado su aprobación al proyecto.”

[...]

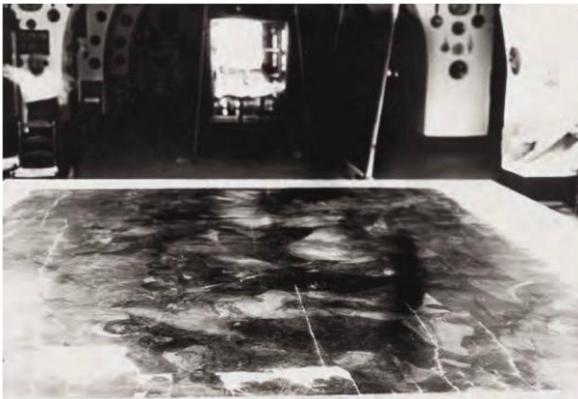
Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

II. Fotografía:

Fotografías de los traslados a Cataluña. Los pies de fotos son los publicados en el catálogo de la exposición “Arte Protegido”.



GALLEGO F. JDTA. Convoy de la Junta en viaje a Barcelona. Enero de 1938. En ruta.
[Fototeca del IPCE, Madrid].



La carga de los Mamelucos durante su restauración en el castillo de Peralada (Girona), 1938.
[Colección Herederos de Manuel Arpe, Madrid].



Soldado revisando custodia y cáliz. Agente del Servicio de Recuperación revisando el depósito de obras de arte en el castillo de Figueras finalizada la guerra 1939. [Biblioteca Nacional, Madrid].

Extraído de: ARGERICH I., ARA, J. (Eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

III. Fuentes literarias:

a. Memorias y cartas:

Fragmentos de las memorias de María Teresa León en *La historia tiene la palabra*, sobre el traslado a Cataluña de las obras y la salida a Francia.

“Y la guerra comenzó a oscurecerse. De las Torres de los Serranos de Valencia, pasó el Museo del Prado al castillo de Perelada, en Gerona; y de allí, en camiones del ejército, en medio del éxodo tristísimo de un pueblo que se retiraba caminando hacia Francia, cruzó la histórica expedición la frontera. A ninguno de aquellos seres destrozados, con los pies inservibles; a ninguna de aquellas mujeres, con niños en brazos, se les ocurrió subir a sentarse junto a las Dianas de Ticiano o los caballeros velazqueños”.

Extraídos de: LEÓN, M. T. 2009. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico de España*. Madrid: Endymión.

Carta de Manuel Azaña, presidente de la II República, a Ángel Ossorio. Escrita en junio de 1939, en ella relata su estancia en el castillo de Perelada.

“Yo no vivía pensando que todo aquello iba a arder. Los de Peralada (los cuadros) estaban en grave peligro de bombardeo, porque en los jardines del Castillo, ¡había un parque de material de guerra! [...].

Debajo de nuestro comedor estaban los Velázquez. En un edificio anejo, otro gran depósito. Cada vez que bombardeaban las cercanías, me desesperaba. Temí que mi destino me hubiera traído a ver el museo hecho una hoguera. Era más de cuanto podía soportarse”.

Extraído de: AZAÑA, M. 1966. *Carta a Ángel Ossorio*. México: Oasis.

Fragmento de *La velada en Benicarló. Diálogo de la guerra de España*, escrito por Manuel Azaña en 1939 sobre la necesidad de salvar el Museo del Prado.

“¿Consentiríamos nosotros para asentar la república, consentirían los rebeldes para asentar su monarquía, que España perdiera, no ya el Museo del Prado, sino todos, que sus catedrales se hundieran y se redujeran a escombros sus ciudades nobles, Toledo, Burgos, Granada, Salamanca, Santiago... y tantas otras; que no quedase en España una estatua, un palacio, un arco, un

libro, para que la bandera tricolor o la otra, ondease sobre montañas de cenizas?”

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Memorias de José Amigó Caballero, soldado del arma de aviación al que se encargó la vigilancia de los accesos al castillo de Perelada, así como la colaboración en tareas de catalogación y apertura de embalajes.

“Un trabajo que, como tal quehacer, era una rutina, pero también lleno de interés, de gozo, de pasión y de inquietud a la vez por ver el estado en que pudiera encontrarse la pintura”.

Extraído de: Colorado Castellary. COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra. Hojas manuscritas entregadas al historiador por el soldado.

b. Diarios:

Fragmentos del diario de Timoteo Pérez Rubio, sobre la situación de los depósitos de las obras en Cataluña y su custodia.

“Uno de los depósitos más importantes, el de cuadros, enclavado en los mismos Pirineos, en una desviación de la carretera general de Francia, estaba custodiado por fuerzas de Carabineros al mando de un teniente, y a pesar de la autoridad moral que ejercíamos sobre ellos, íbamos notando, en el curso de los últimos días, una desconfianza especial hacia nosotros. [...] Llenos de temores decidimos irnos a vivir con los carabineros al barracón que servía de cuartel, cerca del depósito. [...]

En una noche de terrible frío y agua, empezamos la convivencia. Pronto pudimos aprender que había dos bandos entre ellos: el de los respetuosos con la idea inculcada por nosotros en el tiempo anterior, de lo que para España suponía la desaparición de esos tesoros, y el otro, partidario de su destrucción, antes de dejarlo caer en manos del enemigo. Visto esto, pensamos que lo mejor sería darles seguridades de que iba a ser trasladado al extranjero. Esto les confortó grandemente. Eran muchachos sencillos, de absoluta honradez, probada en mil ocasiones, que se hubieran dejado matar antes de que nadie hubiera tocado las cosas y en quienes habíamos creado un respeto supersticioso hacia ellas”.

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Fragmentos del diario de Timoteo Pérez Rubio, en que relata las condiciones en que se llevó a cabo la firma del tratado de Figueras.

“El castillo se hallaba sumido en la oscuridad más absoluta, sin embargo era preciso dejar concluido el contrato y escribirlo definitivamente a máquina, pues en esa misma noche nos proponíamos empezar a cargar fuera la hora que fuera, pero nos encontramos con que no había nada con que alumbrarse. En una de las habitaciones bajas que dan a los soportales de la gran plaza rectangular del castillo, estaba el despacho del Jefe del Servicio diplomático; y allí el mismo Jefe, pues no había mecanógrafa, se dispuso a escribir a la luz de unas cerillas que llevábamos. [...] Se agotaron las cerillas, y entonces tuvimos que buscar nuestro coche y [...] alumbrarnos con los faros. Por fin quedó terminado el contrato, se recogieron las firmas, y nos dispusimos a poner en práctica lo escrito”.

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Fragmentos del diario de Manuel Arpe y Retamino, restaurador del Museo del Prado, sobre la actuación sobre los cuadros que habían sufrido algún destrozo.

“El 7 de Mayo de 1938 me llamaron urgentemente para que fuese a Peralada: el asunto era apremiante porque, con toda reserva, se me dijo que los cuadros de Goya, la *Carga de los Mamelucos* y el *Tres de Mayo* habían sufrido un choque en el transporte; que se habían roto y que yo sería el encargado de restaurarlos [...]. Como lo primero que tenían que hacer era forrar los cuadros, trajeron en una moto a Tomás Pérez, forrador [...]. Improvisaron un taller en el castillo de Peralada para poder realizar el trabajo. Pedí los materiales y algunos hubo que traerlos del extranjero. A finales de la primavera estaba todo dispuesto. Llegaron los cuadros liados en un cilindro. Estaban destrozados, y uno de ellos dividido en dieciocho pedazos”.

Extraído de: ARPE RETAMINO, M. 1949. *Diario sobre lo ocurrido al Tesoro Artístico durante la Guerra Civil en España y en el extranjero desde 1936-1939*. Reproducido en: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

c. Novela histórica:

Fragmentos de la novela “Los colores de la guerra”, de Juan Carlos Arce, en que se narran las condiciones de conservación de las obras en los depósitos en Cataluña.

“Unos minutos antes, a las doce en punto de la noche, Alberto Araque se convertía en sombra según bajaba al sótano del castillo de San Fernando, sólida masa de piedra antigua con silueta de corona, en lo alto de una colina a las afueras de Figueras. Llevaba el soldado puesto en la cara el gesto de desagrado que a esa hora se le hacía cotidiano cuando cubría ese puesto de guardia para dar custodia y vigilancia a las obras de arte que se escondían en el sótano. Amontonados allí, los cuadros del museo del Prado parecían descansar una fatiga de años, después de brincar de sitio en sitio desde que el gobierno los evacuó de Madrid.

Le venían a menudo a Alberto las ganas de que todas las pinturas depositadas en el castillo, desaparecieran para siempre por no ser asunto de guerra y le parecía que el interés de los políticos en esconder y guardar aquellos cuadros convertía a los soldados en ujieres de un museo. Pero Alberto no sabía cómo habían llegado allí los lienzos, ni cuánta valentía, ni cuánto arrojo, ni cuánto amor había hecho falta derramar en silencio por carreteras y caminos para que él pudiera ahora despreciarlos desde su puesto de guardia. Alberto no había visto cómo descolgaron los cuadros una noche de noviembre los hombres y las mujeres que mezclaban con obras de arte sus brazos y el sudor de sus cuerpos”. [...]

Extraído de: ARCE, J. C. 2002. *Los Colores de la Guerra*. Barcelona: Planeta.

d. Teatro:

Fragmento de la obra de teatro de Rafael Alberti, “Noche de Guerra en el Museo del Prado”.

DECORADO ÚNICO: Sala grande, central, del Museo del Prado, completamente deshabitada. Marcadas en los muros se ven, de diferentes tamaños, las huellas de los cuadros, que ya han sido retirados a los sótanos. [...]. Al levantarse el telón, no se adivina nada de lo que hay en la escena. Se oye un cañoneo lejano.

(De las sombras del fondo, ha surgido un ENANO, barbudo y mal encarado, de Velázquez: Don Sebastián de Morra.)

ENANO.- La verdad es que no sé dónde estoy. He perdido a mi rey. (Como buscando con la mirada.) ¡Eh, tú, narizotas! ¿Estás ahí? Buenos cuescos andas tirándote esta noche. Atruenas el palacio. ¡Pobre de mi señora la reina! (Gritando). ¡Felipe! ¡Felipe! ¿Dónde diablos te has metido? [...]

(Ha terminado mientras de salir por el escotillón una alta figura de espantajo, cubierta totalmente por un flácido sudario negro. Se yergue un instante, para dejar caer el brazo con la luz, desmoronándose toda, silenciosamente, en el suelo. El ENANO da un grito. Luego se acerca temeroso, dando una vuelta alrededor del fantasma caído [...]).

REY.- ¡Ay! ¡Quién diría de mí que soy el Rey Felipe IV!

ENANO.- Nadie.

REY.- ¿Estás ahí Sebastianillo de Morra?

ENANO.- Aquí estoy, ¿qué pasa?

REY.- ¡Cuánto miedo he perecido buscándote!

[...]

Extraído de: ALBERTI, R. 1956. Noche de Guerra en el Museo del Prado. En: DOMÉNECH, R. (Ed.). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, pp. 54-98.

IV. Recurso audiovisual:

Documental *Las cajas españolas*, Alberto Porlan, 2004. Los hechos de esta etapa se corresponden con los siguientes minutos del documental (aprox.): 00:51 -1:08

V. Fuentes y recursos web:

Cronología del Museo del Prado: año 1938.

Marzo. El Gobierno republicano, instalado en Barcelona desde mediados del año anterior, decide trasladar a Cataluña lo más valioso del tesoro artístico depositado en Valencia. Se organizan siete expediciones en las que viajan los tapices de las colecciones reales, el Tesoro del Delfín, trescientas sesenta y una pinturas del Prado, cincuenta y dos del Museo de Arte Moderno [...].

22 de abril. [...] A finales de abril, se trasladan al castillo de San Fernando de Figueras tapices, esculturas, documentos y otros objetos. Cerca de allí, en el castillo de Perelada, se depositan entre mayo y junio las obras de más valor, entre las que se encuentran pinturas del Museo del Prado, El Escorial, el palacio de Liria y la Academia de San Fernando. En el convento de las

carmelitas anejo se almacenan tapices, libros y objetos de orfebrería. A Perelada se trasladan también los restauradores Manuel de Arpe y Retamino y Tomás Pérez Alférez. Un tercer depósito, el de las minas de talco de La Vajol, es acondicionado en el mes de agosto. Sus galerías se utilizan como depósitos de joyas y otros objetos requisados por el Tesoro Público. Allí vive también el ministro de Hacienda. Las obras del patrimonio artístico catalán se encuentran en los depósitos de Olot, Bescanó, Darnius y Agullana. [...]

Extraído de: MUSEO DEL PRADO. [Sitio web]. 2015. Madrid: MP. [Consulta: 10 junio 2015]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/index.php?id=768>]

GRUPO 4

Tabla resumen de los contenidos correspondientes a cada grupo en cada apartado del trabajo			
	A. Los hechos	B. Los protagonistas	C. Las obras
Grupo 4	Las obras en el extranjero: Francia y Suiza	Josep María Sert.	<i>La Anunciación</i> , de Fra Angélico
Los principales acontecimientos que corresponden a la etapa reflejada en el apartado A. <i>Los hechos</i> para este grupo son:			
<ul style="list-style-type: none">- La urgencia en la salida de las obras y las dificultades para el traslado a Francia.- El traslado a Ginebra y la realización de un inventario de las obras.- La exposición en la Sociedad de Naciones (Ginebra).- El Regreso de las obras y el papel de los protagonistas tras la guerra.			

I. Fuentes documentales:

Fragmentos de la entrevista realizada a Timoteo Pérez Rubio por Pierre Deval, publicados en el diario ginebrino *La Semaine*. Declaraciones sobre su llegada a Ginebra.

“Llegué aquí con la convicción de haber cumplido con mi deber. No pedía nada más. Pero creía merecer al menos la estima y la consideración que me habían sido negadas hoy, después de toda la amabilidad que me dispensaron a mi llegada. [...] Un poco más y me reprochan haber salvado las obras de arte españolas”.

Extraído de: DEVAL, P. 1939. L'homme qui sauva les chefs-d'œuvre espagnols. *La Semaine*, 2 Junio.

Artículo aparecido en el diario ABC bajo el título “¡Completo el Museo del Prado!”, sobre el regreso de las obras a Madrid.

¡COMPLETO EL MUSEO DEL PRADO!

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

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

No basta el entusiasmo, nada más; hay que apoyarlo en conciencia y convicciones.

Aquí de la frase magna del sin igual José Antonio: “La Patria no es nuestro centro espiritual por ser la nuestra, sino porque hemos tenido la suerte incomparable de nacer en una Patria que se llama, precisamente, España.”

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

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

Pero lo que el Prado tiene no se puede encontrar en parte alguna.

Velázquez, *el Greco* y Goya están solamente en el Prado; y, sin estos tres pintores, no hay modo de alcanzar concepto pleno del arte de la pintura.

El caso del *Greco* es único. No sólo porque es, acaso, el pintor más asombroso que ha nacido, sino porque en él se da lo que casi podríamos llamar lo “sobrenatural” en pintura: la pintura alcanzando unas regiones en donde la esencia terrena se volatiliza y supera. “Un poco de materia puesta a arder”... Sí; desde luego, la materia en llama mística de transfiguración... tornado trascendente...

Solamente en España y en Madrid—en el Museo—puede estudiarse el caso excepcional de este caso de pintor de un terrenal... de ultratumba.

Velázquez, ¡qué distinto! Bastaría el contraste entre ambos para honrar a la Nación que ha sabido, en caso único, producir por influjo racial, por obra de lo más propio, dos artes tan diferentes y que—pese a ser opuestos—scan, no obstante, los dos insustituiblemente españoles; algo que se crea aquí y que no puede crear de esa manera ningún otro pueblo del mundo.

Pero lo grande de Velázquez no proviene de su comparación con *el Greco*; proviene de su valor intrínseco e insustituible; un valor sin el cual no es posible ni saber lo que es realismo de verdad—realismo digno de arte—ni saber lo que es España... ¡Explicar a Velázquez por Cervantes; a Cervantes por Velázquez, y a España por uno y otro!—¡qué misión!—¡qué caso único!

Este caso no es posible conocerlo más que conociendo España y nuestro Museo del Prado.

Y ¡Goya!... Goya no existe más que en el Museo del Prado... Todo lo que Goya es se ve sólo en el Museo. Y Goya es—con *el Greco* y con Velázquez—padre del arte moderno.

El expresionismo alemán nace del *Greco*. El impresionismo francés proviene—por Manet y por Renoir—de Velázquez y de Goya.

Goya ha sido el precursor del siglo XIX en lo pictórico del impresionismo; e *oltre*; en lo psicológico, de lo temperamental; en lo patético, del guiñolismo; en lo ideológico,

del racionalismo; en lo satírico, del comentario social de los dibujantes de periódico.

¡Qué emoción para un español reconocer en los negros de Manet la influencia de nuestro Museo, el Museo que había de marcar huella indeleble en el que, a su vez, marcaría rumbo firme al arte contemporáneo.

Whistler vivió soñando años y años—como en ilusión suprema—con venir al Museo del Prado.

Todo eso, y mucho más, representa nuestro Museo.

¡Ya han vuelto, españoles, a él todas sus obras!

MANUEL ABRIL

Extraído de: ABRIL, M. 1939. ¡Completo el Museo del Prado!. ABC. Madrid, 10 Septiembre.

Artículo publicado en el año 1954 en la revista *Mundo Hispánico*, bajo el título “El museo del Prado en Ginebra”.



Fig. 6. Imagen de la publicación de *Mundo Hispánico*.

Transcripción:

“Después de catorce años en los que Europa ha sufrido tantas vicisitudes de nefasto recuerdo, permanece en la memoria de la ciudad de Ginebra un acontecimiento que el New York Times calificó como el más importante del año 1939, que es decir mucho si se piensa en que ese es año de la última declaración de guerra universal. Me refiero a la exposición de las obras maestras del Prado celebrada en el Museo ginebrino de Arte e Historia, días antes de que fuesen restituidas a sus habituales salas de la extraordinaria pinacoteca madrileña. Todavía se llama en Ginebra “El Prado”, al lugar en el que se detienen los tranvías ante el Museo de Arte e Historia”

Extraído de: DE CANDAMO, L.G. 1954. El museo del Prado en Ginebra. *Mundo Hispánico*, nº 65. Reproducido en: ARGERICH I; ARA, J. (Eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Fragmento del informe en el que se da por constituido el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles.

“A principios del mes de enero de 1939, a partir de la propuesta del pintor José María Sert, la Academia de Bellas Artes de París, el Consejo de los Museos franceses, y la Asociación de Amigos del Louvre expresaron su deseo de que las obras maestras del Museo del Prado fueran transportadas al Palacio de la Sociedad de Ginebra [...]. Como consecuencia de este deseo, se constituyó un Comité Internacional para la salvaguarda de los tesoros españoles.”

Extraído de: *Informe sobre el depósito de las obras de arte españolas en el Palacio de la Sociedad de Naciones (Ginebra, Agosto de 1939)*. Reproducido en: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Fragmentos de un documento mecanografiado de Timoteo Pérez Rubio dando instrucciones sobre cómo formar los convoyes para la salida de los cuadros a Francia.

“Delante de cada camión deberá venir un motorista despejando el paso (español hasta la frontera francesa y francés a partir de ella), evitando también la parada en los controles. Los grupos de camiones se concentrarán en el lugar previsto en Perpiñán y los responsables de los grupos volverán con otros segundos camiones a fin de invertir el menor personal posible. [...]”

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

II. Fotografía:

Fotografías de los traslados a Ginebra y del regreso a Madrid. Los pies de fotos son los publicados en el catálogo de la exposición “Arte Protegido”.



PÉREZ CHACEL, C. *Llegada de las cajas que contenían el Tesoro Artístico español a la sede de la Sociedad de Naciones, Ginebra. Febrero 1939.* [Colección Carlos Pérez Chacel. Simancas, Valladolid].



Exposición: "Obras maestras del Museo del Prado". Al fondo: *El descendimiento de Cristo*, de Roger Van der Weyden. Museo de Arte e Historia de Ginebra. [Archivo del Museo del Prado, Madrid].



SANTOS YUBERO, M., *Regreso a Madrid de las obras del Museo del Prado. Camiones de caja abierto con los vagones capitoné procedentes de Ginebra, a su llegada la puerta de Velázquez, 9 de septiembre de 1939,* [Archivo regional de la Comunidad de Madrid].

Extraído de: ARGERICH I., ARA, J. (eds.). 2009. *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil.* Madrid: Ministerio de Cultura.

III. Fuentes literarias:

a. Memorias y cartas:

Fragmentos de las memorias de María Teresa León en *La historia tiene la palabra*, sobre su actuación y la devolución de las obras.

“El Museo del Prado fue expuesto en Ginebra. Entregado -¡oh, con cuántas lagrimas seguramente!- por Timoteo Pérez Rubio a las nuevas autoridades. Automáticamente dejó de ser director de la pinacoteca madrileña Pablo Picasso, a quien el Gobierno de la República pidió y obtuvo que aceptase ese puesto. Actualmente, todos los cuadros están en Madrid. Cuando las salas restauradas se abrieron al público, creo que recordaron a los salvajes rojos. ¡Qué mal gesto debieron de poner los lienzos ilustres! Ellos saben bien lo delicadas que fueron con ellas las manos rudas del proletariado español [...].

En tres ocasiones estuve en contacto con la Junta de Protección del Tesoro Artístico. ¡Cuánto más que yo podrán contar los que tuvieron a su cargo la tarea perseverante de todos los días! Pero nadie tal vez haya visto tan de cerca la belleza de un grupo de hombres atareados en salvar lo que no entendían, lo que antes les había sido negado en el reparto de bienes comunes. Allí comprendí mejor que nunca que la cultura es la conducta viva y en movimiento de los hombres de un país, siendo la nuestra tan vieja y tan actual, que les hacía tener conciencia del rango primerísimo que ocupaban en la escala de la civilización.”

Extraídos de: LEÓN, M. T. 2009. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico de España*. Madrid: Endymión.

Fragmentos de las memorias de Ángel Macarrón, encargado del embalaje de las obras en los traslados, sobre las condiciones del viaje de vuelta de las obras a Madrid.

“Como miembros especialistas [...] se nos encargó el embalaje y el acondicionamiento de los cuadros para la salida hacia Madrid [...]. La actividad desarrollada en Ginebra consistió en desmontar la exposición, con la cooperación de operarios suizos, y embalar los cuadros colocándolos en las mismas cajas y con los mismos embalajes con los que salieron de Madrid, excepto algunas obras cuyas cajas habían desaparecido [...]. El viaje de regreso se hizo en tren, con paradas para ceder el paso a trenes militares franceses que pasaban. Estas paradas suponían un riesgo para nuestra expedición y su cargamento. Pero las aprovechamos para revisar los amarres y sujeciones de las cajas en las plataformas del tren. Además no traíamos escolta; tan solo una pareja de policías franceses sin uniforme”.

Extraído de: MACARRÓN SERRANO, A.; MACARRÓN MIGUEL, A.M.; MACARRÓN LARRUMBE, M. 2009. Embalaje y transporte de las obras de arte durante la Guerra Civil Española. En: ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Fragmentos de la carta de Manuel Azaña a Ossorio, sobre las dificultades encontradas durante la salida a Francia a través de la frontera.

“Una muchedumbre enloquecida atascó las carreteras y los caminos, se desparramó por los atajos, en busca de la frontera. Paisanos, soldados, mujeres, viejos, funcionarios, jefes y oficiales, diputados, y personas particulares, en toda suerte de vehículos: camiones, coches ligeros, carros, [...] agolpándose todos contra la cadena fronteriza de la Junquera. El tapón humano se alargaba quince kilómetros por la carretera. Desesperación de no poder pasar, pánico, saqueos y un temporal deshecho”.

Extraído de: AZAÑA, M. 1966. *Carta a Ángel Ossorio*. México: Oasis.

Fragmentos de una carta de Timoteo Pérez Rubio publicada en el diario ginebrino *Le Journal de Genève*, sobre los traslados a Francia.

“El presidente Azaña ordenó al Ministro de Hacienda hacer urgentemente lo necesario para el transporte del Tesoro a Francia. El capitán Arismendi y el teniente Blasi se encargaron militarmente de desocupar los camiones que transportaban soldados, civiles o mercancías con el fin de cargarlos con las maravillas artísticas”.

Extraído de: PÉREZ RUBIO, T. 1939. Carta. *Le Journal de Genève*, 13 de abril. Reproducido en: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

Fragmentos de una carta de David Weill y Paul Lachennal (miembros del Comité Internacional) a José María Sert, solicitando permiso para la realización de la exposición en Ginebra.

“Consideramos que el homenaje que el Comité Internacional ha pensado para rendir a su nación y al Arte, encontraría su perfecta expresión en la exposición, esperada con una fuerte impaciencia, de las obras más representativas de la cultura española y de la riqueza de las colecciones nacionales de su país. En nuestra opinión, este homenaje debería de manifestarse en la ciudad de Ginebra, donde en un sentimiento de verdadera

piEDAD estos tesoros se han transportado para ser reconocidos y depositados hasta su regreso. [...]

Le rogamos, estimado Señor, tenga a bien transmitir a su Gobierno la petición que hemos tenido la libertad de presentarle y comunicarnos la respuesta que crean conveniente darle y que, así lo esperamos, nos permita dirigirnos a él oficialmente.”

Extraído de: COLORADO CASTELLARY, A. 2008. *Éxodo y exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

b. Diarios:

Fragmentos del diario que Manuel Arpe y Retamino, restaurador del Museo del Prado, escribió en agosto de 1949, sobre las restauraciones que hubieron de hacerse antes de la exposición en Ginebra.

“El clima ginebrino había hecho que bastantes obras se pasmaran, esto es, que sus barnices se alteraran y precipitadas las resinas de estos, se trasformaran, en una especie de niebla que ocultaba más o menos su pintura [...] Tenía, pues, que arreglar bastantes cuadros atacados por esta clase de mal, entre los cuales se encontraban “Las Meninas” de Velázquez, sin más tiempo que el que mediaba entre el 11 de mayo hasta su último día, ya que inaplazablemente la exposición se inauguraría el 1º de Junio.”

Extraídos de: ALONSO ALONSO, R. 2009. La actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil. En: ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Fragmentos del diario que Manuel Arpe y Retamino, restaurador del Museo del Prado, escribió en agosto de 1949, sobre las actuaciones que hubieron de llevarse a cabo tras el regreso de las obras a Madrid.

“Al día siguiente a mi llegada [a Madrid] me presenté en el Museo del Prado para tomar posesión de mi destino. Mi primer trabajo en el Prado fue reanudar la restauración de los cuadros de Goya, “El tres de mayo” y “La Carga de los Mamelucos”. Parece que me los escogió la fatalidad, para que tantas veces tuviera que estar viendo el espectáculo que prácticamente, llegamos a vivir”.

Extraídos de: ALONSO ALONSO, R. 2009. La actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil. En: ARGERICH I.; ARA, J. (eds.). *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Fragmentos de las memorias de Josep Renau sobre la situación tras el regreso de las obras a Madrid.

“Algún día se colocará a la entrada del Museo del Prado, una placa advirtiendo al visitante del sobrevalor que la epopeya de 1936-39 añadió a las obras que hay allí. Porque las obras del pasado valen tanto más cuanto más se ha luchado por ellas, no sólo por entenderlas o asimilarlas, si no también – y sobre todo- por su pervivencia física. Para un mejor futuro de los hombres”.

Extraídos de: RENAU, J. 1980. *Arte en Peligro (1936-1939)*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

c. Novela histórica:

Fragmentos de la novela “Los Colores de la Guerra”, de Juan Carlos Arce, en que se narra el traslado de las obras en tren a Ginebra.

“Humeaba al amanecer un tren especial de veintidós vagones en la estación de Perpiñán. Cargado con las obras de arte del Museo del Prado, antes de iniciar el viaje a Ginebra, reposaba su enorme longitud en la vía cuatro. Por los andenes paralelos algunos grupos de curiosos asomaban las miradas a esta imagen y podían ver una hilera de furgones sobre las traviesas, sellados y vigilados por gendarmes y guardas móviles. Algunos vagones acogían las pinturas en su interior completamente cerrados, pero otros se habían desprovisto del techo para dar cabida a los cuadros más grandes, contenidos en cajas de madera tapada, sujetas con cuerdas, alambres y metales [...].

Catorce horas después llegaba a Ginebra el tren [...]. Timoteo Pérez Rubio comprobó que el convoy se había detenido, miró por la ventanilla y se alegró de haber llegado ya al final del trayecto. Le pareció entonces que Figueras estaba ya muy lejos, que los bombardeos no resonarían ya cerca de las pinturas, que se había conseguido salvar el museo del Prado”.

Extraído de: ARCE, J. C. 2002. *Los Colores de la Guerra*. Barcelona: Planeta.

d. Teatro:

Fragmento de la obra de teatro de Rafael Alberti, “Noche de Guerra en el Museo del Prado”.

“DECORADO ÚNICO: Sala grande, central, del Museo del Prado, completamente deshabitada. Marcadas en los muros se ven, de diferentes tamaños, las huellas de los cuadros, que ya han sido retirados a los sótanos.

[...]. Al levantarse el telón, no se adivina nada de lo que hay en la escena. Se oye un cañoneo lejano.

(Un rayo de clara luz ilumina el primer término de la escena. Por el lateral derecho, entra, llorando, túnica rosa pálido, el ARCÁNGEL SAN GABRIEL. Trae un ala quebrada).

GABRIEL.- La perdí, la perdí... Desapareció de mis ojos cuando iba a decirle mi mensaje. ¡Dios te salve, María!, comenzaba. Pero una gran tormenta y una espesa tiniebla que los oscureció todo, me dejaron cortadas las palabras... ¡Dios te salve, María!... ¿En dónde estás señora? ¿Adónde ir a buscarte, yo, pobre paloma extraviada, con un ala partida, sin arrullo, quebrado el hilo de la memoria? ¿Cómo seguía el divino mensaje? *(Deletrea, esforzándose por recordar)*. Dios te salve, María... ¡Oh! ¡Qué triste enviado al que la luz se le vuelve tiniebla, al que anunciando el sol, no queda entre sus manos sino un cristal sin brillo de la noche! ¡Dios te salve María! *(Llora, cubierto el rostro por las manos)*". [...]

Extraído de: ALBERTI, R. 1956. *Noche de Guerra en el Museo del Prado*. En: DOMÉNECH, R. (Ed.). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: Fundamentos, pp. 54-98.

IV. Recurso audiovisual:

Documental *Las cajas españolas*, Alberto Porlan, 2004. Los hechos de esta etapa se corresponden con los siguientes minutos del documental (aprox.): 1:08 – 1:29

V. Fuentes y recursos web:

Cronología del Museo del Prado: año 1939.

1 de febrero. Se firma, en el Château Bardou, el acta del fin de la evacuación por los miembros del Comité Internacional y de la Junta Central del Tesoro Artístico.

12 de febrero. El Tesoro Artístico español sale en tren de Perpiñán con destino a Ginebra. Acompañando a las obras van los miembros franceses del Comité Internacional Jacques Jaujard, Albert Henraux y Pierre Schommer, y los miembros de la misión española: Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico; José María Giner, vocal de la Junta Central del Tesoro Artístico; Manuel de Arpe, restaurador-conservador del Museo del Prado; [...]

13 de febrero. A las 23:20 horas el tren llega a Ginebra.

14 de febrero. Comienza el traslado de las obras al Palacio de las Naciones, donde son depositadas en las salas de la Biblioteca.

17 de febrero. El acta del traslado y depósito de las obras en el Palacio de las Naciones se firma por los miembros del Comité Internacional, Pérez Rubio, Adsuara y Avenol. Dicho documento da por concluida la misión del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles. [...]

Extraído de: MUSEO DEL PRADO. [Sitio web]. 2015. Madrid: MP. [Consulta: 10 junio 2015]. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/index.php?id=768>]

ANEXO - B

FICHAS Y GUÍAS PARA LA ELABORACIÓN DEL TRABAJO¹³⁰

FICHA PARA LA INVESTIGACIÓN SOBRE UN PERSONAJE

Para investigar sobre cada uno de los personajes, vamos a contestar a las siguientes preguntas, diseñadas a partir de las llamadas 5W, técnica de investigación utilizada en el periodismo para la redacción de noticias de difusión sobre cuestiones varias, centrada en el planteamiento de las siguientes preguntas: Quién (Who), Qué (What), Por qué (Why), Cuándo (When), Cómo (How). Nuestro objetivo es dar a conocer a los protagonistas del salvamento del Museo, y por tanto las preguntas han de ser claras y dar el máximo de información, de ahí la elección de este método.

<p>Título: (Nombre y apellidos del personaje a estudiar)</p>	<p>Fotografía del personaje (Fotografía representativa, con un pie de foto explicativo)</p>
<p>Quién</p> <p>¿Quién era esta persona? Realiza un resumen de su biografía. Incorpora al menos una fotografía para su identificación.</p>	

¹³⁰ Los materiales recogidos en este anexo están elaborados para ser entregados a los alumnos para su manejo directo.

<p>Qué y Por qué</p> <p>¿Qué misión tenía en el Salvamento del Museo del Prado? ¿Por qué se le elige a él o ella?</p>	
<p>Cómo y Cuándo</p> <p>¿Cómo y cuándo realizó ésta tarea? ¿Qué actos llevó a cabo?</p>	
<p>Su obra</p> <p>Aporta algún dato más sobre su persona, por qué destacó y alguna obra de arte o de literatura relevante.</p>	
<p>Bibliografía y fuentes utilizadas</p>	

GUIÓN PARA EL COMENTARIO DE UNA OBRA ARTÍSTICA

1. IDENTIFICACIÓN

1. TÍTULO
2. AUTOR
3. CRONOLOGÍA APROXIMADA
4. PERSONAJES REPRESENTADOS.

2. DESCRIPCIÓN

1. **TÉCNICA:** Se trata de averiguar cómo se ha realizado la obra: qué procedimiento se ha utilizado para aplicar el pigmento, si se ha mezclado con agua o con otras sustancias (huevo, cola, etc.). Las técnicas pueden ser: al fresco, al temple, al óleo, acuarela, entre otras.
2. **SOPORTE:** El soporte es la superficie sobre la que se ha realizado la obra. En función de la técnica utilizada éste varía; así en el caso del fresco suele ser el muro, pero en otros casos los soportes pueden ser: piedra, madera, lienzo (tela), diferentes tipos de papel, etc.
3. **COMPOSICIÓN.** Se refiere a la forma en que el cuadro está organizado, sus figuras, las escenas, etc. Así, en una obra sus figuras pueden organizarse horizontalmente, verticalmente, en diagonal; pueden organizarse siguiendo esquemas geométricos, o no seguir ningún orden o esquema.
4. **USO DE PERSPECTIVA.** En este apartado se trata de estudiar si en la obra existe algún tipo de profundidad, creada de muy diversas formas. Habría que preguntarse: ¿la obra es bidimensional (no hay profundidad, las figuras se representan sobre un plano sin fondo, sin sensación de espacio) o bien es tridimensional, y por tanto representa la profundidad y el espacio que rodea a las figuras?
5. **LUZ Y COLOR.** Se refiere al tipo de color que predomina en toda la obra; ¿predomina un mismo tono (monocromática) o bien se usan

tonos muy diversos (policromía)?. ¿Los colores son cálidos (rojos, naranjas, amarillentos) o fríos (azules, verdes, grises)? En cuanto a la luz, se trata de estudiar si es una obra muy luminosa (porque haya predominio de tonos claros, con mucho uso del blanco) o bien oscura (predominan los tonos oscuros y el negro).

3. COMENTARIO

1. TEMA REPRESENTADO Y CARACTERÍSTICAS

Se trata de explicar qué tema se está representando, qué escenas vemos, qué está ocurriendo. Los temas pueden ser religiosos (tomados de pasajes bíblicos) o profanos (tomados de la mitología o de otras fuentes literarias). Una vez identificado el tema se trataría de describir la escena que se representa: qué personajes aparecen, qué actitudes tienen, qué hacen, cómo se disponen en la escena, etc.

Ten en cuenta la obra de teatro de Rafael Alberti en este apartado. ¿Cómo se presentan los personajes en la obra? ¿Describe Alberti fielmente los personajes? ¿Qué rasgos comunes observas entre los personajes de la obra dramática y el cuadro?

2. RELACIÓN CON SU CONTEXTO HISTÓRICO

En este apartado hemos de relacionar la obra y todas las características que hemos detallado hasta el momento, con la época en que se creó: Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna, Edad Contemporánea, etc. ¿Por qué utilizaban esa técnica en esa época? ¿Por qué el autor elige ese tema? ¿Por qué lo representa de ese modo?

4. POSIBLES INCIDENCIAS QUE HAYA SUFRIDO EL CUADRO

Recuerda que debes añadir información sobre alguna incidencia que haya sufrido la obra durante sus traslados.

5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES UTILIZADAS