



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Les polítiques de salvaguarda del patrimoni cultural a Catalunya: de la Guerra Civil a la Postguerra (1936-1943)

Mercè Gracia Sánchez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LES POLÍTIQUES DE SALVAGUARDA DEL PATRIMONI CULTURAL A CATALUNYA: DE LA GUERRA CIVIL A LA POSTGUERRA (1936-1943)

Tesi Doctoral

Mercè Gracia Sánchez

Programa de doctorat: Societat i Cultura

Director i tutor: Dr. Xavier Roigé Ventura

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Antropologia Social

2016



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

SUMARI

	RESUM.....	5
	PRESENTACIÓ.....	9
1	INTRODUCCIÓ.....	13
1.1	OBJECTIUS DE LA RECERCA	16
1.2	PLANTEJAMENTS TEÒRICS I HIPÒTESIS	19
1.3	METODOLOGIA I FONTS UTILITZADES	27
1.4	ESTRUCTURA DE LA TESI	32
2	EL PATRIMONI CULTURAL EN PERÍODES DE CONFLICTE: USOS, PROTECCIÓ I VALORACIÓ.....	35
2.1	ELS PROBLEMES DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI HISTORICOARTÍSTIC	37
2.2	LES POLÍTIQUES INTERNACIONALS DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI	45
2.3	ELS PROBLEMES DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI DURANT LA II GUERRA MUNDIAL	52
2.4	LA RESTITUCIÓ DEL PATRIMONI A LA FI DE LA II GUERRA MUNDIAL. UNA PROBLEMÀTICA INTERNACIONAL.....	58
2.5	LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONI DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA.....	62
2.6	LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONI A CATALUNYA DURANT LA GUERRA CIVIL I POSTGUERRA.....	67
3	LES POLÍTIQUES DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI DE L'ESTAT ESPANYOL DURANT LA GUERRA CIVIL	73
3.1	PRECEDENTS: LA POLÍTICA DE PRESERVACIÓ DELS BÉNS CULTURALS DE LA REPÚBLICA ABANS DE LA GUERRA CIVIL	77
3.2	MESURES LEGALS I POLÍTIQUES DE PROTECCIÓ DEL PATRIMONI A LA ZONA REPUBLICANA	81
3.2.1	LA UTILITZACIÓ DEL PATRIMONI AMB FINALITATS PROPAGANDÍSTIQUES	92
3.2.2	L'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI COM A MESURA DE PROTECCIÓ.....	99
3.2.2.1	DEBATS I REFLEXIONS SOBRE L'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI	100
3.2.2.2	LA PROPOSTA FRANCESA D'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI	104
3.2.3	MESURES "IN SITU"	105
3.3	MESURES LEGALS I POLÍTIQUES DE PROTECCIÓ DEL PATRIMONI A LA ZONA FRANQUISTA	106
3.4	LA IMPLICACIÓ INTERNACIONAL EN LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONI CULTURAL ESPANYOL DURANT LA GUERRA	115
3.4.1	LA POLÍTICA DE NO INTERVENCIÓ	116
3.4.2	LES RECOMANACIONS DE L'OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEUS I LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA	118
3.4.3	LES NEGOCIACIONS INTERNACIONALS I EL TRACTAT DE FIGUERES	120
3.4.4	EL VAIXELL VITA.....	126
3.4.5	LA PROPAGANDA I LA IMPLICACIÓ INTERNACIONAL.....	129
3.5	CONCLUSIONS	132
4	MESURES DE PROTECCIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL DURANT LA GUERRA CIVIL A CATALUNYA	137
4.1	LA PROTECCIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL A CATALUNYA.....	141
4.1.1	LA LLEI DE CONSERVACIÓ DEL PATRIMONI HISTÒRIC, ARTÍSTIC I CIENTÍFIC DE CATALUNYA	143
4.1.2	REORGANITZACIÓ ADMINISTRATIVA A LA GUERRA CIVIL	146
4.2	L'ESPOLI DEL PATRIMONI CULTURAL CATALÀ	150
4.2.1	LES ORGANITZACIONS SINDICALS.....	151
4.2.2	EL VOLUNTARIAT.....	156

4.2.3	EL PATRIMONI ECLESIASTIC.....	157
4.2.4	LES COL·LECCIONS PARTICULARS.....	164
4.2.5	ELS BOMBARDEIGS SOBRE EL PATRIMONI.....	167
4.3	LA POLÍTICA DE PROTECCIÓ DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA DURANT LA GUERRA CIVIL.....	171
4.3.1	MESURES LEGALS	173
4.3.2	MESURES TÈCNIQUES	180
4.3.3	L'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI COM A MESURA DE PROTECCIÓ.....	197
4.3.3.1	EL TRASLLAT A OLOT.....	199
4.3.3.2	LES EXPOSICIONS D'ART CATALÀ ANTIC A PARIS	202
4.3.3.2.1	L'exposició al Jeu de Paume de Paris	203
4.3.3.2.2	L'exposició d'art català antic al Castell de Maisons-Laffitte	208
4.3.3.2.3	La utilització de les exposicions a l'estranger amb finalitats polítiques	213
4.3.3.3	LES DISCREPÀNCIES AMB EL GOVERN REPUBLICÀ	219
4.5	CONCLUSIONS	225
5	LA RECUPERACIÓ I LA UTILITZACIÓ POLÍTICA DEL PATRIMONI CULTURAL A LA POSTGUERRA (1939-1943)	229
5.1	LA POLÍTICA PATRIMONIAL A LA POSTGUERRA. RECONSTRUCCIÓ, DEVOLUCIONS I CREACIÓ D'UN NOU RELAT HISTÒRIC A CATALUNYA	232
5.1.1	RECUPERACIÓ I RECONSTRUCCIÓ. REORGANITZACIÓ DE LES INSTITUCIONS DEL PATRIMONI CULTURAL	239
5.1.2	LA DEPURACIÓ DE L'ADMINISTRACIÓ REPUBLICANA I CATALANA	244
5.2	EL RETORN I LA RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL CATALÀ	254
5.2.1	LOCALITZACIÓ DE DIPÒSITS I DEVOLUCIÓ DE LES OBRES	264
5.2.2	LA DEVOLUCIÓ DELS BÉNS PARTICULARS	268
5.2.2.1	LES EXPOSICIONS- DIPÒSIT D'OBJECTES RECUPERATS	271
5.2.3	LA DEVOLUCIÓ DELS ARXIVS	274
5.2.4	LA REUBICACIÓ DEL PATRIMONI EN CONCEPTE DE DIPÒSIT	276
5.2.5	LA REORGANITZACIÓ DEL PATRIMONI PÚBLIC CATALÀ	282
5.3	LA RECONSTRUCCIÓ	287
5.3.1	LES POBLACIONS ADOPTADES PER FRANCO	296
5.4	ELS DISCURSOS SOBRE EL PATRIMONI I LA PROPAGANDA FRANQUISTA	299
5.5	CONCLUSIONS	306
6	A MANERA DE CONCLUSIONS. EL CARÀCTER SIMBÒLIC DEL PATRIMONI A LA GUERRA CIVIL: USOS AL PASSAT I AL PRESENT	309
6.1	PATRIMONI CULTURAL, CONFLICTE I IDENTITAT	314
6.2	DEL CARÀCTER SIMBÒLIC I L'ÚS POLÍTIC DEL PATRIMONI DURANT LA GUERRA I LA POSTGUERRA	317
6.3	DEL PASSAT AL PRESENT. LA MEMÒRIA DEL PATRIMONI	320
6.4	LES LLIÇONS DEL PASSAT DAVANT DELS CONFLICTES ACTUALS	326
7	BIBLIOGRAFIA I DOCUMENTACIÓ	329
7.1	BIBLIOGRAFIA	331
7.2	WEBGRAFIA	340
7.3	PREMSA I PUBLICACIONS	341
7.4	FONS CONSULTATS	345
7.5	ANNEXOS	349
7.5.1	ANNEX 1	351
7.5.2	ANNEX 2	359
7.5.3	ANNEX 3	377
7.5.4	ANNEX 4	385
7.5.5	ANNEX 5	393

RESUM

La recerca s'emmarca dins les anàlisis sobre les polítiques de salvaguarda del patrimoni en períodes de conflicte, tenint en compte que el patrimoni es converteix sovint en objecte de confrontació política i, fins i tot, militar, per les seves implicacions simbòliques, logístiques i econòmiques. Per tant, la tesi es centra en l'anàlisi de les actuacions polítiques de protecció del patrimoni cultural durant la Guerra Civil i en el període de la immediata Postguerra a Catalunya, entenent aquestes accions en un sentit de polítiques ideològiques (usos simbòlics i polítics del patrimoni) i tècniques (polítiques de preservació davant de l'espoli i destrucció del patrimoni), per part dels dos bàndols enfrontats.

El coneixement de les polítiques de preservació de patrimoni en períodes de conflicte esdevé, així, un exemple remarcable de les polítiques públiques en relació al patrimoni en situacions límit, el que ens fa entendre la importància sociopolítica del patrimoni i el seu valor identitari. En aquest sentit, la nostra recerca pretén ser una contribució a l'anàlisi dels significats socials i simbòlics del patrimoni i, alhora, de la seva gestió pública.

Es tracta, doncs, d'una recerca històrica, centrada en l'estudi de les polítiques de gestió del patrimoni entre 1936 i 1943, que utilitza una metodologia fonamentalment qualitativa i de caràcter documental, i parteix de fonts bibliogràfiques, de l'anàlisi de disposicions legals, d'escrits de testimonis directes, de reculls de premsa i d'articles de l'època, i de material gràfic.

RESUMEN

La investigación se enmarca dentro de los análisis sobre las políticas de salvaguarda del patrimonio en períodos de conflicto, teniendo en cuenta que el patrimonio se convierte a menudo en objeto de confrontación política e, incluso, militar, por sus implicaciones simbólicas, logísticas y económicas. Por tanto, la tesis se centra en el análisis de las actuaciones políticas de protección del patrimonio cultural durante la Guerra Civil y en el período de la inmediata posguerra en Cataluña, entendiendo estas acciones en un sentido de políticas ideológicas (usos simbólicos y políticos del patrimonio) y técnicas (políticas de preservación ante el expolio y destrucción del patrimonio), por parte de los dos bandos enfrentados.

El conocimiento de las políticas de preservación del patrimonio en períodos de conflicto se convierte, así, en un ejemplo notable de las políticas públicas en relación al patrimonio en situaciones límite, lo que nos hace entender la importancia sociopolítica del patrimonio y su valor identitario. En este sentido, nuestra investigación pretende ser una contribución al análisis de los significados sociales y simbólicos del patrimonio y al mismo tiempo de su gestión pública.

Se trata, pues, de una investigación histórica, centrada en el estudio de las políticas de gestión del patrimonio entre 1936 y 1943; que utiliza una metodología fundamentalmente cualitativa y de carácter documental y parte de fuentes bibliográficas; del análisis de disposiciones legales, de escritos de testimonios directos, de la prensa y de artículos de la época, y de material gráfico.

ABSTRACT

The research is framed inside the analysis on the policies of heritage preservation in conflict periods, taking into account that the heritage often becomes an object of political, and even military, confrontation, for their symbolic, logistical and economic implications. Therefore, the thesis focuses on the analysis of the political action of protection of cultural heritage during the Spanish Civil War and in the immediate post-war period in Catalonia, understanding these actions as ideological policies (symbolic and political uses of heritage) and techniques (preservation policies before the plundering and destruction of cultural heritage), by the two warring sides.

The knowledge of policies for the preservation of the heritage in times of war becomes a remarkable example of public policies in relation to the heritage in limit situations, which makes us understand the socio-political importance of heritage and its identity value. In this regard, our research is intended to be a contribution to the analysis of the social and symbolic meanings of heritage and at the same time of its governance.

It is therefore a historical research, focused on the analysis of the management policies of the heritage between 1936 and 1943; using a methodology primarily qualitative and documentary. Starting from bibliographic sources, the analysis of the legal provisions of the period, the writings of direct witnesses, the press, some articles and materials graphic of those ages.

PRESENTACIÓ

Durant més de cinc anys, he estat dedicant-me i desenvolupant aquesta recerca, compaginant-la amb la feina diària duta a terme com a personal de la UB, el que m'ha impedit gaudir d'una dedicació exclusiva. Ha estat un llarg procés en el que a més he hagut de superar tota una sèrie de dificultats complexes i difícils lligades a temes familiars i de salut que han alentit el camí. Superar totes aquestes dificultats ha estat un repte personal, que han complicat l'elaboració de la tesi però que fan que ara, al final del trajecte, es pugui considerar aquesta tesi com tot un desafiament i com un motiu de satisfacció per haver arribat al final.

Un desafiament que va començar ja fa anys, quan contemplava la possibilitat de poder investigar sobre l'espoli i la protecció del patrimoni cultural, un tema, que junt amb la museologia, m'interessaven mentre feia la llicenciatura d'Història de l'Art. La idea —encara que en aquells moments latent— va partir dels temes tractats sobre els aspectes tècnics i legals sobre la seva conservació i protecció. Vaig poder acabar d'aprofundir en la idea gràcies a una beca per a postgraduats sobre Gestió Cultural al *Servicio de Museos Estatales de la Secretaria de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, a Madrid. Tot i així, van passar uns anys abans de decidir-me a aprofundir en el tema, que es va materialitzar mentre realitzava el Màster en Gestió del Patrimoni Cultural a la UB, que em va permetre accedir posteriorment al programa de doctorat.

En el moment d'iniciar la recerca sobre el tema de l'espoli i la protecció del patrimoni durant la Guerra Civil a Catalunya, hi havia escassos estudis específics, tanmateix, al llarg d'aquests anys de recerca han anat apareixent alguns llibres i treballs sobre el tema concret d'estudi —o molt relacionats—, el que creiem demostra la idoneïtat de l'objecte triat.

La manca d'ajudes econòmiques i el treball quotidià han dificultat la mobilitat per tal de revisar arxius fora de Catalunya, però la consulta digital n'ha facilitat la tasca. Tanmateix, les llargues hores passades als arxius catalans han permès treballar amb un volum important d'informació que ara és presentada en aquesta tesi.

Vull agrair la col·laboració del personal de l'Arxiu Històric de la Diputació Provincial de Barcelona, l'Arxiu Nacional de Catalunya, el Pavelló de la República, l'Arxiu Històric de Barcelona, l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, per totes les facilitats que m'han donat per obtenir i consultar la documentació.

També vull agrair totes aquelles persones i amics que m'han donat el seu suport i ànims al llarg de tot el procés, així com al meu director de tesi i tutor Dr. Xavier Roigé per la seva tutela, consells i ànims en els moments més difícils.

I sobre tot, vull recordar aquells que ja no hi són, però que d'alguna manera em varen inspirar per dur a terme aquest projecte.

Barcelona, 30 de maig de 2016

1 INTRODUCCIÓ

Aparentment, en els temps difícils de la guerra i postguerra és potser quan les persones es fixen menys en el seu patrimoni històric i artístic ja que han de fer front a tota una sèrie de problemàtiques per sobreviure. Tanmateix, el patrimoni adquireix una importància decisiva pel seu valor simbòlic, polític i econòmic. Després de tants conflictes passats i tant patrimoni perdut, en l'actualitat no sembla que la destrucció del patrimoni s'aturi com així ho demostra el recent conflicte de Síria. Ni la indignació mundial generada per aquesta conflagració ni les accions que porta a terme la UNESCO per preservar el patrimoni en perill semblen ser efectives. Aquesta estratègia bèl·lica ja ve de molt lluny, ja en el segle I aC la Biblioteca d'Alexandria va ser destruïda per les tropes de Juli Cèsar, acabant amb documents d'un gran valor. La Revolució Francesa o la política nazi també varen causar grans estralls en els béns històrics i artístics.

La importància de la temàtica de la destrucció del patrimoni en períodes de conflicte, en totes les seves manifestacions, està, entre d'altres raons, en la necessitat de la gent de reconstruir un passat, de recuperar una identitat, després de la destrucció que una guerra comporta, ja que el patrimoni és en essència la seva identitat cultural.

Entre el 1936 i el 1939, el patrimoni va jugar un rol simbòlic important en el conflicte. La seva destrucció als dos bàndols va jugar un paper fonamental com a element de confrontació en el terreny ideològic (la destrucció d'esglésies i de patrimoni religiós, o la destrucció de la ciutat de Gernika pel seu valor simbòlic), però també com a objectiu militar (per exemple el Museo del Prado). Tanmateix, i en paral·lel a aquesta destrucció, la Guerra va veure com es produïen les primeres mesures eficaces de protecció: en l'aspecte tècnic, i dins de cada bàndol, hi va haver una sèrie de professionals que van superar en molts casos la ideologia per tenir especial cura en la salvaguarda del patrimoni. Amb tot, va haver diferències entre les polítiques culturals dutes a terme en funció de l'orientació política, per una banda, i segons els criteris del govern de la República i els de la Generalitat de Catalunya durant el període de la guerra, per un altra. A la postguerra les mesures es varen orientar en recuperar el patrimoni que havia estat confiscat per la República, tant el que havia estat

emmagatzemat en diferents dipòsit arreu del territori com aquells béns que havien estat traslladats a l'estranger com a mesura de protecció, aquest fet va proporcionar un element de propaganda al nou règim per presentar els republicans com els únics destructors i espoliadors de l'art i la cultura, a la vegada que posaven en marxa la planificació de la reconstrucció del país tant urbanística i monumental com ideològica, homogeneïtzant els símbols i la memòria.

Dins de la nostra recerca documental, hem trobat que hi ha poques obres centrades en el tema a nivell estatal, i més encara si ens delimitem a Catalunya. Cal destacar la manca d'estudis i bibliografia sobre la política de protecció del patrimoni cultural durant l'etapa de postguerra un cop establert i consolidat el govern franquista. Aquest treball vol analitzar i investigar les polítiques d'actuació sobre el patrimoni historicoartístic a Catalunya durant la Guerra Civil i la reintegració del patrimoni confiscat, a la vegada que contrastar les mesures de salvaguarda que es van portar a terme pels governs implicats, entenent aquestes accions com, per una part, polítiques ideològiques (usos simbòlics del patrimoni) i, per altra, tècniques (polítiques de preservació davant de l'espoli i destrucció del patrimoni).

Farem servir el terme de "patrimoni cultural" encara que en l'època de la Guerra Civil no es feia servir. La terminologia emprada per referir-se al conjunt de béns culturals, que es desprèn de les normatives, premsa i bibliografia del moment, és la de "patrimoni històric i artístic" o "tresor artístic" incloent-hi o ampliant el conjunt a d'altres disciplines com el patrimoni científic, etnològic, documental, bibliogràfic, arquitectònic o arqueològic.

1.1 OBJECTIUS DE LA RECERCA

Aquesta tesi va néixer d'un treball de recerca que vàrem fer com a treball final del màster de Gestió del Patrimoni i de la Cultura: *L'espoli i la salvaguarda del patrimoni històric i artístic durant la Guerra Civil i postguerra: dues postures polítiques*¹, en el que vam contextualitzar legal, política i històricament el tema

¹ Curs: 2009-2010. Tutor: Dr. Xavier Roigé i Ventura.

de la destrucció i la protecció del patrimoni cultural durant la Guerra Civil fins la seva finalització amb el retorn dels béns culturals que es trobaven a l'estranger, contrastant les dues postures polítiques dels dos governs enfrontats. La investigació actual es proposa aprofundir en les polítiques públiques de salvaguarda i en la valoració del patrimoni cultural en el si la Guerra Civil i els primers anys de la Postguerra; partint dels diferents actors implicats, és a dir, organitzacions sindicals, institucions eclesiàstiques, estaments oficials i el col·leccionisme privat. A més, amb la nostra aportació pretenem incidir en l'aspecte simbòlic del patrimoni desaparegut de Catalunya durant la guerra i en el que significa la pèrdua del patrimoni cultural per un poble o comunitat, considerant que la recuperació de la memòria històrica també passa per la recuperació del patrimoni cultural.

En aquest sentit, el principal objectiu és tractar les polítiques culturals que van afectar la protecció del patrimoni cultural durant la Guerra i les de la seva recuperació en la immediata postguerra a Catalunya. A la vegada, analitzar la utilització política i ideològica del patrimoni durant el conflicte i postconflicte. Els béns culturals van esdevenir un element de confrontació per la seva càrrega simbòlica i això va portar als governs implicats a dur a terme una sèrie de mesures a l'entorn de la gestió del patrimoni cultural en funció de la ideologia política dominant.

En concret, podríem resumir els nostres objectius en els següents punts:

- **Definir un marc teòric d'anàlisi de les polítiques i accions de preservació del patrimoni a nivell internacional**, amb especial referència a la II Guerra Mundial per la seva proximitat amb el conflicte estudiat.
- **Contextualitzar legalment, políticament i històricament** el tema de la destrucció i la salvaguarda del patrimoni historicoartístic durant el conflicte de la Guerra Civil espanyola i la immediata postguerra.
- **Analitzar la idea del valor simbòlic del patrimoni cultural**, el que representà la seva destrucció i el valor de la seva preservació. Per tal d'entendre i explicar les reaccions que el

porten a patir l'espoli indiscriminat sense tenir en compte la seva significació històrica, artística i cultural.

- **Contrastar la divergència de criteris entre la gestió política en matèria de salvaguarda del patrimoni cultural** duta a terme pel govern de la República i el de la Generalitat de Catalunya i la política implementada en les zones dominades pel bàndol franquista durant la Guerra Civil.
- **Establir les diferències d'enfocament entre el governs de la República i el de la Generalitat de Catalunya** davant els plantejaments a l'hora de desenvolupar les polítiques de protecció del patrimoni historicoartístic català.
- **Determinar la incidència política de les organitzacions i institucions internacionals implicades en la salvaguarda** d'un patrimoni que els va ser confiat pel govern republicà i que, un cop acabada la guerra, el van retornar al govern de Franco, per altra banda, no reconegut internacionalment, en aquells moments.
- **Analitzar les decisions polítiques**, sobre la protecció del patrimoni atès que van ser els criteris dels estaments o de les institucions polítiques encarregades del patrimoni, els que van determinar l'elecció de les mesures de salvaguarda del patrimoni historicoartístic.
- **Determinar quina va ser la política franquista de recuperació del patrimoni cultural** un cop acabada la guerra i la seva afectació al patrimoni català.
- **Investigar quines van ser les mesures polítiques** a la Postguerra que van afectar la reubicació i reconstrucció del patrimoni català.
- **Examinar els usos polítics del patrimoni cultural durant la Guerra Civil espanyola i la seva immediata postguerra**, la qual cosa ens porta a analitzar les decisions i criteris dels estaments de govern sobre les mesures de protecció del patrimoni i a

plantejar-nos quines van ser les motivacions reals sobre l'evacuació del patrimoni.

- **Determinar la influència de les polítiques de protecció i recuperació del patrimoni historicoartístic** implementades durant la Guerra Civil i la Postguerra a Catalunya en les polítiques actuals de la memòria històrica.

En síntesi, es tracta d'analitzar les polítiques d'actuació, en funció de la ideologia dominant; sobre el patrimoni cultural durant la Guerra Civil i la Postguerra a Catalunya a través de les mesures de protecció i de recuperació del patrimoni confiscat i de l'evacuat a l'estranger, a la vegada, considerar la utilització política i simbòlica que es va fer d'aquest patrimoni i d'establir quina ha estat la seva incidència en les polítiques actuals de la memòria històrica pel que fa al patrimoni català.

1.2 PLANTEJAMENTS TEÒRICS I HIPÒTESIS

Aquesta recerca parteix de la bibliografia existent sobre el tema de la preservació del patrimoni historicoartístic en temps de conflicte. Bàsicament, partim de cinc línies d'investigació que donaran lloc a les hipòtesis fonamentals.

En primer lloc, cal considerar la bibliografia que hi ha sobre la destrucció del patrimoni en períodes de conflicte. Cal esmentar bàsicament els treballs realitzats per la pròpia UNESCO, la Creu Roja, i l'ICOM, que assenyalen les grans mesures de protecció que s'han utilitzat en els conflictes i plantegen pautes d'actuació, tant a nivell normatiu com tècnic. Les revisions més importants de l'aspecte normatiu internacional sobre la protecció del patrimoni cultural són les de Frigo (1986), Hernández (2002), i López Trujillo (2006), tant a nivell internacional en general com d'Espanya en particular.

En l'àmbit europeu, una institució fonamental, en l'època que ens ocupa, va ser *L'Office International des Musées* molt centrada en la protecció de monuments i obres d'art durant períodes de conflicte armats. Dos teòrics importants lligats a la institució varen ser Foundoukidis, (1936) i Charles de

Visscher (1936) ja que els seus treballs varen portar a la realització d'un manual tècnic i jurídic que va ser cabdal pel que fa a les accions a tenir en compte durant la Guerra Civil espanyola. No obstant, ja varen fer notar en aquelles dates la dificultat de protegir els monuments i museus en temps de guerra.

Des d'una perspectiva més actual Neil Brodie (2003) analitza la destrucció i utilització del patrimoni cultural en els períodes de conflicte i estableix diverses tipologies de destrucció. Més tard, en el terreny de l'anàlisi cal esmentar les aportacions de Van der Auwera (2011), que permeten entendre més àmpliament les mancances de les lleis internacionals a l'hora de protegir el patrimoni i el fenomen de la destrucció de la patrimoni cultural en el si dels conflictes armats. Altre aspecte d'aquest autor és considerar la propietat cultural com a béns simbòlics per excel·lència i com es converteixen en la diana dels conflictes armats contemporanis, conflictes ètnics i nacionals, amb la intenció d'homogeneïtzar la societat.

En segon lloc, hi ha una interessant literatura científica referida a la valoració i al caràcter simbòlic i als usos polítics i socials del patrimoni cultural durant els conflictes i postconflictes. En aquest sentit, cal considerar la valoració que es fa sobre l'objecte per la seva significació i valor simbòlic com Prott i Okeefe (1992), que fan una revisió de l'expressió "propietat cultural", terminologia que també fa servir Van der Auwera (2013). Altres com Merryman (1996) planteja dues maneres de valorar els objectes culturals: a més de la de "propietat cultural", relaciona l'objecte cultural amb el seu context original.

Ens sembla interessant la perspectiva adoptada per David Lowenthal (1998), que considera que el patrimoni no és un objecte neutral en les polítiques de la memòria, ja que hi ha un sentiment d'identificació molt fort, ja que amb l'espoli del patrimoni, també s'espolia la memòria d'un poble. En la mateixa línia cal assenyalar els treballs de Neil Brodie (2003), Chilton i Silberman (2010) que plantegen si el patrimoni pot ser un element de cohesió social i identitat o bé una font de conflicte. Per altra part, cal esmentar el plantejament de Smith (2006) que considera els béns culturals com un procés cultural i social lligats a la història que permeten entendre i connectar amb el

present. Més recentment, Viejo-Rose (2011a) fa notar la importància de l'impacte internacional en la significació del patrimoni i sobre la interrelació entre la globalització, els conceptes de patrimoni, memòria i identitat i els actes de destrucció i reconstrucció.

Totes aquestes valoracions i maneres de considerar el patrimoni són necessàries per intentar entendre per què al llarg de la història s'ha atemptat contra el patrimoni cultural, els treballs de Gamboni (1997) i Delgado (2001) analitzen a través de la història les reaccions de destrucció i de saqueig contra el patrimoni.

La destrucció de patrimoni durant la II Guerra Mundial, per la seva particularitat, ens ha servit com exemple d'espoli sistemàtic del patrimoni en període de conflicte. Tot i que aquesta destrucció s'inicià abans de l'inici de la guerra amb la política nazi d'eliminació de "l'art degenerat", com evidencien Inschlag (1991) i Hüneke (1991). Aquesta valoració ens ha permès, per la proximitat que té amb la Guerra Civil espanyola, vincular i diferenciar els dos conflictes en el tema de l'espoli i del les restitucions després de la guerra. La dimensió de la destrucció i el saqueig d'obres d'art durant la II Guerra Mundial va sobrepassar la frontera alemanya i va comportar la venda il·lícita de tota una sèrie d'obres d'art a través de països neutrals, com Suècia, Espanya, Portugal o Turquia, receptors de les peces espoliades. En aquest sentit, cal destacar la contribució de Martorell (2004) sobre les transaccions il·lícites dels béns artístics procedents de l'espoli de l'Alemanya nazi en la seva relació amb el govern de Franco. Així mateix, els treballs de Leistra (1996), d'Aalder (1996) i Feliciano (2004) són essencials per determinar l'abast del robatori i destrucció sistemàtics duts a terme de manera estructurada i metòdica per la política nazi, així com la problemàtica de les restitucions, que encara continua en l'actualitat, tema tractat per Kowalsky (2001). En referència al cas espanyol, els treballs de M. Gamonal (1987) sobre la gestió política dels bens culturals a Espanya i M. A. López Trujillo (2006) sobre la utilització propagandística del patrimoni artístic durant la guerra han assenyalat també els usos socials i polítics que tingué el patrimoni durant la Guerra Civil.

En tercer lloc, a propòsit de les mesures de salvaguarda sobre el patrimoni durant la Guerra Civil, cal mencionar els treballs de José Álvarez Lopera (1982) sobre la política cultural del govern de la República durant la Guerra Civil a nivell estatal, que a la nostra consideració és un exemple clau dins d'aquesta temàtica; important també és la recerca d'Arturo Colorado (1991), revisada posteriorment el 2008, sobre la salvaguarda del Museu del Prado i la implicació internacional, destacant la publicació del contracte —fins aquell moment inèdit— entre el govern de la República i el Comité Internacional, el Tractat de Figueres, per tal de poder garantir la salvaguarda i el retorn de les obres que varen sortir cap a l'estranger el 1939. Dins dels pocs estudis centrats en la política cultural adoptada per govern franquista durant la Guerra Civil espanyola, hem de destacar la recerca de Alicia Alted (1984).

Hem trobat a faltar recerques exhaustives dins l'àmbit català anteriors a les actuals dutes a terme per Francisco Gracia i Gloria Munilla (2011 i 2013). Sí hem localitzat articles com els de Álvarez Lopera (1984, 1985 i 1987) sobre la defensa dels béns culturals a Catalunya, publicats a *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* —ens sorprèn que en la dècada dels vuitanta es realitzés i es publicués una investigació sobre aquest tema des de fora de Catalunya— que ha estat important en aquesta recerca. Altres aportacions són les recerques de Mercè Vidal (1991 i 1994) referent a la salvaguarda de l'art català durant la Guerra Civil, centrades en la figura de Joaquim Folch i Torres i la de Milagros Guardia (1993) també en referència a aquest personatge atès que transcriu l'informe que va dur a terme Folch i Torres per tal de defensar-se davant el tribunal de depuració franquista, document també utilitzat per Vidal. Altres investigacions que hem tingut en compte han estat les de Zamora (2000) centrada en el salvament dels arxius catalans o la de Martí i Bonet (2008) sobre la destrucció de les esglésies catalanes.

En quart lloc, cal mencionar que hem trobat una menor producció bibliogràfica en el tema de la preservació del patrimoni després de la Guerra Civil. Així i tot, destaquem les contribucions de diferents investigadors com Julián Esteban Chapapria (2008), José Ignació Casar (2008) i Javier Rivera (2008) que es centren en la reconstrucció arquitectònica, urbanística i

monumental, un dels aspectes fonamentals del primer franquisme de postguerra. Altres aportacions són les de Clara Estrada (2007) sobre la depuració de l'administració cultural catalana, la d'Eugènia Pérez Vallverdú (2010) centrada en la política municipal de postguerra a Barcelona, la de Olívia Gassol (2011) sobre el projecte cultural de la Diputació de Barcelona i la de Viejo-Rose (2011b) en relació a la reconstrucció franquista.

Tanmateix, com dèiem, la bibliografia sobre aquest període és molt menor i ha calgut realitzar una major tasca de documentació i arxiu en el nostre treball, en destaquem la documentació que formava part de la *Causa General*² i els informes realitzats per alguns dels professionals i responsables de la cultura per la seva defensa en els seus judicis de depuració, com el de Josep Gudiol (1987), el de Folch i Torres, ja esmentat, i el de Jeroni Martorell (1940).

En aquesta recerca han estat molt importants les legislacions i normatives dictades en el període estudiat perquè vehiculaven totes les decisions polítiques que afectaren al patrimoni tant durant el període de guerra com en la postguerra. La revisió des del punt de vista legal, institucional i polític ha estat tractada a partir dels butlletins oficials tant a nivell estatal com català al llarg del període. Per altra part, hem considerat essencials els testimonis directes, tant a nivell català com estatal, en gran part tendenciosos depenent del seu punt de vista polític, però en tots els casos són visions sobre la pròpia experiència personal. Destaquem a Luis Monreal (1999), que va ser *Agente del Servicio Técnico de Vanguardia*, en el bàndol franquista. Josep Renau (1980), *Director General de Bellas Artes* des de 7 de setembre de 1936. Gallego Burín (1938), cap del *Servicio Artístico de Vanguardia*, primer, i president de la *Comisión Provincial de Monumentos de Granada*, després. Miquel Joseph i Mayol (1971), membre del Servei de Protecció del Patrimoni Cultural de la Generalitat. Josep M. Gudiol i Ricart (1987) —ja esmentat—, arquitecte de la Secció de Monuments Històrics de la Generalitat, va ser responsable de la protecció de les col·leccions privades de Barcelona que havien estat confiscades o abandonades, a més dels béns de les esglésies catalanes.

² Va ser un extens procés d'investigació impulsat pel ministre de justícia franquista a través del Decret de 26 d'abril de 1940, que segons el seu preàmbul, la seva finalitat era instruir «los hechos delictivos cometidos en todo el territorio nacional durante la dominación roja».

Carles Pi Sunyer (1975) com a Conseller de Cultura de 1937 fins a 1939. Manuel Chamoso Lamas (1943), membre del *Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* del govern de Franco. Pablo de Azcárate (1976), ambaixador espanyol a Londres durant la Guerra Civil o Amaro del Rosal (1977), president de la *Caja de Reparaciones*. En aquest sentit, cal esmentar les valoracions fetes de manera anònima al llibre d'actes de la *Junta del Tesoro Artístico* republicana de la província de Castelló, opuscle editat pel *Servicio Nacional de Propaganda* franquista (1939).

Altres fonts d'informació essencial en tot el període han estat la premsa de l'època, com *Solidaridad Obrera*, ABC, *Estat Català* (nom que pren el Diari de Barcelona durant la guerra) o *La Vanguardia* que en l'etapa franquista passaria a dir-se *La Vanguardia Española*; revistes com *Mirador* o *Destino* i publicacions de caire més tècnic com la revista *Reconstrucción*, la *Revista Nacional d'Arquitectura*, la *Revista Nacional d'Educació* o el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, entre d'altres.

Finalment, ens ha estat d'utilitat els treballs i publicacions referides al tema dels usos del patrimoni i la memòria vinculats a la noció d'identitat. Entre la bibliografia, voldríem destacar els treballs de García Canclini (1999), Richards (2002), Roma (2003), Castells i Falcó (2003), Vinyes (2008), Elie (2010), Navajas i González Fraile (2011), Viejo-Rose (2011a), François (2014), Roigé (2008, 2010 i 2015).

A partir d'aquest context teòric, que serà desenvolupat de manera més precisa en el segon capítol, la nostra investigació parteix de sis idees o hipòtesis fonamentals:

- 1) **La destrucció del patrimoni durant els períodes de guerra ha esdevingut un dels objectius fonamental dels conflictes, el que ha donat lloc a diverses polítiques de preservació més o menys eficaces.** La destrucció del patrimoni ha anat assolint un paper destacat com a objectiu militar en els diferents conflictes del segle XX, el que ha implicat la necessitat de crear convencions i acords

sobre la seva salvaguarda, que sovint han tingut una eficàcia limitada.

- 2) **La valoració dels objectes culturals en períodes de conflicte i post conflicte pot comportar la seva destrucció i espoli, la seva utilització política i ideològica per part dels governs o grups enfrontats.** Però també va permetre la implementació d'una sèrie de mesures de protecció.
- 3) **Durant els conflictes, el patrimoni ha tingut usos sociopolítics i simbòlics.** El patrimoni va tenir en la Guerra Civil una dimensió sociopolítica i simbòlica fonamental, esdevenint un element de confrontació militar i ideològica. Aquest ús polític i simbòlic del patrimoni no va acabar amb la pròpia guerra, sinó que va anar més enllà durant el franquisme, que va continuar utilitzant la idea de la destrucció del patrimoni al bàndol republicà com un element de justificació ideològica del règim, el que va comportar amagar l'espoli que s'havia produït al propi bàndol franquista.
- 4) **Més enllà dels usos ideològics, durant la Guerra Civil hi hagué tota una sèrie de polítiques i tècniques de preservació del patrimoni prou eficients.** Per sobre d'aquestes polítiques simbòliques sobre el patrimoni, hi trobem també polítiques més tècniques que implicaren accions de preservació en ambdós bàndols, que evitaren la pèrdua de gran part del patrimoni. La Guerra Civil va constituir un laboratori d'assaig de procediments tècnics que varen seguir les recomanacions dels organismes internacionals sobre protecció del patrimoni cultural. Per altra part, les tècniques adoptades varen servir de model en posteriors conflictes.
- 5) **La reconstrucció i restitució del patrimoni després de la Guerra** va tenir més un component polític que purament tècnic, utilitzat com a instrument de propaganda del propi règim i contra la República. Va ser eficaç en alguns aspectes com en la reconstrucció monumental i urbanística coactivament empesos per les circumstàncies. En canvi,

va tenir una escassa incidència en qüestions com el desenvolupament de polítiques més tècniques i la creació d'una legislació específica en la protecció i conservació del patrimoni cultural que els portaren —sorprenentment— a mantenir la llei republicana. En gran mesura, la pèrdua de professionals a causa de la Guerra i la represàlia de molts tècnics per motius polítics —tot i que alguns es varen ser readmesos— incidiren negativament en les polítiques de protecció i conservació del patrimoni cultural de postguerra.

- 6) **Influència dels usos del patrimoni i de les polítiques de preservació en la memòria històrica.** Els dos aspectes anteriors no tenen només una transcendència en el seu moment, sinó que persisteixen i influencien els debats i les percepcions sobre la memòria històrica de la Guerra Civil i del franquisme, vinculats al tema de la identitat. El nostre treball vol intentar demostrar com han influït les polítiques de protecció i recuperació del patrimoni historicoartístic dutes a terme durant la Guerra Civil i postguerra a Catalunya en les polítiques actuals de la memòria històrica, i establir quina és la percepció dins d'aquestes polítiques.

En definitiva, a través de les recerques sobre la destrucció del patrimoni cultural en períodes conflicte i de les mesures emprades internacionalment s'ha tractat d'analitzar les polítiques d'actuació, en funció de la ideologia dominant, sobre el patrimoni durant la Guerra Civil i la Postguerra a Catalunya i les de recuperació del patrimoni espoliat. A més hem considerat necessària la reflexió sobre la utilització política i simbòlica que es va fer d'aquest patrimoni i sobre quina ha estat la seva incidència en les polítiques actuals de la memòria històrica pel que fa al patrimoni historicoartístic català.

1.3 METODOLOGIA I FONTS UTILITZADES

La metodologia emprada és fonamentalment qualitativa i de caràcter documental i es concreta en la recerca i consulta tant presencial com virtual de diverses fonts d'informació que s'estructuren en quatre categories: bibliogràfica, hemerogràfica, documental i gràfica. En funció d'aquestes fonts, en la primera fase de la recerca, vam explorar la viabilitat del projecte en funció de l'avaluació de les possibilitats metodològiques al nostre abast.

Hem partit de la revisió bibliogràfica d'estudis i recerques, de l'anàlisi de disposicions legals de l'època, d'escrits de testimonis directes, de reculls de premsa, d'articles contemporanis al període estudiat i de material gràfic. La cerca i consulta de bibliografia s'ha dut a terme en:

- Biblioteca de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, tant pel que fa a cerca virtual i presencial.
- Pavelló de la República, on es troba molta de la bibliografia centrada en l'època de la Guerra Civil espanyola.
- Biblioteca de Catalunya.
- Bibliothèque National Française (portal virtual Gallica).
- Dipòsit digital de documents de la UAB.

Una part important de la revisió de les fonts històriques passa per l'anàlisi documental d'arxius catalans i espanyols. Tanmateix, l'accés als fons documentals sobre l'espoli i salvaguarda del patrimoni a la Guerra Civil i Postguerra resulta complexa perquè la documentació està dispersa i la impossibilitat d'una cerca presencial ens ha limitat la consulta de les dades d'algun dels fons plantejats en un inici, com per exemple els de l'*Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores*, els de l'*Archivo Central del Patrimonio Histórico Español* o els de l'*Archivo Central Educación*, dins l'àmbit estatal, i, a nivell internacional, els *Archives Nationaux* francesos. No obstant, l'accessibilitat digital ens ha permès i facilitat l'obtenció d'una part de la documentació que ens interessava, tot i que la digitalització dels fons, en general, no està completa.

De manera presencial s'han revisat els següents fons:

- El Pavelló de la República.
- Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).
- Fons i Hemeroteca de l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona.
- Arxiu General de la Diputació de Barcelona.
- Fons de Reserva de la Biblioteca de Catalunya.

De manera virtual:

- Archivo Histórico Nacional.
- Arxiu Nacional de Catalunya.
- Centro Documental de la Memoria Histórica.
- Archivo Histórico Provincial de Granada.

Ha estat important en aquest treball el Fons de l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), d'on ha sortit una important informació per realitzar aquest treball. En especial pel que fa al trasllat del patrimoni català a l'estranger.

L'extensa documentació generada per la *Causa General*, dipositada a l'*Archivo Histórico Nacional*, ha comportat una important font de dades, en concret per al tema de la depuració administrativa dels responsables i tècnics del patrimoni cultural durant la Guerra Civil, a més de la relativa a les pèrdues i restitucions dels béns dels particulars. Altres fonts d'interès han estat les del Pavelló de la República i de l'Arxiu General de la Diputació de Barcelona. El fons dels arxius consultats es detallarà en l'apartat de Bibliografia i Documentació del present treball.

S'ha considerat la recerca dels fons d'hemeroteca atesa la importància que té la informació provinent de les diferents publicacions periòdiques, tant de diaris com de revistes del període tractat en aquesta recerca, així com les de caire més científic o tècnic, sense descartar les notícies de premsa i articles més actuals, en relació a la nostra temàtica. Hem tingut en compte també els reculls de premsa, tant local, estatal i internacional, que formen part de la documentació dels arxius consultats, en especial la continguda en el fons de la Junta de Museus de l'Arxiu Nacional de Catalunya, relativa als expedients de les exposicions d'art a París.

Dins dels fons d'hemeroteca, altres referències són les publicacions de la Junta de Museus, ens referim al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* dels anys 1936 i 1937—any en que es deixa de publicar— i a partir del 1941, que es torna a editar en castellà amb el nom d'*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, importants tant pel que fa a mesures de seguretat del patrimoni, com a les dades sobre entrades i sortides de peces dels museus, col·leccions privades, qüestions legals i projectes museístics.

En la fase de localització de notícies, les diferents versions d'hemeroteques digitals han estat una eina de gran ajuda; en els diferents portals com poden ser la *Memòria Digital de Catalunya* (MDC), la *Biblioteca Virtual de Premsa Històrica*, la Premsa digitalitzada de la *Xarxa d'Arxius Comarcals* del Departament de Cultura de la Generalitat, els portals de revistes electròniques com Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA) o Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO) i, pel que fa a notícies més actuals, *El País*, *Eurpoa Press*, *ABC*, entre d'altres. Dins la consulta presencial, han estat essencials el Pavelló de la República, perquè, a més del seu apartat bibliogràfic ja esmentat, hem revisat el contingut del fons d'hemeroteca pel que fa a publicacions periòdiques diverses. l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona, premsa de caire més general, i el fons de la Biblioteca de Catalunya quant a les edicions periòdiques més tècniques i científiques publicades durant la guerra i la postguerra.

El mètode de l'anàlisi desenvolupat per la premsa antiga ha estat en funció de la ideologia en la que s'hi insereixen les publicacions. La informació obtinguda ha contribuït a recolzar el marc teòric i històric en el que ens basem, les hipòtesis generades en la recerca i per copsar el tarannà general de l'època, així com l'aspecte polític.

L'anàlisi de la premsa i publicacions periòdiques antigues s'ha fet a partir del buidatge de revistes i diaris de caire general³:

- *Solidaridad Obrera* (1936-1938), òrgan del sindicat CNT.
- *La Vanguardia* (1936-1939).

³ L'anàlisi de premsa i revistes es concreta més detalladament en l'apartat 7.3 Premsa i Publicacions.

- La Vanguardia Española (1939-1941).
- ABC (1936-1941) diari editat a Madrid i Sevilla.
- *Diario de Barcelona* (1936).
- *La Publicitat* (1937).
- *Mirador* (1936-1937).
- *Destino* (1940-1941).
- *Daily Mail*, (1937).
- *Journal de Barcelone* (1937).
- *L'Humanité* (1937).
- *Le Figaro* (1937).
- *New York Herald* (1937).

A més de les publicacions de la Junta de Museus, abans esmentades, altres publicacions periòdiques antigues de caire més científic i tècnic han estat:

- *Mouseion, Revue Internationale de Museographie* (1936-1939).
- *Reconstrucción* (1940-1942).
- *Revista Nacional de Arquitectura* (1941).
- Publicacions de la Junta Central del Tesoro Artístico i del Ministerio de Instrucción Pública sobre la defensa i protecció del patrimoni (1937-1938).
- *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1943).
- *Revista Nacional de Educación* (1941).

Entre la premsa i publicacions més actuals destaquem:

- *Ayer, Revista de Historia Contemporánea* (2003).
- *Boletín ICOM* (2011).
- *Daily Mail, on line* (2015).
- *Ebre38* (2011).
- *El Viejo Topo* (2006).
- *Europa Press* (2011).

- *El País* (2007, 2009, 2010).
- *La Vanguardia* (2010).
- *Lligall. Revista Catalana d'Arxivística* (2000).
- *Mnemòsine* (2010-2011).
- *Museum Internacional* (Edició digital, 2003 i 2010).
- *Ripacurtia* (2003).
- *Spoils of War. International Newsletter* (1996).

Altrament, ha estat viable l'accés al conjunt de disposicions legals, que constitueix un dels eixos del nostre treball. A través dels diferents Diaris Oficials s'ha realitzat la consulta de l'aparell normatiu publicat durant la Guerra Civil i la Postguerra a Catalunya i a l'Estat espanyol, per tal de revisar des del punt de vista legal, institucional i polític les mesures en matèria de salvaguarda i recuperació del patrimoni historicoartístic. Sempre que ha estat possible, s'ha intentat contrastar les qüestions legislatives amb la informació dels testimonis institucionals i el desenvolupament dels fets. En concret la consulta de lleis i altres disposicions legals s'ha fet partint de:

- *Gaceta de Madrid. Diario Oficial de la República* (publicat entre l'1 d'abril de 1934 i el 8 de novembre de 1936) .
- *Gaceta de la República. Diario Oficial* (publicada entre el 10 de novembre de 1936 i el 28 de març de 1939).
- *Boletín Oficial del Estado* (entre el 2 d'octubre de 1936 i el 27 de febrer de 1961).
- *Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya* (BOGC), els publicats durant l'etapa republicana, en especial durant l'època de la guerra. La capçalera de la publicació va canviar i a partir del 26 d'agost de 1936 es va nomenar *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (DOGC).
- *Diari de Sessions del Parlament de Catalunya* (1934 i 1936).

A nivell internacional, s'han contemplat les normatives contingudes en els portals de la UNESCO, ICOM i Creu Roja.

En la nostra anterior investigació, ja vam utilitzar material gràfic, com ara cartells de propaganda en defensa del patrimoni artístic, i ens va semblar molt interessant tota la informació que es podia copsar fent servir la imatge, per la qual cosa, en la recerca actual hem valorat introduir-la com una via més d'informació a desenvolupar, seguint amb els cartells propagandístics i introduint fotografies, ja que les imatges captades durant la Guerra i la Postguerra pels fotògrafs, com Joan Vidal i Ventosa, Carlos Pérez de Rozas, Joan Estorch Salomó i d'altres desconeguts, van ser utilitzades com un mitjà important de difusió propagandística en ambdós bàndols, però a més són un testimoni important per la memòria de la guerra, en general, i de la destrucció, la protecció i reintegració del patrimoni, en particular.

Els documents gràfics que es presenten en aquest treball fan referència al patrimoni cultural i són fotografies publicades a la premsa del moment, en publicacions periòdiques i catàlegs i cartells propagandístics. Destaquem els fons consultats de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, l'Arxiu Nacional de Catalunya i Pavelló de la República, pel que fa al fons de cartells de propaganda.

1.4 ESTRUCTURA DE LA TESI

Per respondre als objectius i a les hipòtesis plantejades, la tesi s'estructura en sis capítols i un apartat de bibliografia i documentació.

En el primer capítol introductori es tracten les hipòtesis i els plantejaments de la tesi, així com la metodologia emprada.

En el segon capítol, l'objecte d'estudi ha estat tractat, primer, des d'una perspectiva teòrica general sobre el tema d'espoli i la salvaguarda del patrimoni cultural en períodes de conflicte, contrastant diferents enfrontaments bèl·lics, i els seus efectes en el patrimoni. En aquest sentit, hem considerat les diferents normatives internacionals pel que fa a la preservació del patrimoni en èpoques de contesa bèl·lica anteriors a la Guerra Civil espanyola. En segon lloc hem partit de la II Guerra Mundial en la que comparem la destrucció del patrimoni així com les seves conseqüències posteriors. Si ens fixem en aquest

conflicte és per la seva immediatesa amb la Guerra Civil espanyola i, a més d'alguns aspectes que les relacionen, perquè la guerra espanyola va servir de model en els mètodes de salvaguarda emprats en el conflicte europeu.

Després, en els capítols tercer i quart, incidirem en les polítiques de salvaguarda dels béns culturals durant la Guerra Civil dutes a terme tant pel bàndol republicà, com del franquista, així com les mesures implementades per la Generalitat i les discrepàncies amb el govern estatal. A continuació, en el capítol cinquè, considerarem la intervenció del govern de Franco en la recuperació i la protecció del patrimoni durant el període immediat a la finalització del conflicte bèl·lic espanyol, considerant l'aspecte polític i propagandístic, així com els usos sociopolítics que en feu el franquisme a partir de la denúncia de la destrucció del patrimoni al bàndol republicà sense considerar la seva pròpia destrucció.

En l'últim capítol platejarem una sèrie de valoracions sobre l'aspecte més simbòlic del patrimoni cultural a la Guerra Civil i la seva influència en la memòria de la societat actual, a mode de conclusions.

En el nostre cas, analitzar les polítiques públiques en matèria de cultura, centrades en la preservació del patrimoni durant la Guerra Civil espanyola i la conseqüent postguerra, implica introduir-se d'alguna manera en la incidència dels poders canviants sobre les polítiques culturals de protecció, no sempre eficaces, ja que aquestes últimes, van estar al servei de la diversitat política i del poder.

2 EL PATRIMONI CULTURAL EN PERÍODES DE CONFLICTE: USOS, PROTECCIÓ I VALORACIÓ

Aquesta recerca s'ubica en la línia de les recerques sobre les polítiques de protecció i salvaguarda del patrimoni en períodes de conflictes. A banda de les pròpies recerques històriques, moltes d'aquestes s'han portat a terme a partir de les accions de la UNESCO i de les seves organitzacions —com ara l'ICOM (*International Council of Museums*)— per definir criteris d'actuació en situacions de conflicte. D'aquesta manera, la nostra investigació —tot i estar centrada principalment en el cas de Catalunya— s'emmarca en les investigacions i en la literatura científica sobre la preservació del patrimoni en situacions de conflicte a partir de les polítiques públiques.

En aquest capítol farem un estat de la qüestió sobre les principals línies d'investigació relacionades amb la preservació del patrimoni en períodes de confrontació bèl·lica, especialment sobre la II Guerra Mundial i sobre les recerques del cas espanyol i català, tot i que, a nivell general, el tema de l'espoli, la protecció i recuperació del patrimoni cultural en temps de guerra té pocs antecedents bibliogràfics.

2.1 ELS PROBLEMES DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI HISTORICOARTÍSTIC

Durant la Guerra Civil espanyola es va posar de manifest la utilització política del patrimoni cultural —fins i tot com a objectiu militar—, i també es van arbitrar les primeres mesures més sistemàtiques de protecció. Tot i que la Guerra Civil espanyola va ser un precedent molt significatiu, va ser a partir de la II Guerra Mundial quan el problema de la destrucció i salvaguarda del patrimoni durant períodes de conflicte i postconflicte s'internacionalitzà plenament, i quan els diferents teòrics de la conservació profunditzaren en les mesures i accions a emprendre. Com apunta Neil Brodie (2003:10), les guerres del passat han estat els pitjors enemics del patrimoni, i això va portar alguns països a redactar tot una sèrie de tractats de preservació i destrucció del patrimoni en temps de guerra.

Després de presentar algunes qüestions generals relacionades amb la destrucció i la preservació del patrimoni durant els conflictes armats, així com la

seva utilització com a arma política, veurem algunes de les diferents mesures empreses per les institucions internacionals pel que fa a la preservació del patrimoni en èpoques de contesa bèl·lica. Cal que ens interroguem, perquè es dóna tanta importància a la destrucció del patrimoni en temps d'enfrontament bèl·lic, quan el que sembla més rellevant és la destrucció humana. Entre d'altres raons aquesta importància es deu a la necessitat de reconstruir el passat, de recuperar una identitat després de la destrucció que comporta una guerra (Urueña, 2004:246).

El patrimoni cultural, tant el material com l'immaterial, entès com a símbol de la memòria col·lectiva, ha arribat a ser el focus de l'atenció de la violència i una font de discòrdia (Chilton i Silberman, 2010:6). En aquest sentit, Neil Brodie (2003:10) fa una revisió crítica de la destrucció i utilització del patrimoni cultural en els períodes de conflicte des de diverses consideracions i des d'una perspectiva actual, establint una classificació de la destrucció del patrimoni segons tres tipologies:

1. Com a **dany col·lateral**, és a dir, aquells causats accidentalment per atacs militars a monuments i edificis amb valor artístic o històric i jaciments arqueològics.
2. Com a objecte de botí de guerra o **d'espoli intencionat** amb ànim de lucre.
3. Com a objectiu d'atacs militar o **destruccions deliberades** a monuments o objectes artístics o històrics amb una simbologia específica, sigui religiosa o cultural, amb el sol objectiu de *“esborrar la petjada que representa l'objecte entès com a símbol d'una determinada cultura, ideologia o religió”*.

Però a més de les destruccions, segons els supòsits de Brodie, altres factors a considerar en un estat de guerra són la desprotecció a la que estan sotmesos els jaciments arqueològics i els museus, i l'aturada en la conservació dels monuments i béns mobles (Van der Auwera, 2013:175). Els museus, a més, poden ser desmantellats i, en alguns casos, les seves col·leccions poden ser traslladades a llocs més segurs, amb els riscos que això comporta.

Tots aquests aspectes, de fet coincideixen en els enfrontaments bèl·lics passats i actuals. Podem citar nombrosos exemples en els que destaquen usos diferents de patrimoni durant els conflictes. Seguint la classificació de Brodie, un cas clar de **destrucció deliberada** en el passat va ser el bombardeig, el 1937, de la ciutat de Guernika per l'exèrcit alemany, aliat de las tropes franquistes. Alhora, Guernika és un exemple de la importància de l'impacte internacional en el significat del patrimoni: el seu nom s'associa als horrors de la guerra, i a la repressió franquista, per altra banda, en el País Basc s'afegeixen qüestions de caràcter identitari (Viejo-Rose 2011a:56).

Més recentment, trobem conflictes com el d'Afganistan, on es van aprofitar de les destruccions dels bombardejos del Museu Nacional de Kabul (1992) per tal d'acabar d'espoliar el que quedava, deixant només el de menys valor; pel que es pot deduir que l'objectiu del saqueig era la venda amb la reinversió en el conflicte i les repercussions que això va suposar (Lee, 2000:31). D'altres exemples els trobem a Cambodja o l'antiga Iugoslàvia amb la destrucció intencionada de béns patrimonials com edificis, ponts, monuments històrics i religiosos de totes les creences. En la mateixa línia trobem, el cas dels Budes de Bamiyan (2001) que va commocionar l'opinió internacional i va generar moltes reaccions dins de tots els àmbits, per l'enfrontament entre els que consideraven la necessitat de preservar el patrimoni i entre aquells que veien el patrimoni com un element a destruir. En aquesta confrontació, a més, s'hi van barrejar qüestions de tipus mediàtic, polític i tècnic (Viejo-Rose, 2011a:54-56). Segons la mateixa autora, els mateixos actes de destrucció es poden convertir en patrimoni en esdevenir referències globals. Així, els Budes de Bamiyan van ser destruïts, encara que també pel seu significat simbòlic, sobretot perquè varen ser reconeguts com llocs patrimonials per la comunitat internacional, amb la que els seus destructors estaven violentament enfrontats.

La invasió nord-americana a Irak, el 2003, és un clar exemple **d'espoli intencionat** del patrimoni cultural amb ànim de lucre i va suposar la desaparició de milers de peces del Museu Arqueològic de Bagdad. Algunes d'elles s'han trobat en mans privades, com ara col·leccionistes o intermediaris. El museu va ser espoliat i tant els seus registres com la documentació —

aspectes importants en la seguretat dels museus— van ser destruïts, fet que va facilitar el comerç il·lícit dels objectes museístics, ja que sense la documentació és fa més difícil demostrar la procedència de les peces. Resulta significatiu contrastar, segons apunta Higinio Polo (2006:67-71), com les tropes invasores nord-americanes eren indiferents a l'espoli de les peces d'aquest museu i, per contra, el Ministeri del petroli era protegit.

Altres exemples més recents són els del Museu d'Egipte, el gener del 2011, que com a conseqüència d'una guerra va patir el pillatge i la destrucció d'algunes de les seves peces¹, ja que alguns dels principals enfrontaments es varen fer a la mateixa zona en la que s'ubica el museu. Altre exponent és el Minaret d'una de les més famoses mesquites de Síria del segle VIII, a la ciutat d'Aleppo, en aquest cas la seva destrucció va ser considerat **un dany col·lateral**. Altre exemple va ser la destrucció intencionada del temple de Bel a la ciutat de Palmira per Estat Islàmic, l'agost de 2015, considerat per la UNESCO com un crim de guerra.

Totes aquestes situacions ofereixen un marc favorable a la utilització i **manipulació política dels béns patrimonials**. En aquest sentit, l'ús polític del patrimoni cultural en períodes de conflicte es podria afegir com un quart punt a les consideracions de Brodie, abans esmentades, en el sentit que l'objecte patrimonial es transforma en una eina política al servei del poder dominant del moment, el que pot provocar la seva destrucció.

Caldria preguntar-se, d'altra banda, fins a quin punt els acords internacionals **han estat efectius en la preservació del patrimoni artístic i cultural** durant els períodes de conflicte. Tot i l'existència de la Convenció de La Haia de 1907 i d'altres normatives internacionals, que afectaven la salvaguarda durant la Guerra Civil espanyola i la II Guerra Mundial, la destrucció no es va veure aturada. Més tard, va passar el mateix amb els efectes de l'acord de 1954 sobre la protecció dels béns culturals en cas de

¹ Cal afegir que encara que es van prendre mesures de protecció des del propi exercit, aquestes van arribar després de quatre dies de conflicte. També caldria destacar la col·laboració ciutadana que intentava protegir el museu fent una cadena humana. Font: Europa Press, 28 de gener de 2011.

conflicte armat i els protocols que el ratificaren (el segon de 1999)²: la destrucció del patrimoni no es va parar i, per exemple, sent l'antiga Iugoslàvia un dels estat membres de la Convenció, res impedí la destrucció d'aquest estat als anys noranta del segle passat. Això fa palès que no sempre la legislació internacional en matèria de protecció és efectiva.

Com assenyala Brodie (2003:12), *“en conflictes on la destrucció cultural és objectiu de guerra primari, és fa difícil imaginar com podria ser efectiva la legislació protectora internacional”*. El 2011, l'ICOM³ posava de manifest la seva preocupació sobre els darrers conflictes bèl·lics, en especial els de Tunísia, Egipte i Líbia, i el seu impacte sobre el patrimoni cultural d'aquests països. L'organització incidia en la necessitat de salvaguardar-lo del *“vandalisme, el saqueig i el tràfic il·lícit de béns culturals”* i a més es reiterava en el seu compromís per preservar i protegir el patrimoni cultural mundial. Per aquest motiu, l'ICOM amb la col·laboració de l'Escut Blau⁴ i de les institucions encarregades del patrimoni d'aquests països, estan avaluant els danys i realitzant mesures de control per poder determinar l'origen dels objectes espoliats⁵, tot elaborant i publicant llistes oficials dels objectes desapareguts o malmesos. Però tot i així, els conflictes continuen, i continuen destruint el patrimoni cultural de les diferents comunitats, sense tenir present que amb la desaparició d'aquests béns desapareix part de la història i de la identitat d'un poble, de vegades irrecuperable.

Un altre tema significatiu és el de **la valoració que es fa de l'objecte cultural** a l'hora de parlar de la seva significació o del seu valor simbòlic. Merryman (1996) planteja dos conceptes per tal de valorar els objectes culturals: un és el de “propietat cultural” i, l'altre, el que relaciona l'objecte

² Encara hi ha països que no han ratificat la Convenció de 1954, ni els dos protocols que la completen, com apunten Mickäel Petzet i Jaques Perot (2003:136). L'article és de 2003, però a la pàgina de la UNESCO podem comprovar que dels 127 estats adherits encara ara l'afirmació de Petzet i Perot està vigent.

³ “L'ICOM y el Escudo Azul intervienen en el Norte de África”, *Boletín* nº 4, 14 de juny de 2011.

⁴ És el símbol que protegeix els Béns Culturals en cas de conflicte bèl·lic d'acord amb la Convenció de La Haia del 1954. El Comitè Internacional de l'Escut Blau (ICBS) es crea el 1996 amb la missió de protegir el patrimoni cultural d'acord a les accions preventives davant situacions d'emergència. Font: <http://www.icom.museum>.

⁵ Segons el mateix comunicat, alguns dels objectes desapareguts durant el conflicte a Tunísia, es van trobar en les cases particulars dels membres del seguici del règim tunisià. “El ICOM y el Escudo Azul intervienen en el Norte de África”, *Boletín* nº 4, 14 de juny de 2011.

cultural amb el seu context original. La primera és una visió amb connotacions més econòmiques, de propietat privada, el que implica uns drets de possessió. Aquesta connotació es pot contemplar tant des d'un àmbit nacionalista, en el que s'espera que els béns quedin en el país d'origen, com des d'un punt de vista més universal, en el que es creu que el patrimoni cultural és internacional i pot circular lliurement. En el segon concepte, el que realment interessa és la informació que es pot extreure del propi objecte. Pel contrari, d'altres autors, com Prott i Okeefe (1992:310), proposen canviar la terminologia, tot revisant l'expressió "propietat cultural". Aquest va ser un concepte que es va servir per primera vegada en la *Convenció de La Haia* de 1954, i que es va substituir pel de "patrimoni cultural" a la *Convenció sobre la protecció del patrimoni mundial, cultural i natural* de la UNESCO, del 1972. Posteriorment, en la *Convenció sobre objectes culturals robats o exportats il·lícitament d'Unidroit*, del 1995, s'evitaren ambdós conceptes, optant pel de "bens culturals".

Per a Neil Brodie (2003:14-17), el concepte de "propietat" és el que predomina. La seva argumentació es justifica en el fet de que hi ha un gran nombre d'objectes històrics i artístics descontextualitzats en circulació i, per tant, són objectes considerats pel seu valor econòmic. El problema és que hi ha un buit pel que fa a la legislació internacional, el que permet que molts objectes culturals es vinguin en països d'Europa Occidental, on les lleis de propietat diuen que si la compra d'una peça d'art robada s'obté de "bona fe" —encara que es pugués demostrar la seva sostracció— no es pot considerar jurídicament un objecte robat. El plantejament de Brodie sobre els mòbils econòmics en l'espoli del patrimoni cultural aprofitant un conflicte armat és una qüestió que forma part de la nostra reflexió en el moment de desenvolupar aquesta recerca, encara que és un aspecte que no tractarem perquè sobrepassa l'objecte del nostre estudi.

Van der Auwera (2011:4), al respecte, analitza com el fenomen de la destrucció de la propietat cultural⁶ connecta amb els actuals conflictes armats. Informació que aplica a l'anàlisi de les iniciatives de la UNESCO i fa una

⁶ Prefereix el terme "propietat cultural", en lloc de patrimoni cultural, com un terme global on inclou el patrimoni cultural material incloent el construït, el moble i l'immoble, el patrimoni designat oficialment com mundial, el de comunitats locals, el religiós i el secular.

avaluació d'aquestes en referència a la protecció de la propietat cultural durant els conflictes armats. La destrucció de la propietat cultural, segons el mateix autor, pot ser utilitzada també com un pas en els processos de neteja ètnica amb l'objectiu d'esborrar comunitats senceres per tal de fer el territori més homogeni. Totes les característiques o reclamacions culturals d'una determinada comunitat desapareixen a través de la destrucció del seu patrimoni religiós o restes arqueològiques i altre tipus de propietat cultural. Quan aquests trets són esborrats, es fa més fàcil de creure la versió reconstruïda de la història. Al respecte, Smith (2006:2) explora la idea de patrimoni no tant com a "objecte", sinó com un procés cultural i social, que enllaça amb actes de record que treballen per crear camins per entendre i connectar amb el present. Des d'un punt de vista més polític, segons l'experiència de la UNESCO en alguns països asiàtics i d'Orient mitjà, es justifica i autoritza la posada en marxa d'un programa de protecció del patrimoni cultural que tingui com a objectiu el diàleg Internacional. Dins d'un plantejament general, sembla que al patrimoni cultural se li vol donar un paper reconciliador en períodes de postguerra, però el patrimoni com a objecte té una càrrega simbòlica que fa difícil la conciliació, com indica David Lowenthal (1998). Segons el mateix autor, el patrimoni no és un objecte neutre en les polítiques de la memòria, la qual cosa implica dificultat en el moment de les reconciliacions, i és aquesta manca de neutralitat el motiu principal del caràcter irreconciliable amb la història. Un exemple proper el tenim en les polítiques de recuperació del patrimoni cultural exiliat dutes a terme durant la Postguerra, com es veurà més endavant.

Des d'un enfocament normatiu general, en tractar el tema des del punt de vista internacional, cal contemplar materials i textos de la UNESCO, Creu Roja i ICOM. La UNESCO (Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura⁷) es va preocupar per la defensa del patrimoni cultural. Tot i que les Convencions de La Haia de 1899 i de 1907 contemplaven

⁷Segons la pròpia plana web de la UNESCO, es consideren els principals antecedents de l'organització: la Comissió Internacional de Cooperació Intel·lectual (CICI), Ginebra, 1922-1946; la seva agència executiva, L'Institut Internacional de Cooperació Intel·lectual (IICI), París, 1925-1946 i L'Oficina Internacional d'Educació (OIE), Ginebra, 1925-1968; des de 1969, la OIE forma part integrant de la Secretaria de la UNESCO i té el seu propi estatut.

normatives de protecció de patrimoni a nivell internacional, és després de la I Guerra Mundial que es va fer palès que havien quedat obsoletes i es necessitava una revisió dels principis internacionals en matèria de protecció de patrimoni cultural, és, doncs, en aquest període quan van començar els esforços per la protecció del patrimoni a nivell internacional⁸. Però de totes maneres, no és fins després de la II Guerra Mundial que, es va crear un protocol per a la protecció dels béns culturals en cas de conflicte armat. Seguint, dins de l'aspecte legal internacional, entre d'altres estudis, podem esmentar la tesi doctoral de Camps (2000), *La protección internacional del patrimonio Cultural*, centrada en el Dret Internacional Públic, en l'àmbit legal de la protecció internacional i en l'organització de la UNESCO, amb especial èmfasi en el règim de protecció adoptat en l'àmbit regional europeu. Altra aportació, des d'una visió generalista, és la de Hernández (2002) que revisa la legislació i les mesures adoptades en qüestió de patrimoni al llarg de la història, tant d'Espanya com a nivell internacional.

Des d'una perspectiva crítica, Van der Auwera (2013:178-179) posa de manifest les mancances de les lleis internacionals en referència a la protecció del patrimoni cultural en períodes de conflicte armat. Aquest autor planteja si la existència de lleis internacionals són satisfactòries i si un nou instrument seria avaluable. Malgrat que els defectes continuen, en lloc de demanar un nou instrument, Van der Auwera advoca per augmentar les taxes de ratificació, per la millora en l'aplicació dels instruments existents i en la dels mecanismes de control i de sanció.

⁸ Algunes disposicions que fan referència a la protecció dels béns culturals espoliats les trobem al Tractat de Versalles (1919), al Tractat de Saint Germain-en-Laye (1919) i en el tractat de Riga (1921) o a la carta d' Atenes (1931) (Veieu Camps (2000), Frigo (1986) i <http://portal.unesco.org/es>).

2.2 LES POLÍTIQUES INTERNACIONALS DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI

En aquest apartat volem aprofundir en les referències tractades en el capítol anterior sobre quina ha estat l'evolució de les polítiques internacionals de preservació del patrimoni; és per això que desenvoluparem l'estat de la qüestió en relació a les matèries referides per les normatives internacionals quant a la conservació i protecció del patrimoni cultural en períodes de conflicte, tot fent una revisió de les disposicions que s'han dut a terme en aquesta matèria i que afectaren a la salvaguarda del patrimoni durant la Guerra Civil espanyola. Gran part de les referències sobre polítiques internacionals i de protecció del patrimoni han estat extretes de la plana web de la UNESCO⁹, si no s'especifica altra font d'informació.

Creiem important establir aquest marc legal internacional en el moment de l'esclat de la Guerra Civil espanyola per analitzar dues grans qüestions. D'una banda, per considerar l'aspecte tècnic de les mesures emprades pels responsables del patrimoni cultural tant a nivell estatal com català. D'altra banda, com a punt de partida per tal d'analitzar el posicionament de la política internacional en relació a la guerra espanyola i les afectacions d'aquesta política en les mesures de salvaguarda del patrimoni, ja que tot i que la guerra civil va ser un conflicte intern, el bàndol revoltat va tenir un veritable suport internacional si es contrasta amb el recolzament que hi varen rebre els republicans —ens referim tant a la política intervencionista dels països aliats al bàndol franquista com la política de no intervenció duta a terme pels països democràtics que recolzaven a la República espanyola—, aspectes que tractarem en els següents capítols.

Els esforços per la protecció del patrimoni a nivell internacional van començar poc després de la I Guerra Mundial. No obstant això, no és fins després de la II Guerra Mundial que, conscients de la necessitat de prendre mesures de protecció davant de la destrucció, la UNESCO es va preocupar per

⁹ <http://portal.unesco.org/es>

la defensa del patrimoni cultural i a la Convenció de La Haia de 1954 es crea el Protocol per a la protecció dels béns culturals en cas de conflicte armat.

Encara que la normativa sobre la protecció internacional dels béns culturals no es consolida, com hem esmentat abans, fins la Convenció de La Haia de 1954, tot i que ja existien dues de prèvies la de 1899 i la de 1907. Aquestes dues convencions varen suposar un gran avanç en les regulacions sobre la protecció de béns culturals en temps de guerra, tot i que la referència de “bé cultural” no era molt estesa en aquells moments. La Segona Conferència Internacional de Pau de La Haia, que va tenir lloc entre el 15 juny i el 18 octubre de 1907, és la que més ens interessa en aquesta recerca ja que els països en conflicte durant la Guerra Civil espanyola i, més tard, durant II Guerra Mundial estaven obligats legalment a seguir les seves disposicions. La seva finalitat va ser ampliar les resolucions de la Convenció de 1899, tot i que els seus acords varen entrar en vigor el 1910.

Malgrat les seves limitacions, aquest convenis es consideren els primers quant al desenvolupament de la protecció cultural en temps de conflicte armat. A més, les seves disposicions varen ser confirmades pel Tribunal de Nuremberg com “*admisses par tous les Etats civilisés et regardées par eux comme l'expression, codifiée, des lois et coutumes de la guerre*”¹⁰. Després de la I Guerra Mundial es va fer palès que les Convencions de La Haia de 1899 i de 1907 havien quedat obsoletes i es necessitava una revisió dels principis internacionals en matèria de protecció de patrimoni cultural. Amb la Conferència de Pau de 1919 a Paris, es confirma l'existència del principi d'obligació de restituir tots els béns que haguessin estat apropiats i transferits de manera il·lícita durant la I Guerra Mundial, donant pas així, al problema de reparació, després un conflicte bèl·lic, de manera exhaustiva (Camps, 2000:19-20).

Segons Frigo (1986), les disposicions més interessants pel que fa a l'obligació de restitució dels béns culturals espoliats es troben en el Tractat de Versalles (art. 238), signat en el sí de la Conferència de Pau el 28 de juny de 1919, en el Tractat de *Saint-Germain en Laye* (art. 189), signat l'octubre de

¹⁰ Citat a Camps (2000:19).

1919, i en el Tractat de Riga (art. 11), el 18 de març de 1921. Altra regulació important, segons el mateix autor, és la Carta d' Atenes (1931)¹¹ considerada com el primer document de caràcter internacional en el que s'exposen els principis generals sobre la conservació i restauració de monuments. Fou redactada a partir de les conclusions de la Conferència d'Experts per a la Protecció, Conservació de Monuments d'Art i d'Història, que es va celebrar del 21 al 30 d'octubre de 1931 sota l'organització de l'Oficina Internacional de Museus. Entre d'altres les conclusions més importants de la Conferència varen ser:

1. Necessitat d'una cooperació internacional per a protegir els monuments.
2. Importància de la conservació, manteniment i restauració dels monuments, segons la tendència de "*respectar l'obra històrica i artística del passat sense proscriure l'estil de cada època*" (art. 2).
3. Establiment dels principis tècnics a seguir en la restauració de monuments.
4. Respecte de l'entorn o ambient circumdant dels monuments.
5. Elaboració de sistemes de documentació, a través de la realització d'inventaris, de difusió i de sistemes d'acció educativa que fomentin "*l'afecte i el respecte del poble*" (art. 10).

El contingut de la Carta marcarà les pautes de posteriors documents internacionals, com ara la Carta de Restauro (1932), la Llei espanyola de Patrimoni Historicoartístic de 1933 o les Cartes de Venècia (1964) i Cracòvia (2001). Els seus principis sobre conservació del patrimoni històric van ser tinguts en compte per tots els països; tot i així, com a conseqüència de l'esclat de la segona Guerra Mundial no varen posar-se en pràctica fins temps després (Hernández, 2002:299). Per a López Trujillo (2006:385), la Carta d'Atenes va iniciar un moviment internacional per a la conservació i protecció del patrimoni històric, entès com a patrimoni universal, a la vegada que es va considerar

¹¹ Es pot consultar a ipce.mcu.es/pdfs/1931_Carta_Atenas.pdf i a www.unesco.org.

l'existència d'una herència cultural comuna a la que es feia responsable de la seva conservació a tota la humanitat.

El 15 d'abril de 1935 es firmà un Conveni per a la Protecció de les Institucions Artístiques i Científiques i dels monuments històrics, també conegut com a Pacte Roerich o Acord de Washington¹². La seva aplicació territorial afectava els estats americans, del nord i del sud, i establia, en línies generals, que els monuments històrics, els museus i les institucions dedicades a la ciència, a l'art, a l'educació i a la conservació dels elements de cultura serien considerats neutrals i respectats i protegits pels territoris en guerra.

En l'àmbit europeu, el 1934¹³, l'*Office International des Musées* (OIM)¹⁴ va elaborar un projecte de Convenció per a la protecció de monuments i d'obres d'art durant conflictes armats, "*l'Office International des Musées et la Protection des Monuments et œuvres d'art en temps de guerre*", de la mà de Euripide Foundoukidis¹⁵, en el que es proposava un nou examen del problema de la protecció dels monuments i obres d'art en temps de guerra o de conflictes civils.

Segons Foundoukidis (1936:193), perquè les accions de protecció dels monuments i obres d'art en temps de guerra fossin eficaces calia preparar en temps de pau les mesures tècniques necessàries per tal de sostreure del risc de la guerra i dels conflictes civils els monuments i les obres d'art. D'acord amb les conclusions de les conferències internacionals d'experts, l'OIM recomanava a les administracions responsables assegurar la protecció del patrimoni artístic i històric segons una sèrie de principis:

1. Per a les obres mobles o transportables es recomanava construir refugis segurs a l'interior dels museus, a la manera dels refugis destinats a la població civil davant dels bombardeigs. A la vegada, calia establir un pla per preparar al personal del museu en les maniobres de trasllat i

¹² El text es pot consultar a <https://www.icrc.org>.

¹³ Aquest informe representa la visió de l'*Office International des Musées* sobre la protecció de monuments i d'obres d'art durant conflictes armats. *Mouseion* el va publicar l'octubre de 1936 amb motiu de la Guerra Civil espanyola. Vol 35-36, 1936, pàgs.187-200.

¹⁴ Es crea el 1926 per la Societat de Nacions, amb la seva publicació *Mouseion*, i serà el precedent del Consell Internacional de Museus (ICOM), creat el 1946 dins el si de la UNESCO.

¹⁵ Secretari General de l'*Office International des Musées* en els anys de la Guerra Civil espanyola.

adquirir material de protecció ràpid contra els efectes dels bombardeigs per a les obres de difícil transport.

2. Per als monuments, era necessari instaurar un sistema de protecció contra els bombardeigs aeris de les parts més fràgils (vitalls, escultures, etc.) tant a l'interior com a l'exterior. També calia prendre accions per part dels poders públics en temps de pau evitar construccions al voltant dels monuments que poguessin servir com a objectius militar com ara edificis, vies de comunicació o aeròdroms.

3. Amb l'objectiu de facilitar l'acceptació d'un acord internacional per part dels comandaments militars de tots els països, era imprescindible construir fora de les zones urbanes refugis i dipòsits on transportar quan fos possible les obres mobles a protegir i construir-los de manera que no es prestessin a cap equivoc des del punt de vista militar o estratègic o fins i tot es recomanava designar una ciutat o zona urbana per països que fos considerada com a rigorosament neutralitzada.

En aquest informe, ja es feia notar que tant les disposicions com els convenis internacionals en matèria de protecció eren insuficients:

“Mais ces dispositions se sont montrées pratiquement inapplicables déjà durant la guerre mondiale¹⁶; et dans l'hypothèse d'une nouvelle guerre, elles ne feraient qu'apparaître encore plus nettement et complètement du domaine irréel”.

En les seves conclusions, el Comitè de Direcció de l'*Office* en el seu informe de 1934, va estimar necessari completar l'estudi tècnic i jurídic sobre la protecció amb la necessitat d'implicar juristes i militars, tenint en compte les conclusions de la Comissió de Juristes, instituïda el 1922 per la Conferència de Washington, així com les recomanacions tècniques de l'OIM formulades el 1934 (Foundoukidis, 1936:200). Per això, el Comitè de Direcció de l'OIM va demanar a Charles de Visscher, expert en dret internacional i professor de la Universitat de Lovània, la seva col·laboració per realitzar l'informe *“La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre”*¹⁷. Visscher (1936:180-183) posava de manifest la dificultat de protegir els monuments, els

¹⁶ Es refereix a la primera guerra atès que l'informe està escrit el 1934.

¹⁷ Publicat a *Museion*, vol 35-36, 1936, pàgs.177-185.

museus i el seu contingut que es trobaven en zona de conflicte armat per risc de ser destruïts pel foc de l'artilleria i pels bombardeigs aeris. A més es ratificava en la poca efectivitat de les disposicions internacionals i feia notar que cap disposició, fins aquell moment, comportava la organització de mesures de control per garantir l'observació efectiva del principi d'inviolabilitat, en especial el Pacte Roerich (1935) que, tot i que ser un document proper en el temps, no garantia la protecció perquè, per una banda, posava per endavant els interessos militars i, per altra, no contemplava els països europeus. Per oposició, posava com exemple el document anterior presentat en la Comissió de Juristes (1923) que considerava les bases d'un projecte de reglamentació internacional inspirades per la preocupació de conciliar la protecció internacional dels monuments amb les exigències de la guerra, tot i que calia la seva actualització. En el document, Visscher, de la mateixa manera que Foundoukidis, incidia en la importància de prendre mesures en temps de pau.

Els informes de Foundoukidis i de Visscher van portar a la creació d'un manual tècnic i jurídic, *La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre. Manuel technique et juridique*, publicat per l'OIM, el 1939. En aquest informe basat en el principi d'evacuació total —considerada com la mesura "ideal" de protecció davant d'un conflicte bèl·lic— es van sistematitzar les conclusions dels dos informes anteriors. El manual, en una primera part, establia tota una sèrie de recomanacions tècniques per protegir els béns mobles i els seus continents, ja fossin museus, dipòsits o refugis, a més dels monuments artístics i històrics en cas de conflicte armat. En una segona part, es centrava en la necessitat de la implicació internacional protecció del patrimoni fent èmfasi en la necessitat d'establir una convenció, continuant així amb el projecte iniciat per l'OIM el 1932, després de la Conferència d'Atenes (1931). En aquest sentit, es podria dir que el manual seria la llavor de les disposicions que s'establirien posteriorment en la Convenció de La Haia de 1954.

El 1942, en plena Segona Guerra Mundial, els governs dels països europeus que enfrontaren a l'Alemanya nazi i els seus aliats es van reunir a Anglaterra en la Conferència de Ministres Aliats d'Educació (CAME) amb

l'objectiu de reconstruir els sistemes educatius una vegada acabat el conflicte. Molt ràpidament, aquest projecte va prendre forma i va adquirir una dimensió universal. Sobre la proposta, es celebrà a Londres, de l'1 al 16 de novembre de 1945, tot just finalitzada la II Guerra Mundial, una Conferència de les Nacions Unides per a l'establiment d'una organització educativa i cultural (ECO/CONF), que reuní els representants d'una quarantena d'estats. Amb l'impuls de França i del Regne Unit, dos països molt afectats pel conflicte. Els delegats decidiren crear una organització destinada a instituir una veritable cultura de pau per establir la "*solidaritat intel·lectual i moral de la humanitat*" i, d'aquesta manera, impedir que es desencadenés una nova guerra mundial. Al final de la Conferència, aquests estats van firmar la Constitució que va marcar el naixement de l'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura (UNESCO), constituïda el 1946 i ratificada per vint estats¹⁸. Depenent de la UNESCO es va crear, també a París el 1946, el Consell Internacional de Museus (ICOM), amb la funció institucional de promoure la cooperació entre els museus dels diferents països, organització que s'ha centrat en difondre les dimensions del problema de tràfic il·lícit de béns culturals mobles i de recuperació de patrimoni dispers.

Tanmateix, els punts clau pel que fa a la protecció del patrimoni s'establiren acabada la II Guerra Mundial amb la Convenció de La Haia 1954 i els seus dos protocols¹⁹, com ja hem esmentat. La convenció s'inspirà, segons consta en el seu preàmbul, en els principis relatius a la salvaguarda dels béns culturals en cas de conflicte armat proclamats en les Convencions de La Haia de 1899 i 1907 i en el Pacte de Washington de 1935. El protocol de La Haia va entrar en vigor el 7 de maig de 1956.

Les normatives internacionals amb efecte durant la Guerra Civil espanyola van quedar anul·lades per la política internacional, que va influir en alguna de les mesures sobre defensa del patrimoni. Un exemple clar són les negociacions que es dugueren a terme amb el Tractat de Figueres el febrer de

¹⁸ Aràbia Saudita, Austràlia, Brasil, Canadà, Txecoslovàquia, Xina, Dinamarca, Egipte, Estats Units d'Amèrica, França, Grècia, Índia, Líban, Mèxic, Noruega, Nova Zelandia, República Dominicana, Regne Unit, Sud-àfrica i Turquia.

¹⁹ Els principis de la Convenció de La Haia i els seus protocols es poden consultar a la web de la UNESCO: <http://www.portal.unesco.org/es>.

1939 per tal d'evacuar una part del patrimoni espanyol i català, negociacions influenciades d'alguna manera per la política no intervencionista dels països democràtics. Un altre cas seria la política adoptada a l'hora de retornar les obres, com veurem més endavant, ja que varen incomplir el pacte de Figueres, en fer negociacions paral·leles amb Franco per entregar-li el patrimoni dipositat a l'estranger quan, en aquell moment, el seu govern encara no estava reconegut internacionalment i el govern de la República encara existia com a legítim a l'exili.

Malgrat la necessitat ètica d'una normativa internacional, amb tot, es podria dir que les lleis internacionals sobre protecció de patrimoni foren poc efectives. L'experiència al llarg de tots aquests anys d'història de conflictes ens ho demostra.

2.3 ELS PROBLEMES DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI DURANT LA II GUERRA MUNDIAL

Durant la II Guerra Mundial, la destrucció de patrimoni va adquirir una dimensió molt més gran, per part d'ambdós bàndols. El conflicte és un clar exemple d'espoli sistemàtic de patrimoni cultural, que abastà un gran nombre de territoris. Alemanya va bombardejar moltes ciutats per tal d'atemorir i desmoralitzar les poblacions que ocupava i els efectes de la política nazi, segons Gamboni (1997: 45-46), van ser comparables en importància als de la Revolució Francesa, quant a vandalisme en general. Cal afegir-hi l'espoli d'art que van patir particulars i col·leccionistes pel fet de ser jueus, art que es va vendre posteriorment a d'altres col·leccionistes i museus i que va comportar tot una sèrie d'irregularitats legals en el moment de restituir les obres als seus propietaris originals, que encara en molts casos resten sense resoldre. Però, malgrat els convenis internacionals, l'alliberament per part dels aliats també va ser molt destructiu. A més, després del conflicte, la reconstrucció de les ciutats que havien estat parcialment danyades va ser també molt demolidora, fins i tot més que la pròpia guerra, no tant per la manca de diners sinó perquè les circumstàncies van afavorir una modernització radical.

En el conflicte de la II Guerra Mundial es fa palesa la vinculació política i econòmica amb l'espoli del patrimoni artístic i cultural, ja que en aquest cas foren els propis dirigents i persones relacionades amb el patrimoni cultural que permeteren i, fins i tot, dirigiren les transaccions del patrimoni que s'havia espoliat i confiscat. És un model en el que fixar-nos a l'hora de desenvolupar la nostra recerca, perquè es donen tota una sèrie de constants: destrucció, confiscació, salvaguarda i intercanvis amb ànim de lucre d'una part del patrimoni cultural d'un país en guerra, aspectes comuns a gairebé tots els conflictes. Ens interessa relacionar-lo amb la Guerra Civil espanyola ja que són conflictes consecutius en el temps i es connecten en determinats punts, sempre tenint en compte que les circumstàncies en les que es desenvolupen, l'un i l'altre, no són les mateixes.

Tanmateix, l'espoli artístic a Alemanya s'inicià abans de començar la II Guerra amb la persecució de l'art modern, o "art degenerat", com el consideraven els nazis, i afectant, en un principi, els ciutadans alemanys d'origen jueu, maçons i comunistes. Segons Inschlag (1991: 83-104) amb la persecució de l'art modern, el nacional socialisme pretenia anar en contra de la política cultural de la República de Weimar i, a la vegada, al qualificar aquest art com a "judeobolxevic", fomentava l'antisemitisme i l'anticomunisme. Els atacs, indiscriminats, van anar en contra d'artistes, galeristes i col·leccions públiques. Trobem per una banda, una manipulació política i un ús del patrimoni, en aquest cas artístic, com a propaganda per generar un conflicte.

En els mesos previs a la II Guerra, la política del govern nazi pel que fa a l'art s'endureix, confiscant col·leccions privades i, fins i tot, museus i galeries d'art. Aquests col·lectius de professionals van ser perseguits per tenir a les seves col·leccions obres "degenerades" i van optar per vendre-les per tal de desempallegar-se de la situació. Aquesta conjuntura va ser aprofitada per galeristes i museus de fora d'Alemanya, que van comprar obres procedents de col·leccions i museus alemanys a molt bon preu; una mostra és el cas del director del *Museum Folwan* d'Essen, Klaus Von Baudissin, que el 1936 va haver de vendre diversos kandiskys, obres que van anar a parar al Guggenheim de Nova York. Aquest incident junt amb l'anunci, el novembre del

mateix any, de la purga de les col·leccions museístiques va tenir per Hüneke (1991:122) dues conseqüències. En primer lloc, es va donar un increment de la demanda de galeristes que volien negociar les vendes d'obres dels museus alemanys i, en segon lloc, va haver molts directors de museus que van redoblar els seus esforços per vendre's les col·leccions d'art "degenerat".

Gran part de les obres espoliades van ser cremades el març de 1939 a Berlín, tanmateix moltes altres van ser venudes i van omplir els pressuposts destinats a la propaganda del partit nacional socialista. Fets com aquests han fet que en l'actualitat hi hagin encara demandes i judicis per tal de recuperar les obres perdudes. Aquesta confiscació, com assenyala Feliciano (2004:18-19), va ser l'aspecte cultural de l'Holocaust nazi. Moltes d'aquestes obres no van ser retornades i es troben, o s'han trobat, en alguns dels museus de més prestigi com el Louvre o el Guggenheim de Nova York. Hitler i Goering, amb el suport d'experts i recolzats per una bona organització, en la que van tenir a veure l'exèrcit, l'ambaixada i l'ideòleg nazi Alfred Rosenberg²⁰, van planificar el sistema de confiscacions de manera molt meticulosa. Com assenyala també Feliciano es va dur a terme una "política cultural"²¹ nazi en la que es va inventariar, transportar, fotografiar i administrar milers de peces, tot realitzat per especialistes i amb un gran pressupost, amb la qual cosa, van poder aconseguir el robatori sistemàtic de col·leccions particulars de famílies jueves, maçons i polítics que anaven en contra de la seva ideologia. De fet, al judici de Nüremberg un dels càrrecs principals contra els criminals de guerra nazi fou la destrucció i el saqueig d'obres d'art.

La política d'espoli artístic nazi va sobrepassar la frontera geogràfica alemanya i va estendre's als països ocupats. Dins dels països de l'Europa Occidental, el saqueig del col·leccionisme d'origen jueu va afectar sobretot a França, Bèlgica, Holanda i Luxemburg, tot i que va ser a França el país que va patir amb més força el robatori sistematitzat del govern nazi, en especial Paris, que el 1939 era el centre mundial de l'art, on no només es creava, sinó que

²⁰ Alfred Rosenberg va ser el fundador de la *Kampfbund für deutsche Kultur*. La traducció seria Organització per a la Lluita per una Cultura Alemanya. Va ser creada el 1928 fins el 1934, amb una marcada ideologia nacionalista i antisemita (Inschlag, 1991:86).

²¹ Les cometes són meves.

també es comerciava i teoritzava sobre art²². Amb l'ocupació de París —del juny 1940 fins 1944— es va témer, en un principi, per la destrucció ocasionada pels bombardeigs, però el que es desconeixia era el pla d'espoli directe i saqueig que projectava Hitler. Pla que es va poder dur a terme perquè es va saber envoltar d'un equip d'experts col·laboradors i personal qualificat que van organitzar tota una trama metòdica de confiscació d'obres d'art. Si es pot extreure alguna cosa positiva de tota aquesta barbàrie és que gràcies als inventaris i l'organització sistemàtica de les peces amb informació detallada, s'ha pogut seguir l'itinerari de les obres desaparegudes i recuperar moltes d'aquestes després del conflicte. No tan sols van voler arrasar amb els objectes d'art pròpiament, “*volien robar i apropiar-se de l'anima, significat i valors culturals d'aquestes persones*” (Feliciano, 2004:18).

Una gran quantitat d'obres confiscades en els països ocupats van ser seleccionades per tal de formar part d'un futur museu d'art europeu que Hitler projectava construir en Linz (Àustria). La destinació de la resta de peces va ser les col·leccions privades de Hitler, de Goering i d'altres càrrecs nazis, la decoració de les oficines del partit en els països ocupats o bé van ser venudes en el mercat de l'art. A l'Europa Oriental, el pillatge tant va afectar a les col·leccions privades com a les públiques amb la qual cosa els museus estatals també varen ser espoliats.

Segons els convenis internacional en matèria de guerra, aquests saquejos estaven prohibits i el que sobta és la seva poca operativitat ja que, durant la II Guerra Mundial, els protocols internacionals establerts eren els de la Convenció de La Haia de 1907, de la que Alemanya n'era membre. El febrer de 1944, davant dels bombardeigs aliats, i a mida que aquests anaven prenent territoris als alemanys, varen donar l'ordre de traslladar les col·leccions d'art dels museus nacionals alemanys i les obres confiscades en diferents dipòsits, totes destinades al gran museu de Linz. Amb la qual cosa, les peces considerades més importants foren enviades a les mines de sal de Steinber a Àustria. Al final de guerra, dins la mina els aliats hi van trobar, segons Martorell (2004:155), 6.755 olis, 230 aquarel·les, 1039 gravats, 95 tapissos, 68

²²Cal considerar que molts dels marxants d'art a París eren jueus.

escultures, 43 contenidors amb obra petita i 358 llibres procedents de les espoliacions.

Podem assenyalar dos aspectes que relacionen l'Estat espanyol amb l'espoli nazi i amb les conseqüents vendes il·legals. Per una banda, es creu que una part del patrimoni espanyol i català passà a mans dels alemanys, ja que un determinat nombre dels objectes que havien sortit fora com a mesura de salvaguarda varen quedar en el territori francès i amb l'ocupació alemanya varen ser confiscats. Per altra, perquè les obres procedents de l'espoli nazi també van arribar a Espanya.

Aadler (1996:22) assenyala que els països neutrals, com Suècia, Espanya, Portugal o Turquia, van ser els receptors de les peces espoliades pels nazis, no només de l'art "degenerat", sinó també d'altres obres d'art junt a metalls i pedres precioses, un cop estava clara la derrota alemanya. Suïssa, per la seva banda, va ser un centre distribuïdor d'aquestes peces. Per tal de donar una aparença legal a les obres venudes sota coacció, el canvi de propietat es va fer amb contractes a través de marxants i representants legals. La recerca de l'art espoliat en els països neutrals sembla bastant complicada per la poca claredat en l'origen de les transaccions: els objectes no van ser venuts per aquells que els van robar i sovint hi donaven falses identitats amb la qual cosa és molt difícil saber la veritable procedència de les peces. Ni els col·leccionistes reconeguts ni els museus suïssos van adquirir art espoliat, tret de poques excepcions. Segons la teoria d'Aadler, només una part molt petita va ser comprada per ciutadans suïssos o marxants i la gran part del botí va anar de Suïssa a Espanya i Portugal on va ser venut o embarcat cap a Amèrica Llatina i als Estats Units. Héctor Feliciano (2004) subratlla el paper del govern de Vichy en aquestes operacions, i coincideix amb Aadler en que des de Suïssa i des del sud de França moltes de les peces saquejades van anar a Espanya i Portugal i des d'aquests països es van dispersar per tota Amèrica.

En aquest sentit, Martorell (2004) ha tractat de manera molt interessant les transaccions il·lícites dels béns artístics procedents de l'espoli de l'Alemanya nazi en la seva relació amb l'Estat Espanyol. Segons un informe nord-americà fet després d'acabada la guerra, el trasllat es va fer de manera

clandestina, organitzada per xarxes de contrabandistes o a través de valises diplomàtiques per la qual cosa a l'hora de recuperar les obres, a moltes se'ls havia perdut la pista i només es van poder recuperar un nombre limitat casos, amb proves molt clares²³. Argumentacions que també sostenen Aalder (1996:21-24) i Feliciano (2004:220).

Martorell (2004:160-169) basa les seves afirmacions en les negociacions entre els aliats i el govern de Franco, en plena postguerra —entre maig de 1945 i maig de 1948—, tot destacant el cas d'Alois Miedl²⁴ per demostrar que Espanya va ser un dels països neutrals on els traficants de l'art espoliat, vinculats al règim nazi, van dispersar el botí amb l'aprovació del govern franquista, encara que puntualitza que Espanya no va ser un lloc de destí de les obres, sinó un punt de dispersió de les col·leccions espoliades. Durant la guerra, Miedl va organitzar una xarxa de tràfic d'obres d'art que s'estenia a diversos països de l'Europa Occidental com ara Holanda, Bèlgica, França, Suïssa Espanya i Portugal. El maig de 1944, quan l'alliberament pel aliats era proper, Miedl va fugir a Espanya i va entrar en contacte amb xarxes de traficants d'art que operaven en la frontera amb França i hi van introduir obres d'art procedents de l'espoli nazi²⁵.

Al final de la Guerra, el règim de Franco no va col·laborar gaire amb els aliats per tal de localitzar i restituir les peces d'art espoliades, i si ho va fer, va ser obligat per les circumstàncies internacionals²⁶.

²³ Segons lleis internacionals, la valisa diplomàtica estava lliure de ser inspeccionada per la qual cosa va passar fàcilment tot control dels països aliats per mar. Partint d'aquesta base, l'art robat pels nazis va poder arribar a qualsevol part del món. Els aliats van calcular entre 29 i 46 milions de dòlars el valor de les obres que el 1945 van entrar a Suïssa durant la guerra (Martorell, 2004:157).

²⁴ Alois Miedl, marxant d'art vinculat al règim nazi a través de diverses transaccions comercials, en especial per a la col·lecció de Goering i pel futur Museu de Linz que projectava Hitler.

²⁵ Entre diverses operacions, Miedl va intentar vendre uns quadres al Museu del Prado que semblava que pertanyien a Goering, però el director del Prado va desestimar l'operació per sospites de que eren robats.

²⁶ Les disposicions quant a l'obligació de restitució dels béns culturals espoliats les trobem a l'article 238 del Tractat de Versalles (1919), a l'article 189 del Tractat de Saint Germain-en-Laye (1919) i a l'article 11 del tractat de Riga (1921) (Camps, 2000:21). Quant al reconeixement internacional de Franco, cal esmentar l'article, encara que breu, "*l'Adhésion de l'Espanya franquista a l'UNESCO*" de Dulphy (2005), en el que es fa una reflexió sobre l'Admissió de l'Espanya franquista a la UNESCO, el 19 novembre de 1952, i la seva repercussió política a nivell internacional.

2.4 LA RESTITUCIÓ DEL PATRIMONI A LA FI DE LA II GUERRA MUNDIAL. UNA PROBLEMÀTICA INTERNACIONAL

En un primer moment, encara no acabada la Segona Guerra Mundial, els aliats van desenvolupar estratègies per frenar la transferència dels béns robats als països neutrals, per garantir que els fons alemanys servissin per la reconstrucció europea, per tornar els objectes robats als seus propietaris reals i per tal d'evitar la fugida dels alts càrrecs nazis. Amb la Declaració núm. 18 de les Nacions Unides del 5 de gener de 1943 —subscrita pels Estats Units, URSS, Gran Bretanya, el govern francès a l'exili i altres catorze països— s'advertia als territoris neutrals la voluntat de retornar tot els que s'havia espoliat tant públic com privat, declarant nul·les totes les transferències i d'altres operacions de propietats, drets i interessos de qualsevol tipus “*situats en els territoris que pateixen o han patit l'ocupació o control directe o indirecte dels països amb els quals estan en guerra, o que pertanyin o hagin pertangut a persones naturals o jurídiques residents en els esmentats territoris*”²⁷. Això afectava tant als objectes procedents dels saquejos com els que s'havien fet a través d'operacions aparentment legals. Aquesta Declaració va quedar ratificada amb la Resolució VI de la Conferència de *Bretton Woods* de juliol de 1944. Abans d'acabar la II Guerra, la majoria dels països neutrals havien signat la Resolució, entre ells Espanya que ho va fer per Decret el 5 de maig de 1945 (Martorell 2004:157).

A partir de la rendició d'Alemanya, el 5 de juny de 1945, els governs del països aliats —Gran Bretanya, Estats Units, URSS i França— es van constituir en l'*Allied Control Council* o Consell de Control Aliat (CCA), a partir d'aquí van començar les gestions de recuperació dels béns espoliats. Amb aquest òrgan es tractava de determinar amb claredat quins eren els béns robats en el moment de l'ocupació alemanya en els països víctimes d'espoli. Seguidament les peces eren embargades i examinades, en especial les de titularitat pública (Kowalsky, 2001). A la vegada es va prohibir qualsevol tipus de transacció amb béns dins el territori alemany, tret d'aquells que tinguessin un permís especial,

²⁷ Cit a Martorell (2004:157).

com per exemple els antiquaris, a qui se'ls exigia portar un registre de les compres i vendes. El problema estava en que moltes de les transaccions que semblaven legals amagaven actes d'espoli, per tant es tractava d'acreditar la legalitat de les transaccions d'aquells béns culturals que es trobaven a Alemanya. En cada cas, s'havia de demostrar la relació comercial abans i durant l'ocupació. Si no es podia acreditar la legalitat de la transacció, el bé era restituit, sense tenir en compte la compra de "bona fe". En el cas de que la peça hagués estat destruïda, Alemanya havia d'entregar als propietaris d'altra de les seves col·leccions del mateix valor (Caamiña, 2004:88-89). El 1945, en la Conferència de Paris es va contemplar la restitució d'objectes de caràcter històric i artístic per objectes equivalents, resolució que va ser acceptada pel CCA (Kowalsky, 2001:170).

Un cop alliberada França, De Gaulle ordenà la recerca de les obres d'art franceses confiscades, creant per decret la *Commission de Récupération Artistique* (CRA) amb seu al Jeu de Paume i dirigida per l'historiador de l'art, Albert S. Henreaux²⁸. La seva tasca va consistir en classificar les demandes de recuperació de l'art robat i en realitzar un catàleg, *Répertoire des biens spoliés en France de 1939 a 1945*, amb les llistes i les reproduccions de les obres i publicat en diferents idiomes. D'altra banda, els aliats angloamericans a França havien organitzat el servei de *Monuments, Fine-Arts and Architecture* (MFA&A), encarregat de protegir i localitzar monuments i obres d'art. La part nord-americana havia establert uns inventaris molt precisos, el que va permetre conèixer amb molta seguretat el nom de les víctimes de les confiscacions. Quant als britànics, també van crear un servei, més reduït, però que funcionava com un servei d'intel·ligència, el qual va permetre investigar el mercat suís. La invasió de l'exèrcit alemany a la Unió Soviètica va destruir dos cent mil monuments i desenes de obres d'art i va provocar la destrucció massiva del patrimoni cultural soviètic. Contràriament, durant l'ocupació soviètica, l'exèrcit rus va confiscar les obres i biblioteques del territori alemany de l'est, així obres que havien estat confiscades pels nazis varen passar a mans del govern de la

²⁸ Henreaux havia participat en el trasllat de les obres del Museu del Prado a Ginebra el 1939. Feliciano (2004:226).

URSS, amb la qual cosa, no varen ser restituïdes i van romandre en territori soviètic (Feliciano, 2004:227).

Segons Leistra (1996:15-16), després de la Guerra, un cop es pren consciència de la dimensió de la tragèdia, l'art espoliat trobat a Alemanya i Àustria va ser agrupat pels aliats en diversos punt de recollida, els *Art Collecting Points* des d'on es van dur a terme les restitucions. El setembre de 1951, els *Collecting Points* es van tancar i els objectes que quedaven per recollir es van entregar a la *Treuhandverwaltung für Kulturgut*, l'administració gestora de la propietat cultural, que va continuar la seva tasca fins el desembre de 1962, quan es va clausurar. Alguns d'aquests objectes d'art, que pertanyien en gran part a propietaris jueus que havien fugit de l'Europa ocupada, van ser donats el 1955 a Àustria, quan aquest país va signar l'*Austrian State Treaty*²⁹, amb l'obligació de tornar-los al seus propietaris. Però com que cap dels objectes van ser reclamats, el 1960 es va preparar una llei per tal de restituir les obres d'art que havien quedat a Àustria sense reclamar. Després de que el període de reclamacions expirés, el govern austríac va crear la *Sammelstelle A&B*, una organització independent que podria exigir les propietats un cop es comprovés que els seus propietaris reals eren morts i sense hereus; d'aquesta manera moltes obres van ser venudes i els beneficis van anar a parar a organitzacions que assistien els problemes derivats de la guerra. La *Sammelstelle* va finalitzar la seva gestió el 1969 amb 8.422 objectes d'art inventariats sota la custòdia d'Àustria. Tot i així es va donar un marge per presentar reclamacions que va durar fins el 1972. Els béns que no es varen retornar van quedar com a propietat de l'estat austríac i es van dipositar en el monestir de Mauerbach, prop de Viena. Uns 550 d'aquests objectes van anar a parar a museus d'Àustria i a les seves ambaixades d'arreu.

El 1984 es tornà a obrir el cas de les restitucions de les peces d'art espoliades, obrint un nou termini de reclamacions que va durar fins a gairebé finals de 1986, després d'aquesta data, tots els objectes que no haguessin

²⁹ *The Austrian State Treaty*, tractat signat per França, Gran Bretanya, Estats Units i la Unió Soviètica pel qual es garantia la independència d'Àustria i aquest país declarava la seva neutralitat.

estat reclamats serien subhastats. A l'octubre del 1995³⁰, el govern austríac va transferir el títol de propietat de les peces no reclamades a la Federació de Comunitats Israelites d'Àustria i la comunitat jueva les va vendre en una subhasta organitzada per Christie's en el Museu de Arts Aplicades de Viena, entre el 29 i 30 d'octubre de 1996, amb el títol: "*Mauerbach. Objectes confiscats pel nacional socialisme en benefici de les víctimes de l'Holocaust*". Una gran part dels beneficis va anar a parar a la Federació i una més petita a associacions austríaques de resistència i de víctimes del nazisme. Amb la subhasta, però, les reclamacions legals dels objectes d'art de *Mauerbach* no van quedar tancades i es van continuar revisant en els tribunals austríac.

Feliciano (1996:17) té una visió crítica del desenvolupament dels fets i no considera correcte el desenllaç ja que precisa que no totes les obres del catàleg de Christie's pertanyien a jueus austríacs, els objectes procedien bàsicament d'aquells que els nazis havien amagat a les mines de sal abandonades de Alt Aussee i que procedien de l'espoli dut a terme per tota Europa. El fet de que haguessin estat amagades a Àustria no significava que fossin propietat de ciutadans austríacs. Per altra banda, creu que les condicions sota les quals Àustria va vendre les obres varen ser poc clares i no es va fer una recerca acurada de quins eren els veritables propietaris. El fet es que es va haver d'esperar quasi cinquanta anys per tal de conèixer el contingut de les col·leccions dipositades a Mauerbach.

Per la seva part, les legislacions holandeses, nord-americanes i de la Gran Bretanya no varen acceptar declarar nul·les les vendes fruit de l'espoli nazi (Martorell, 2004:166). Amb el temps, les víctimes de les confiscacions o els seus hereus han tingut dificultats en la recuperació de les obres perquè, a banda de que aquestes hagin pogut estar localitzades, s'ha hagut de tenir en compte la complexitat de les lleis internacionals sobre propietat i robatori. Als anys setanta, els hereus dels confiscadors i els compradors d'obres espoliades varen començar a vendre les obres i algunes de les obres desaparegudes fins llavors, van començar a sortir a la llum en subhastes públiques. Des dels anys noranta del segle passat la localització i la recuperació de les obres d'art

³⁰ Fins el gener de 1995, 350 objectes van ser retornats d'un total de 3.282 reclamacions (Leistra, 1996:15-16).

espoliades es va reprenent pels hereus de les víctimes del nazisme (Feliciano, 2004:239 i ss). Tanmateix, els plets, encara continuen³¹.

2.5 LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONI DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA

En el cas d'Espanya i Catalunya, la bibliografia referida a l'espoli i la protecció del patrimoni cultural no és gaire extensa, si tenim en compte la magnitud de les pèrdues. En general, tots els autors consultats remeten als mateixos testimonis directes, són, aquests últims, en gran part tendenciosos depenent del punt de vista polític de l'autor i en tots els casos són visions sobre la pròpia experiència personal ja que han estat els responsables directes en algun moment de la història de la salvaguarda del patrimoni historicoartístic del període de la guerra. Com apunta Álvarez Lopera (1982:17), tenen la particularitat de fer servir les mateixes “*armes dialèctiques*” tant republicans com franquistes, per exemple: a la “*barbarie de las hordas rojas*” es contraposa “*el salvajismo de la aviación nazi-fascista*”. Tant uns com els altres, com assenyala Colorado (2008:21), es deixen portar per “*la propia pasión de la experiencia vivida*”. Tot i així, són essencials pel que tenen de protagonisme en les tasques de salvaguarda, creiem que hi ha un cert deute històric amb els implicats que van protegir i salvaguardar el patrimoni, gràcies a ells encara en podem gaudir-lo.

³¹ El País (11 de setembre de 2009, pàg. 39) feia ressò de la reclamació del nord-americà Claude Cassirer al Museu Thyssen de Madrid. Cassirer exigia recuperar l'obra d'en Pissarro, *Saint Honoré après-midi*, perquè amb l'espoli nazi, la seva àvia havia estat obligada a malvendre-la per tal de fugir d'Alemanya. El museu responia que la demanda “*carece de todo fundamento y viabilidad e ignora los principios formales y sustantivos más generales y, desde luego, el régimen de adquisición de la propiedad mueble en el Derecho español*”. Altres qüestions que el museu exposava en la seva defensa eren que la col·lecció pertanyia a l'Estat espanyol des de 1993 i que quan es va fer la primera reclamació al museu, l'any 2000, l'obra ja havia aparegut en diferents catàlegs i exposicions des del 1973, any que va ser comprada pel baró Thyssen, sense que ningú reclamés la pintura en cap moment. Altra qüestió que el museu adduïa al seu favor era que el 1958 es va reconèixer a l'avia del demandant, Lilly Cassirer, el dret de propietat de l'obra i en va ser indemnitzada. Les últimes notícies del cas, segons *Daily Mail (on line)*, el 15 de juny de 2015, un jutge federal nord-americà va sentenciar a favor del Museu, amb la qual cosa la família Cassirer.

Dins la bibliografia, des del punt de vista legal, institucional i polític cal destacar les aportacions de García Fernández (2007), centrat en la legislació i les institucions en matèria de Patrimoni historicoartístic de l'etapa republicana, i de López Trujillo (2006), que fa una revisió de la gestió política dels béns cultural a Espanya des del 1500 fins el final de la Guerra Civil. També cal fer referència a la recerca de Gamonal (1987) sobre la utilització de l'art i d'altres mitjans gràfics en la propaganda política republicana en la lluita contra el feixisme i la seva influència en les tasques de salvaguarda del patrimoni artístic.

La bibliografia que tracta sobre les destruccions que afectaren l'Església, tenen, per una banda, un marcat punt de vista subjectiu i incideixen en el martiri sofert, tant pel que fa a les vides humanes com als aspectes materials i, per altra, s'enfoquen des de la perspectiva de l'inventari. En general hi ha poques aportacions crítiques sobre aquest tema. Des de la perspectiva de l'inventari, Mn. Martí i Bonet (2008) es basa en les enquestes que va realitzar Mossèn Manuel Trens recollides el 1941 a gran part de les diòcesis espanyoles, creant, així, un registre i una exposició dels fets de la destrucció d'esglésies durant la Guerra Civil en la Diòcesi de Barcelona. En el discurs de Mn. Martí rau, podríem dir, una voluntat conciliadora a l'hora d'explicar la violència dirigida contra l'estament eclesiàstic durant la primera etapa de la Guerra Civil. A la vegada, ens dóna certa informació sobre arxius i documentació realitzada durant l'època de la guerra.

Des de una visió més crítica, sense deixar la subjectivitat, trobem el treball de Albertí (2008), per a qui la persecució religiosa, producte d'un anticlericalisme gairebé secular en molts dels sectors socials, no va ser només una expressió violenta, sinó que va ser un instrument de terror per aconseguir una revolució social. Barrios Rozúa (2008), amb un interpretació històrica, revisa el tema de la iconoclàstia durant la Guerra Civil; el que Barrios planteja és si les classes populars, que en la seva gran majoria no tenien gaire formació, eren capaces de veure la dimensió simbòlica i cultural del patrimoni artístic de l'Església o bé, per contra, aquest patrimoni era vist com objectes funcionals de culte al servei de la col·lectivitat, com ho demostraria el fet que

alguns d'aquest objectes fossin salvats de la destrucció. Des d'una perspectiva antropològica de la religió trobem la contribució de Delgado (2001), que profunditza i analitza l'aspecte anticlerical espanyol contemporani, fruit d'una tradició històrica. Per Delgado les revoltes i conflictes i revolucions que es manifestaren al llarg del segle XIX fins els anys de la Guerra Civil tingueren unes pautes similars com van ser els saquejos, els incendis i la destrucció d'objectes religiosos.

En el cas de l'Estat Espanyol els treballs bibliogràfics consultats es troben en la seva majoria concentrats en la salvaguarda i exili de les obres confiscades pel govern de la República. Molts dels artífex van publicar la seva experiència des de l'exili o un cop superada la dictadura franquista.

El treball d'Amaro del Rosal (1977), president de la *Caja de Reparaciones* i membre del sindicat UGT, és un testimoni directe de la història, però amb una visió crítica i, dins un context estatal general, es centre en la guerra i en l'exili amb una interpretació més política i econòmica. Si bé no tracta el patrimoni cultural de manera específica, si fa referència a la desaparició d'una part de béns culturals, junt amb altres objectes i divises que varen sortir cap a Mèxic a bord del vaixell Vita³². Josep Renau (1980), *Director General de Bellas Artes* des de 7 de setembre de 1936 fins al final de la guerra, va recollir la seva vivència en *Arte en peligro*. Luis Monreal (1999) també fa la seva aportació com *Agente del Servicio Técnico de Vanguardia*, des de la perspectiva del bàndol franquista. L'enfocament de Francisco Olaya (1996), militant de la CNT durant la guerra, amb nombrosos escrits sobre de l'espoli i la incautació republicana en l'àmbit econòmic, està fet des d'una perspectiva general i política. Encara que en alguns moments introdueix alguns apunts sobre la gestió del patrimoni artístic durant la guerra, cal considerar que les seves afirmacions són poc específiques i la procedència de les fonts en les que es basa, a vegades, no queda referenciada. Gallego Burín (1938), cap del *Servicio Artístico de Vanguardia* de Granada, primer va elaborar un informe sobre les obres malmeses a la província de Granada durant 1931 i 1936, que

³² Encara que el seu treball és desqualificat per Francisco Olaya (1996) *La gran estafa: Negrín, Prieto y el patrimonio español*; però les seves crítiques s'han de prendre amb certa distància ateses les seves diferències polítiques.

després va ampliar a la resta de províncies dins la zona nacional, el 1938: *La Destrucción del tesoro artístico de España. Informe sobre la obra destructiva realizada por el marxismo en el Patrimonio español de arte de 1931-1937*. Al marge de conclusions tendencioses, va donar notícia de les obres destruïdes o malmeses pels republicans en els territoris que les tropes de Franco anaven envaint, segons totes les dades aportades per les *Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y del Tesoro Artístico*. Però no és fins a José Álvarez Lopera (1982) que trobem un veritable treball científic sobre el patrimoni cultural espanyol i la Guerra Civil, resultat de la seva tesi doctoral. Segons aquest autor, es donen dues circumstàncies importants pel que fa a la conservació del patrimoni en els inicis de la guerra: la crema d'esglésies i la confiscació del patrimoni de l'aristocràcia, a més dels bombardeigs sobre els edificis i el seu contingut. A través dels diferents governs republicans, l'autor tracta sobre la gestió cultural de les institucions republicanes, profunditzant en el tema de la destrucció i protecció del patrimoni artístic i cultural durant la Guerra Civil.

Anys més tard, Arturo Colorado (1991) contribueix en la temàtica de la destrucció i salvaguarda del patrimoni cultural en temps de guerra amb treballs fets, també, a partir de la seva tesi doctoral, on analitza i investiga l'èxode del Museu del Prado, donant especial atenció al Comitè Internacional que es va constituir per tal de salvaguardar el patrimoni cultural espanyol i a l'Acord de Figueres, fins llavors, inèdit, amb el que es va materialitzar el trasllat d'una part del patrimoni historicoartístic de l'Estat Espanyol a Ginebra. L'estudi ha estat revisat i ampliat amb la incorporació de nova documentació, a *Éxodo y Exilio del Arte. La odisea del museo del Prado durante la Guerra Civil* (2008) i amb treballs posteriors (2010) sobre la política cultural franquista centrada en el període de postguerra.

Hi ha moltes menys contribucions sobre la política en matèria de protecció de patrimoni duta a terme en les zones dominades pel bàndol franquista durant la guerra i en la immediata postguerra. Cal destacar, de totes maneres, la tesi doctoral d'Alicia Alted (1984), *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*, que és

potser l'estudi més aprofundit sobre aquesta qüestió, treball que va ser actualitzat posteriorment (2003 i 2010) amb la política cultural del govern franquista durant la Guerra Civil i les seves institucions encarregades de la recuperació i protecció del patrimoni després de la guerra.

També cal tenir en compte obres que des d'una perspectiva històrica ens parlen de la Guerra Civil i que ens aporten certes dades o apunts que serveixen per contextualitzar el tema específic de la destrucció, la salvaguarda i la recuperació del patrimoni historicoartístic a la vegada que ens dirigeixen cap a noves línees d'informació per tal d'aprofundir en la nostra recerca, com per exemple l'aportació de Pablo de Azcárate (1976), ambaixador d'Espanya a Londres durant la Guerra Civil.

En els darrers anys s'estan incrementant les aportacions sobre el patrimoni i les seves problemàtiques durant la Guerra Civil i postguerra, aspecte que es fa pales en el congrés de *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra* que es desenvolupa a Madrid el gener de 2010, on van coincidir diversos especialistes a nivell estatal espanyol i internacional com, els ja esmentats, Arturo Colorado i Alicia Alted, entre d'altres. Dins de l'apartat internacional del congrés cal esmentar les ponències de Granger (2010) centrada en l'evacuació de les col·leccions museístiques de França i España i de Guixé (2010) sobre la recuperació dels béns francesos. En aquestencontre es va posar de manifest la projecció de les mesures d'evacuació del patrimoni i es va demostrar la incidència del model espanyol en l'evacuació del patrimoni històric i artístic en la II Guerra Mundial. A la vegada, es va inserir el cas espanyol dins la perspectiva general de la salvaguarda del patrimoni en període de conflicte, fent incidència en la col·laboració internacional rebuda. Tot i que en el congrés va haver algunes contribucions des de l'àmbit català, al nostre entendre, es troben a faltar iniciatives, en aquest sentit, centrades en la salvaguarda del patrimoni català durant la Guerra Civil i Postguerra.

2.6 LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONI A CATALUNYA DURANT LA GUERRA CIVIL I POSTGUERRA

La Guerra Civil va paralitzar la política cultural catalana en general i, en especial, la que fa referència a la gestió museística i de col·leccions, pel que resulta interessant conèixer l'actuació de la Junta de Museus durant aquest període de la guerra i la immediata postguerra, ja que la Junta va tenir un paper important dins la salvaguarda i recuperació dels béns culturals catalans en perill, per la qual cosa, s'ha tingut en compte la publicació periòdica de la institució, *El Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, del anys 1936 i 1937, any, aquest últim, en que es deixa de publicar. També s'ha considerat la publicació, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, editada per l'Ajuntament de Barcelona a partir de 1941, ja dins la dictadura franquista, que, en certa manera, va continuar la tasca que realitzava l'anterior *Butlletí de la Junta de Museus*, encara que aquesta institució havia perdut la seva autonomia d'actuació.

A nivell català és on trobem més mancança bibliogràfica en el tema de l'espoli del patrimoni cultural i la seva salvaguarda durant la Guerra Civil i Postguerra. Dins la literatura generada pels testimonis directes, les experiències recollides a Catalunya segueixen les mateixes línies partidistes que la bibliografia dels testimonis de la resta de l'Estat espanyol, destacant els escrits de Miquel Joseph i Mayol (1971), que fou secretari del conseller de cultura, Ventura Gassol, durant el període de la Guerra Civil, i que va recollir la seva vivència dins del Servei de Protecció del Patrimoni Cultural de la Generalitat a manera de crònica, en la que es detalla els fets i les mesures de protecció dutes a terme per la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya el 1936. El llibre, ha estat un referent en gairebé tots els estudis i investigacions consultades sobre aquest tema, que fan referència a Catalunya.

Carles Pi Sunyer (1975), que va ser alcalde de Barcelona i conseller de cultura durant el període de la guerra, recull, des de l'exili, part de les seves memòries com a polític a *La República y la Guerra. Memorias de un político catalán*, on hi dedica uns capítols a la protecció del patrimoni històric i artístic i

a la política cultural del moment des de la seva perspectiva de conseller. Tot i així, dóna més importància als fets polítics i les seves descripcions sobre la salvaguarda del patrimoni són més generalistes i imprecises. D'altra banda és interessant l'informe que va presentar Gudiol i Ricart —publicat el 1987—, davant del tribunal de depuració franquista el 1941, per defensar-se de les acusacions que se li imputaven, com l'haver robat obres pertanyents a col·leccions privades i de l'Església mentre va ser responsable de les confiscacions d'aquests patrimonis en el Servei de Salvament del Patrimoni Artístic de la Generalitat.

També és interessant l'aportació de Guardia (1993), ja que transcriu l'informe manuscrit de Joaquim Folch i Torres i que vol recollir "*les notícies conegudes per altres fonts i vies sobre alguns dels aspectes que són la base del seu informe*" per tal de contrastar, situar i comprendre el text de Folch. L'escrit del primer director del MAC és una interessant font d'informació per conèixer la tasca de la Comissaria de Cultura de la Generalitat Republicana i els esdeveniments que envolten l'exposició d'art Medieval català a París del 1937. Manuscrit que ja va ser utilitzat per Mercè Vidal (1991) en la seva recerca sobre Folch i Torres. Posteriorment, el 1994, aquesta mateixa autora va centrar-se més específicament en la salvaguarda del patrimoni català durant la guerra, concretament en el trasllat a Olot de les col·leccions del Museu d'Art de Catalunya. En la mateixa línia trobem el treball de Zamora (2000) sobre el salvament dels arxius catalans, tot aportant la certificació de la sentència del consell de guerra instruïda a Duran i Sanpere.

Una altra aproximació és la de Jesús Massip i Fonollosa (2003) amb el llibre *El tesoro de la Catedral de Tortosa i la Guerra Civil* de 1936, en el que investiga l'espoli del Tresor de la Catedral de Tortosa. Partint de les mesures de salvaguarda del patrimoni de la Seu, l'autor intenta aclarir totes les dades sobre la desaparició de part de les relíquies que conformaven el patrimoni artístic de la catedral i recuperar una part del tresor. És un dels pocs autors consultats que apunta de manera explícita que la desaparició de part del tresor de la Catedral que s'evacuà a l'estranger va anar a parar a Mèxic, on desapareix, suposadament dins el comerç il·lícit d'obres d'art. Cal esmentar en

aquest apartat a Gustavo Cochet (1937), pintor i gravador, que presenta l'exposició de les obres salvades per la CNT organitzada per la Secció de Belles Arts del Sindicat Únic de Professionals Liberals, és una breu justificació davant la violència contra el patrimoni i on es plasma el tarannà d'aquesta organització sindical.

Dins dels articles de recerca consultats cal destacar el treball de Álvarez Lopera (1984-1987) a *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, que fa una revisió de la política cultural del govern de la Generalitat de Catalunya en l'època republicana, durant el període de la guerra i la seva política de salvament de les obres, una mica en la línia de la seva tesi doctoral centrada en el govern republicà, que ja hem esmentat abans. L'autor intenta establir un paral·lelisme entre les actuacions dels dos governs, qüestió que, al nostre parer, només queda apuntada. Més actualment, Clara Estrada (2008), tot i no tractar específicament el tema de la destrucció i salvaguarda del patrimoni cultural, ens informa sobre les persones implicades en la gestió cultural durant la República i la depuració que van partir pel govern de Franco. Les seves recerques es centren en el Servei del Patrimoni Històric i Artístic de Catalunya, i en la figura de Agustí Duran i Sanpere, que va estar encarregat del salvament i protecció del patrimoni documental i bibliogràfic durant la guerra (1936-1939). Els estudis més recents són els de Francisco Gracia i Gloria Munilla (2011 i 2013) que per una banda aprofundeixen en el tema de la salvaguarda del patrimoni historicoartístic en l'etapa de la Guerra Civil i, per altra, reprenen d'alguna manera, la hipòtesi de Massip sobre la desaparició de part del patrimoni català que s'evacuà a bord del *Vita* amb destinació a Mèxic. Des d'una perspectiva més generalista Pagès (2011) permet copsar l'ambient que es vivia a Catalunya al final de la guerra a través de la transcripció d'un informe anònim sobre la situació política, econòmica i social de Catalunya tot just acabada la guerra i un cop els franquistes es fan amb el poder. Porta el títol en francès sobreposat: *Six moins chez Franco*.

La postguerra porta menys aportacions bibliogràfiques sobre la política de protecció del patrimoni un cop recuperats els béns pel govern franquista. Com és sabut, Franco assumí el control de tot el poder. El nou govern

franquista va iniciar una política de “recuperació” dels béns historicoartístics fins el 1943, any que va donar per finalitzada la gestió de la recuperació i devolució dels objectes confiscats durant la guerra. La *Dirección General de Bellas Artes* va ser l'encarregada de dur a terme aquesta política de recuperació, protecció i devolució a través de un dels organismes més importants: el *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*.

Una de les actuacions més característiques d'aquest període va ser la depuració del personal de l'administració republicana i de totes aquelles persones que havien tingut relació amb la República a través de la Llei de *Responsabilidades Políticas* de 9 de febrer de 1939. Gracia (2002-2003) es centre en la depuració del personal del Servei d'investigacions arqueològiques i del Museu d'Arqueologia de Barcelona. Altres mecanisme característics de la política cultural franquista de la primera postguerra van ser la restitució del patrimoni cultural, la reconstrucció arquitectònica, urbanística i monumental, atesa la necessitat després de la desolació de la guerra, en el que la *Dirección General de Bellas Artes* i la *Dirección General Regiones Devastada* van ser dos dels organismes cabdals, i la utilització política del patrimoni des de l'estament polític. A la Postguerra es va donar molta importància a la recuperació i restauració monumental tant civil com religiosa, Esteban Chapapría (2008) planteja que aquesta reconstrucció va portar a construir una història oficial per legitimar el nou estat, en la que es va menystenir la tasca republicana i es va amagar i manipular les destruccions realitzades pel bàndol franquista, tasca que per aquest autor va ser més important que la de recuperar i protegir el patrimoni cultural. Aquesta manipulació es va fer palesa tant a través de les normatives dictades com de la bibliografia de l'època com, per exemple, els escrits del Marqués de Lozoya (1941), Muguruza (1940), Chamoso Lamas (1943) o Moreno Torres (1941), com veurem. En qualsevol dels casos, es fa evident l'ús polític i la finalitat propagandística de les accions realitzades basades en un discurs heroic. Dins aquest tarannà, el triomf del franquisme es va reflectir a l'entorn del tema de la victòria, l'apoteosi del soldat franquista caigut en combat i el culte a la figura de Franco a través de la construcció monumental Barral (1996).

Si la bibliografia centrada en la política de protecció del patrimoni a la postguerra és minsa en termes generals, si ens centrem a Catalunya les aportacions es redueixen, cal esmentar els treballs de Pérez Vallverdú (2010) que es centra en els aspectes generals de la política cultural municipal duta a terme a Barcelona entre 1939 fins el 1945, etapa que coincideix amb el mandat de Miguel Mateu com alcalde. Altra contribució és la de Gassol (2011) sobre el projecte cultural de la Diputació de Barcelona durant la primera part del franquisme.

La reivindicació de les tasques de protecció del patrimoni dutes a terme pels republicans va quedar oblidada durant el període franquista. El reconeixement a tots els implicats en la salvaguarda del patrimoni cultural, espanyol i català, ha estat tardà. A nivell estatal no és fins el 2003 que es fa l'exposició *Arte Protegido* a Ginebra en agraïment a tots els que van lluitar per la salvaguarda del patrimoni durant la guerra, i l'any 2010, es va voler reconèixer l'ajuda internacional, després de setanta anys dels fets, a través de l'exposició itinerant *Art Salvat*. Encara que, varen ser manifestacions molt centralitzats a Madrid i, molt en especial, en el Museu del Prado. A Catalunya el reconeixement a la tasca de salvaguarda es tradueix en un homenatge a través de l'exposició *Fent museus, fent país*³³, centrada en la institució de la Junta de Museus amb motiu dels cent anys de la seva creació. Com diu Colorado (2008:23), el reconeixement dels treballs de protecció realitzats no es tant sols una qüestió de justícia històrica. Es tracta, a més, de reflexionar sobre els perills del patrimoni historicoartístic en totes les seves manifestacions en temps de guerra.

Finalment, les consideracions i anàlisi plantejat al llarg de la tesi sobre les destruccions i la protecció dels béns culturals en períodes de conflicte i postconflicte ens ha portat a contemplar la relació entre conflicte, béns culturals i identitat en la memòria col·lectiva actual. En aquest sentit diversos autors com Roma (2003), Smith (2006) o (Van der Auwera, 2013) ens porten a reflexionar sobre la valoració i la propietat del patrimoni. Dins la mateixa relació patrimoni i conflicte i identitat i memòria, altres propostes són les de García Canclini

³³ Palau Moja, 10 juliol -28 de setembre 2007.

(1999:17), Chilton i Silberman (2010) o Viejo-Rose (2011a) que reflexionen sobre el caràcter cohesionant del patrimoni en una societat o comunitat, però, a la vegada, també sobre la seva utilització com a font de conflictes. El que porta a pensar si realment el patrimoni s'identifica o pertany a tothom.

Altres aportacions són les de Nora (1997), Vinyes (2009), Roigé (2008, 2010 i 2015) i Navajas i González Fraile (2011) centrades en la percepció, tant institucional com social, de la memòria actual de processos que comencen en el passat i que arriben al present, que tenen a veure amb la recuperació i la transmissió de la memòria històrica de la Guerra Civil espanyola i les seves conseqüències.

Les fonts utilitzades i la bibliografia consultada, a més de recolzar les hipòtesis plantejades, ens han permès desenvolupar i aprofundir el tema de la destrucció i protecció del patrimoni cultural durant la Guerra Civil i en la part de la Postguerra en la que es centre aquesta tesi, a més de conèixer els efectes d'aquest espoli i la seva repercussió en les polítiques patrimonials. També hem profunditzat en qüestions sobre la valoració d'aquest patrimoni, sobre la seva utilització des del punt de vista polític i des dels diferents actors implicats.

Les polítiques culturals que van afectar la protecció del patrimoni cultural i l'anàlisi de la utilització política i ideològica del patrimoni durant el conflicte i postconflicte a Catalunya, que el portaren a ser un element de confrontació, per la seva càrrega simbòlica, han estat els principals objectius d'aquesta tesi.

3 LES POLÍTIQUES DE PRESERVACIÓ DEL PATRIMONI DE L'ESTAT ESPANYOL DURANT LA GUERRA CIVIL

Com hem assenyalat, la Guerra Civil espanyola va ser un important episodi, a nivell internacional, d'espoli, destrucció i utilització política i militar del patrimoni. Als dos bàndols, l'espoli del patrimoni es va convertir en un terreny de confrontació i de conflicte. Al bàndol republicà, la crema d'esglésies i d'altres edificis religiosos i la destrucció del patrimoni de les classes benestants des de pràcticament l'inici de la guerra fou un dels elements més característics del conflicte, malgrat els esforços del govern per aturar-ho i preservar el patrimoni. Al bàndol franquista, els bombardeigs de l'aviació de l'exèrcit revoltat i dels seus aliats internacionals van produir nombroses destruccions de monuments i immobles, destruccions adreçades tant a l'aspecte material com simbòlic.

Valorar la magnitud de la destrucció i l'eficàcia de les mesures de protecció resulta complex i és un tema controvertit. Al bàndol republicà —com afirma Tusell (2003:21-23)—, es van dur a terme bones iniciatives per evitar la destrucció, fer pedagogia i utilitzar el patrimoni com a recurs de propaganda, però no es va poder aturar l'enorme destrucció de patrimoni eclesiàstic, entre una certa impotència i de vegades indiferència, pels propis esdeveniments militars i polítics. Al bàndol franquista, per contra, no es van emprendre accions eficaces més que de manera tardana i superficial. La seva prioritat va ser guanyar la guerra, i la protecció de patrimoni cultural va quedar en un segon terme. L'afirmació de Tusell contrasta amb les declaracions d'uns dels protagonistes directes encarregats de la protecció del patrimoni cultural del bàndol franquista, Luís Monreal (1999:12), per a qui, tot i que les mesures d'una i altra zona van ser diferents, ambdós bàndols van preocupar-se per la salvaguarda. Sembla comprovat, segons diversos autors, que la competència i l'eficàcia dels tècnics especialistes va ser gran. En general hi ha coincidència en assenyalar que als dos bàndols es va lluitar per defensar el patrimoni, malgrat les condicions de precarietat i d'extrem perill, i que es va dur a terme una tasca professional que va estar per sobre de diferències polítiques i amb una continuïtat entre els dos règims polítics, esmerçant esforços amb un objectiu únic: salvaguardar el patrimoni cultural [Tusell (2003), López Trujillo (2006), Alted (2003)]. Per exemple, Monreal (1999:19 i 23) indica sobre el personal del bàndol republicà que "*... los sujetos activos que realizaban la labor*

*con acierto y abnegación eran funcionarios de museos, profesores, expertos y también aficionados al arte que trabajaban con todo desinterés*¹". També apunta que "*algunas de estas juntas [delegades de la Junta Central del Tesoro Artístico] funcionaron muy bien y facilitaron la labor que más tarde nos correspondió a nosotros*". Tot i així, López Trujillo (2006:410) considera que l'esforç i eficàcia a la part republicana va ser molt més gran. El problema no va ser tècnic, sinó polític, ja que va haver crítiques i depuracions, menyspreu i acusacions que en alguns casos van arribar a dur-los a la presó².

Per anar més lluny que aquests plantejaments, aquest capítol indagarà en el fet normatiu i institucional en matèria de protecció del patrimoni cultural durant la guerra a nivell estatal espanyol, assenyalant les negociacions internacionals que afectaren la salvaguarda d'aquest patrimoni. L'acció en la política de protecció del patrimoni cultural del govern de la República durant la guerra ens permetrà considerar la política republicana per tal de contrastar-la, en el capítol següent, amb la del govern de la Generalitat de Catalunya, per tal d'establir les possibles coincidències i diferències, així com les interferències polítiques per part del govern central que van incidir en la política de protecció del patrimoni català. També tractarem de la política de protecció del patrimoni historicoartístic duta a terme pel bàndol franquista durant el període bèl·lic, per tal de considerar la seva continuïtat en un capítol posterior dedicat al període de la postguerra.

El capítol està estructurat en tres parts. Començarem amb una breu revisió dels antecedents legals en matèria de patrimoni cultural de l'Espanya republicana i seguirem dins l'àmbit normatiu del govern republicà per tal d'establir la situació en que es trobava el patrimoni historicoartístic un cop s'inicia la Guerra Civil. Després, continuarem amb la política de protecció duta a terme pels dos bàndols implicats en la guerra, en funció del desenvolupament del conflicte. Finalment, hem afegit una apartat sobre la influència de la política internacional en la política de protecció del patrimoni cultural català i espanyol durant la Guerra Civil.

¹ S'entén desinteressadament.

² Tusell (2003:25) cita el cas del Duc de València que va denunciar als membres de la *Junta de Incautación y Protección de Madrid*, quan gràcies a ells s'havien conservat els seus béns.

3.1 PRECEDENTS: LA POLÍTICA DE PRESERVACIÓ DELS BÉNS CULTURALS DE LA REPÚBLICA ABANS DE LA GUERRA CIVIL

La situació legal quant a Patrimoni historicoartístic en el moment de proclamar-se la República es concretava, fonamentalment, en diversos Reals Decrets que dataven de 1901, que regulaven les biblioteques públiques³, els arxius⁴ i els museus arqueològics⁵, i la llei del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes* de 7 de juliol de 1911⁶, que va ser la primera que va regular el patrimoni historicoartístic espanyol i va ser desenvolupada amb un reglament provisional per la seva aplicació l'1 de març de 1912. Amb això, es varen establir les normes per les que s'havien de regir les excavacions arqueològiques i la seva conservació. Per García Fernández (2007:52), aquesta era una normativa ampla, útil i moderna i una llei acceptable pel seu temps, que va ordenar la problemàtica de les excavacions, encara que va plantejar problemes a l'hora de determinar les propietats dels béns culturals trobats. Reials Decrets posteriors, que van des del 1922 fins el 1930, la van complementar.

Una altra normativa important a esmentar és el Real Decret-Llei de 9 d'agost de 1926 *sobre protección y conservación de la riqueza arquitectónica y histórico-artística*. Una de les aportacions d'aquesta disposició era que definia i ampliava el concepte del patrimoni artístic espanyol, i el posava sota tutela de l'Estat:

“Constituye el Tesoro artístico arqueológico nacional el conjunto de los bienes muebles e inmuebles dignos de ser conservados para la Nación por razones de Arte y cultura.

Estos bienes quedan bajo la tutela y protección del estado con sujeción a los preceptos de este Decreto-ley a partir de su publicación en la Gaceta de Madrid.”⁷

Entre d'altres qüestions, es prohibia l'enderroc i l'exportació de monuments historicoartístics pertanyents al patrimoni cultural espanyol. Cal

³ *Gaceta de Madrid*, núm. 295 de 22 d'octubre de 1901, pàgs.359-371.

⁴ *Ibidem*, núm. 330 de 26 de novembre de 1901, pàgs.823-828.

⁵ *Ibidem*, núm. 337 de 3 de desembre de 1901, pàgs. 932-934.

⁶ *Ibidem*, núm. 189 de 8 de juliol de 1911, pàgs. 95-96.

⁷ *Ibidem*, núm. 227 de 15 d'agost de 1926, pàg. 1027.

destacar que es declarava d'utilitat pública, segons l'article setè, la conservació, protecció i custòdia dels monuments arquitectònics del patrimoni historicoartístic, així com *"la defensa de carácter típico y tradicional de pueblos y ciudades que por su importancia lo merezcan"*. Un altre aspecte a ressaltar és que també preveia el deure de conservar els monuments privats, encara que aquests sí podien ser exportats i lliurats a tercers. Aquest decret introduïa novetats ja que s'incloïen dins la protecció del patrimoni tots els béns mobles i immobles que formaven part del "Tresor Artístic" espanyol.

Quant a les institucions que gestionaven els béns culturals, estaven sota la responsabilitat del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, que es creà per Reial Decret el 18 d'abril de 1900, del que depenien la *Direcció General de Bellas Artes* (DGBA) i d'altres organismes encarregats de la Protecció del Patrimoni, que actuaven en paral·lel a la DGBA, com ara: la *Inspección General de Monumentos*, la *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, de 1912, que era, una institució encarregada bàsicament de gestionar i actualitzar els registres i inventaris de les excavacions, així com d'autoritzar-les; la *Junta de Patronato para la Protección, Conservación y Acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional*, que datava del 1926; les *Comisiones Provinciales de Monumentos* i la *Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

Aquesta era la situació legal i institucional quan es va proclamar la República, el 14 d'abril de 1931, i feia evident la preocupació del govern pel patrimoni cultural, tant del període monàrquic com de l'etapa de la dictadura de Primo de Rivera. En contraposició al règim polític anterior, per López Trujillo (2006:376-377), la República va emfatitzar en la conservació i restauració del Patrimoni i, a la vegada, va modernitzar l'administració de cultura i es va envoltar d'intel·lectuals. Un dels àmbits en els que més es va incidir va ser la protecció del Tresor Artístic i, gràcies a aquesta política inicial de conservar i restaurar el patrimoni artístic i cultural, es va contribuir a fomentar el respecte pel tresor artístic en les diferents capes socials, la qual cosa, va provocar la implicació de les classes populars en el respecte per la cultura i va afavorir la seva resposta per salvaguardar el patrimoni cultural en esclatar la Guerra Civil.

Amb la Constitució del 1931, la República va fer una de les aportacions més importants en la política de conservació del patrimoni cultural respecte al període anterior amb la introducció d'un article específic, el 45, sobre Patrimoni Historicoartístic:

*“Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico.”*⁸

Segons diu també García Fernández (2007:57), la introducció de l'article 45 era una novetat en la història constitucional del país ja que es considerava el tresor cultural espanyol com un concepte jurídic específic. Això era important perquè implicava que la titularitat dels béns culturals era de l'Estat; tant els béns privats com els de l'Església — *“sea quien fuere su dueño”*— s'integraven en la noció de Patrimoni, implicant l'Estat en el compromís de salvaguardar-los, custodiar-los i conservar-los.

Poc després de la Constitució començaren a dictar-se diferents normatives per regular provisionalment la preservació del patrimoni, abans d'arribar a l'element jurídic central, la Llei de 12 de maig de 1933. Des del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes* es van dictar una sèrie de disposicions prèvies pel que fa a la protecció del *“Tesoro Artístico Nacional”*⁹. El maig de 1931¹⁰ es controlava per decret l'alienació d'immobles i objectes artístics, amb la qual cosa es prohibia a l'Església i a l'aristocràcia i classes benestants la seva venda, a més el govern es reservava el dret de confiscar-los en cas de que fos necessari. Dies més tard¹¹, es dictava un nou decret on s'establien les normes per dipositar en els museus provincials o nacionals les obres artístiques que poguessin estar en perill i el juliol¹² es decretava la prohibició d'exportar béns culturals.

⁸ *Gaceta de Madrid*, núm. 144, de 10 de desembre de 1931, pàg.1582.

⁹ Segons la terminologia emprada en l'època.

¹⁰ Decret de 22 de maig. *Gaceta de Madrid*, núm. 143, de 23 de maig de 1931, pàgs. 880-881.

¹¹ Decret de 27 de maig. *Ibídem*, núm. 148, de 28 de maig de 1931, pàg. 976.

¹² Decret de 3 de juliol. *Gaceta de Madrid*, núm. 185, de 4 de juliol de 1931, pàg. 109.

Posteriorment el 10 de desembre, és dicta una llei relativa a “*la enajenación de inmuebles, objetos artísticos, arqueológicos e históricos*”¹³, que unifica les altres disposicions, que surt de la necessitat per la manca de catalogació dels béns culturals i artístics. Amb la promulgació d’aquesta llei estatal es duu a terme una política intervencionista amb la que es prohibia l’alienació de béns artístics, arqueològics i històrics de particulars, entitats i persones jurídiques tant eclesiàstiques com civils, unes mesures que Puig i Cadafalch ja demandà a principis de segle XX (López Trujillo, 2006: 378).

Aquestes normatives prèvies a l’establiment de la llei de patrimoni historicoartístic republicana són importants perquè varen conformar el seu contingut i junt amb l’article 45 de la Constitució varen ser determinants en les polítiques de protecció durant la Guerra Civil.

Aquesta preocupació per tenir una política pròpia va dur la República a promulgar l’acció legal més important, *la Ley sobre la Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Nacional* de 12 de maig de 1933¹⁴ i el Reglament per a la seva aplicació¹⁵. Aquesta llei es considera la primera llei espanyola de patrimoni històric i va ser una de les lleis més avançades del seu moment, fins i tot a nivell internacional. Amb la seva publicació la República es comprometia a conservar el patrimoni historicoartístic:

*"Están sujetos a esta Ley, que cumplimenta lo dispuesto en el artículo 45 de la Constitución y el artículo 18 de la Ley de Diciembre de 1931, cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, contemplando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos; los inmuebles y muebles así definidos constituyen el Patrimonio histórico-artístico nacional."*¹⁶

Una de les influències més importants que va rebre la nova llei sobre patrimoni va ser la Carta d’Atenes de 1931 ja que es van seguir gairebé totes les seves recomanacions (Hernández, 2002: 229).

¹³ *Gaceta de Madrid*, núm. 346, de 12 de desembre de 1931, pàg. 1635.

¹⁴ *Ibidem*, núm. 145, de 25 de maig de 1933, pàgs. 1393-1399.

¹⁵ Decret de 16 d’abril de 1936. *Ibidem*, núm. 108, de 17 d’abril de 1936, pàgs. 493-498.

¹⁶ *Ibidem*, núm. 145, de 25 de maig de 1933, pàg. 1394.

Malgrat algunes mancances, podem dir que la normativa sobre patrimoni cultural del període republicà va ser positiva. Cal destacar, per una banda, la introducció de la protecció i l'accés al Patrimoni dins la Constitució i, per altra, l'elaboració d'una normativa específica, que va estar vigent fins el 1985.

Com assenyala Álvarez Lopera (1982:24), cal tenir en compte aquestes normatives i l'acció republicana per entendre la política cultural del país i el que va passar amb el patrimoni cultural durant els primers mesos de la Guerra Civil. El conflicte esclatà en un moment en el que, per López Trujillo (2006:410), la gestió del patrimoni cultural tenia un bon nivell tècnic i era assumida com una tasca fonamental de l'Estat. El desplegament de la normativa era important en especial per impedir la venda i sortida del país de béns i col·leccions. Tanmateix, moltes de les aplicacions que emanaven de la llei varen quedar truncades per l'adveniment de la guerra, amb la que es van posar a prova les mesures legals aprovades. Com el país, la política cultural quedava dividida en dues zones, en funció de la progressió de la guerra: la zona republicana i la zona franquista.

3.2 MESURES LEGALS I POLÍTQUES DE PROTECCIÓ DEL PATRIMONI A LA ZONA REPUBLICANA

La preocupació pels efectes que la guerra provocava en les zones pròximes al front i en especial per la destrucció del patrimoni, va fer que el govern republicà posés en marxa una sèrie de mesures pel que fa a la política de salvaguarda del patrimoni artístic i cultural, que, com apunta Alted (2003:97), tenien com a objectiu principal l'evacuació de les obres d'art a llocs segurs. Políticament, les institucions de l'Estat republicà van quedar desarticulades i en el seu lloc van anar apareixent comitès, formats per representants d'organitzacions obreres, que podien ser provincials, locals o regionals, que van esdevenir, segons Álvarez Lopera (1982:24), veritables institucions de govern. El govern estatal es convertí en un poder nominal. A Catalunya l'actitud adoptada pel govern de la Generalitat va ser diferent, com veurem en el proper capítol, ja que va donar suport legal als Comitès, que al

nostre parer va ser una maniobra política per tal d'aturar el descontrol i assolir poc a poc el domini de la situació.

Tot just iniciada la guerra, el 19 de juliol de 1936, es creà un nou govern republicà presidit per José Giral, sent el ministre d'*Instrucción Pública y Bellas Artes* Francisco Barnés i el Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta. Però el govern només va durar un mes i mig per la incapacitat de dominar la situació, per la falta de recolzament internacional i, sobretot, per l'avançament de les tropes franquistes.

A finals de juliol, els museus i altres institucions culturals estaven tancades o sense activitat. Tot i així, seguint amb Álvarez Lopera, s'anaven aprovant projectes que al final no es realitzaven, ateses les circumstàncies de guerra¹⁷. Per altra part, el Ministeri es va centrar en la depuració del personal que, en les institucions encarregades del patrimoni, va comportar un intent de reestructuració i renovació amb la finalitat de donar-les certa operativitat, per exemple, es cessava la *Junta Facultativa del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, així com els seus inspectors tècnics, amb la voluntat de reorganitzar-lo, segons consta en l'article quart i es nomenava una comissió gestora per tal de dirigir els assumptes del cos:

*"Esta Comisión, utilizando los asesoramientos que considere necesarios, someterá al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en el más breve plazo posible un plan de reorganización del Cuerpo, que situé a éste en condiciones de utilizar su capacidad técnica en mayor beneficio de la cultura popular."*¹⁸

Malgrat les circumstàncies, aquestes mesures van ser una mostra de que s'obrien altres perspectives sobre la política administrativa en matèria de patrimoni cultural que conduirien a una reorganització dels serveis. La política d'aquesta etapa es va decidir fora de les institucions i les associacions culturals prenen les regnes de la salvaguarda com ara l' *Alianza de Intelectuales Antifascista, Cultura Popular* o *Altavoz del Frente* que s'acabarien institucionalitzant amb el nou govern de Largo Caballero.

¹⁷ Un exemple que cita Álvarez Lopera (1982:24), és el de l'aprovació de la reparació del Museu de Bellas Artes de Zaragoza, el 10 d'agost. Però en podem trobar d'altres com el *proyecto de ampliación de los sótanos del Pabellón de Mineralogía del Museo de Ciencias naturales*. *Gaceta de Madrid*, núm. 237, de 24 d'agost de 1936, pàg. 1454.

¹⁸ Decret de 5 d'agost de 1936. *Ibidem*, núm. 219, de 6 d'agost de 1936, pàg. 1086.

López Trujillo (2006:415) apunta que davant la saturació de les institucions competents del Patrimoni Artístic i amb la passivitat de l'Estat, l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas*¹⁹, es va prendre pel seu compte la protecció del patrimoni. Amb un estat d'urgència constant, el govern, de manera precipitada i per decret, va donar legalitat a l'organització, creant una Junta d'Intervenció —sense nom concret i sense cap assignació econòmica— que havia d'estar en relació immediata amb el *Director General de Bellas Artes*, amb unes tasques molt concretes:

*“Dicha junta Intervendrá con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los palacios ocupados, adoptando aquellas medidas que considere necesarias a su mejor conservación e instalación y trasladándolas provisionalmente, si así lo estimare, a los museos, Archivos o Bibliotecas del Estado.”*²⁰

Més tard, en la Junta es va fer palesa la manca de personal i la insuficiència de les normes fixades, a més del limitat àmbit d'actuació, que es reduïa als palaus deixant fora les esglésies, convents, museus i d'altres edificis. Amb la qual cosa, es va dictar un decret a l'agost, pel que, la Junta va passar a denominar-se *Junta de incautación y Protección del Patrimonio Artístico*²¹.

En els diferents articles del decret es detallaven les seves tasques i estructura. Per exemple, la *Junta* podria confiscar o conservar en nom de l'Estat *“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”* (art. 3r). Un altre aspecte a considerar és que *“las incautaciones serán hechas por la Junta con carácter provisional debiendo ser confirmadas para que tengan carácter definitivo por Decreto acordado en Consejo de Ministros”* (art. 4t). Com apunta Álvarez Lopera (1982:66), el decret va compensar les deficiències de l'anterior, a més d'ampliar les competències de la *Junta* i assignar-li una dotació econòmica, va

¹⁹ Es va crear a partir del primer Congrés d'Escriptors Soviètics (Moscou, 1934) per iniciativa d'un grup d'intel·lectuals europeus que hi van assistir (Álvarez Lopera, 1982: 27).

²⁰ Decret de 23 de juliol. *Gaceta de Madrid*, núm. 207, de 25 de juliol de 1936, pàg. 834.

²¹ Decret d'1 d'agost. *Ibidem*, núm. 215, de 2 d'agost de 1936, pàg. 999.

suposar un guany qualitatiu ja què es parlava clarament de “*incautación*” i no de “*intervención de obras de arte*” com en el decret de 23 de juliol²².

A partir d'aquí la tasca de la *Junta de Incautación* no fou fàcil, havent de lluitar, per una banda, amb l'administració civil i militar per aconseguir els mitjans per desenvolupar la seva feina i, per altra, amb les organitzacions encarregades de la confiscació perquè, a vegades, les col·leccions comissades eren impossibles de controlar i difícils de recuperar. Davant d'aquesta situació política, es van suspendre les actuacions de la *Junta Superior de Tesoro Artístico*²³ —que actuava gairebé de manera independent— i de tots els patronats dels museus, cessant als seus membres. En el cas dels museus, les funcions varen ser assumides pels seus directors i en el cas de la *Junta Superior* va ser el *Director General de Bellas Artes* l'encarregat d'atendre les actuacions que corresponien a la institució, assistit pels arquitectes de zona i personal administratiu del Ministeri d'Instrucció Pública²⁴.

Cal tenir en compte que, per altra banda, estaven les associacions obreres i els comitès nacionals del *Frente Popular*, que encara que en un principi havien estat d'acord en recolzar la *Junta de Incautación*, a la pràctica, els milicians desconfiaven del poder central i es resistien a entregar els béns confiscats²⁵. Una de les organitzacions més problemàtiques amb les que es s'hi va trobar va ser la CNT. A més, també es va haver d'enfrontar amb la gestió d'ajuntaments i d'altres organismes ministerials, però els veritables obstacles amb els que es va trobar la *Junta de Incautación* es van produir des de la política central dels partits i organitzacions per la lluita de competències i per tal de disposar de les obres confiscades. Una de les institucions més conflictives

²² Álvarez Lopera (1982:66) suggereix que la política activa d'incautacions que duia a terme la Generalitat de Catalunya podia haver estat una influència en aquesta decisió.

²³ Es va crear amb la llei de patrimoni de 13 de maig de 1933 (art. 7) amb delegacions locals a pràcticament en tot el territori espanyol. Era un òrgan gestor, però no tenia poder executiu ja que depenia de la DGBA.

²⁴ Decret 4 d'agost. *Gaceta de Madrid*, núm. 218, de 5 d'agost de 1936. En aquest sentit, cal tenir present que a Catalunya va passar el mateix, la publicació de diferents disposicions entre juliol i agost portà a la dissolució de Patronats de museus i de la Junta de Museus de Barcelona, de les que farem esment en el següent capítol.

²⁵ A Catalunya també es va donar aquest fet, però políticament es va saber gestionar implicant a les organitzacions obreres i apropar-les en la salvaguarda del patrimoni, més ràpidament. Per exemple, tret de possibles negociacions, en les diferents disposicions s'insistia en el fet que allò que es volia protegir pertanyia al poble, com veurem.

en aquest sentit va ser el Ministeri d'Hisenda i els seus organismes. Un d'aquests va ser la *Caja General de Reparaciones*²⁶ amb la que va tenir conflictes de jurisdicció. Des de l'octubre de 1936, Hisenda, amb Juan Negrín al capdavant²⁷, va practicar una política de recollida d'obres d'art que no distingia entre objectes artístics i els de valor crematístic, amb la qual cosa les treia del control de la *Junta*, creant, així, un conflicte de competències. Per altra part, amb el Banc d'Espanya va haver bones relacions fins que es va autoritzar que la Junta confiscés les obres d'art que hi havia en els seus dipòsits (Álvarez Lopera, 1982: 66-72).

Cal contemplar que la *Caja de Reparaciones* i el Banc d'Espanya tenien delegacions a totes les províncies sota el govern republicà i amb serveis a Madrid, València i Barcelona (Del Rosal, 1977:90). Aquest serà un aspecte important pel que fa al patrimoni català dipositat en els diferents magatzems del Banc d'Espanya, ja que d'aquesta manera va passar sota la tutela de l'estat republicà, que va decidir sobre la seva evacuació unilateralment.

No obstant, en aquells moments el destí dels objectes expropiats no estava clar. Per una banda, el caràcter de les confiscacions era provisional²⁸. Aspecte que així constatava Renau en un informe sobre la protecció del patrimoni artístic espanyol a l'*Office international des Musées*, el 1937²⁹. Per altra, segons es desprenia de les notes de la *Junta* publicades a la premsa i d'altres notícies que es reflectien als diaris, l'objectiu inicial era que les obres comissades anessin a parar als museus existents o bé que es creessin de nous per posar-hi, així, la cultura a l'abast del poble:

*"Todas las obras de arte de la nación han de ser recogidas con exquisito cuidado, pues constituirán, en su día, la ampliación de los museos de Madrid y provincias y la creación de otros nuevos."*³⁰

²⁶ El 23 de setembre de 1936, el *Ministerio de Hacienda* creava la *Caja General de Reparaciones* amb la finalitat de reparar les destruccions causades per la guerra i determinar la responsabilitat civil a aquells que van tenir participació directa o indirecte amb el moviment rebel. *Gaceta de Madrid*, núm. 269, de 25 de setembre de 1936.

²⁷ Juan Negrín va ser ministre d'Hisenda entre el setembre de 1936 i maig de 1937.

²⁸ Segons es desprèn dels articles 3 i 4 del Decret d'1 d'agost de 1936. *Ibidem*, núm. 215, de 2 d'agost de 1936, pàg. 999.

²⁹ El llibre de Renau, *Arte en Peligro* (1980), està basat, en part, en aquest informe que va presentar com a representant de la DGBA en l'Oficina Internacional de Museus francesa, el 1937, i que es va publicar a la revista *Museion*, vol. 39-40, pàgs. 7-66.

³⁰ *ABC*, 5 d'agost de 1936, pàg. 34.

*“Esta Junta [de Incautación] establecerá la debida protección en todos los casos y custodiará, cuando lo juzgue necesario, en el museo del Prado, de Arte Moderno o en la Biblioteca Nacional los tesoros a ella confiados.[...].”*³¹

Aspecte que confirmava Timoteo Pérez Rubio³²:

*“Para tener idea de la inmensa labor de protección que se ha llevado a cabo, bastará conocer las obras nuevas que se han incorporado a las colecciones del Estado.”*³³

El 4 de setembre de 1936, es va formar un nou govern, que va durar vuit mesos, amb Largo Caballero al capdavant. L'objectiu principal va ser guanyar la guerra davant l'avançada dels nacionals. Amb el nou govern es va restablir l'aparell estatal i van desaparèixer els comitès. Es va nomenar un nou ministre d'*Instrucción Pública*, Jesús Hernández, i José Renau, com a *Director General de Bellas Artes*³⁴.

La política cultural d'aquesta etapa, va estar influenciada pel Partit Comunista i molt recolzada per l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas*. Les directrius de la política cultural, segons declaracions del propi ministre³⁵, van ser: la depuració del personal, l'eliminació del analfabetisme, facilitar l'accés a l'ensenyament mig i superior per a tothom i la utilització del art i la cultura com a mitjans de reclam. La DGBA es va convertir en un instrument dedicat a tasques d'agitació i propaganda, i, tret de l'ensenyament, la política del Ministeri no va tenir projectes culturals, sinó propagandístics, una mostra d'això va ser la creació de una Secció de Propaganda del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes* (Álvarez Lopera, 1982:27-29).

Els primers mesos del 1937 estaran marcats per la política de centralització, el desenvolupament de l'evacuació de les obres cap a València i de la utilització del patrimoni amb finalitats propagandístiques, que tractarem de desenvolupar a continuació. Entre gener i abril de 1937, la DGBA intentà

³¹ ABC, 11 d'agost de 1936, pàg.10.

³² Va ser president de la *Junta Central del Tesoro Artístico* i substituïa interinament al *Director General de Bellas Artes*, Josep Renau, durant les seves absències.

³³ “El Tesoro Artístico”, *Labor cultural de la República española* (1937:597), cit. a Álvarez Lopera (1982:73, nota 54).

³⁴ Atesos els problemes de competència entre la DGBA i el Ministeri d'Hisenda, com veurem, cal esmentar que el nou ministre d'Hisenda va ser Juan Negrín.

³⁵ Declaracions publicades a ABC de l'edició de Madrid, el 13 de setembre de 1936, pàg. 11-12, “Nuevas declaraciones ...”

centralitzar la seva gestió i reorganitzar els seus serveis creant el *Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico*. Les raons de la seva creació les trobem en el decret de la seva creació:

*"...reorganización que toma como base inmediata la necesidad urgente de conservar, organizar y aprovechar la inmensa riqueza y variedad de los materiales históricos y artísticos con que en la actualidad cuenta el Estado, y como base definitiva la de transformarlos de organismos muertos que eran, enterrados bajo el polvo de una inercia secular y tan sólo inteligibles para un exigua minoría de especialistas y eruditos, en instrumentos vivos de cultura, cuya eficiencia orgánica alcance a cumplir con la elevada función social que les está encomendada, a tono con las necesidades imperiosas de la cultura española, y de dotar al pueblo de los elementos necesarios para elevar su nivel cultural, cobrando conciencia exacta de la significación de su pasado y de las perspectivas inmensas de su porvenir."*³⁶

A més de la urgència de reorganitzar i conservar els béns confiscats, en aquestes disposicions es pot veure la voluntat de democratitzar la cultura per fer-la arribar al poble, per tal de fer-li prendre consciència del patrimoni cultural com alguna cosa que formava part de la seva història.

En aquesta normativa quedava clara la intenció de la DGBA per controlar tot allò relatiu als béns culturals:

*"tendrá la misión de coordinar la labor de todos los establecimientos y servicios relacionados con los Archivos, las Bibliotecas y el Tesoro Artístico"*³⁷.

Amb la creació del *Consejo Central*, però, es respectaven les competències de les autonomies en matèria de patrimoni cultural i es fixaven les seves atribucions i activitats:

*"Salvo lo dispuesto en estas materias en los Estatutos de las regiones autónomas, las atribuciones de este Consejo se extienden al Tesoro documental, bibliográfico y artístico de la nación."*³⁸

³⁶ Decret 16 de febrer. *Gaceta de la República*, núm. 48, de 17 de febrer de 1937, pàg.487.

³⁷ Article 1r, *Ibidem*.

³⁸ Article 9è. Ordre Ministerial núm. 5, de 5 d'abril de 1937. *Gaceta de la República*, núm. 109, de 19 d'abril de 1937, pàg.282.



Imatge 1: *Obreros de hoy respetad...* (1936 ?).

Font: Col·lecció Cartells del Pavelló de la República / Universitat de Barcelona.

Dins del procés centralitzador de la DGBA, —en el que, segons López Trujillo (2006:416), la figura de Renau va ser clau—, hi havia la voluntat de reorganitzar la *Junta de Incautación*, amb la qual cosa s'intentava obtenir el control exclusiu dels béns culturals, fent-se càrrec de les obres confiscades per les organitzacions obreres, per administracions locals, provincials o regionals, o per departaments ministerials. A més cal considerar l'aparició incontrolada de

Juntas de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, creades al marge de la DGBA pels poders revolucionaris des de l'inici del conflicte.

Amb un altra Ordre Ministerial —també datada el 5 d'abril— es va crear a València la *Junta Central de Tesoro Artístico*, que depenia del *Consejo Central*, encarregada en nom de l'Estat de la confiscació i conservació de patrimoni artístic, tant moble com immoble, d'interès artístic, històric i bibliogràfic que presentés un estat de ruïna, pèrdua o deteriorament i que formés part tant del patrimoni públic com del privat³⁹. La creació d'aquesta *Junta* suposava, segons Álvarez Lopera (1982:81), altre intent de la DGBA per recuperar el control sobre el patrimoni artístic. L'estructura es va completar amb la reorganització de les *Juntas Delegadas*⁴⁰ existents i la creació de noves a les províncies on no hi existien i, a més, d'algunes *Subjuntas locales*. Tant la *Central* com les delegades tenien caràcter executiu⁴¹.

Com hem esmentat més amunt, Hisenda i els seus organismes varen interferir en la política de confiscacions de la DGBA. Com que a través de la *Caja General de Reparaciones* es satisfien les ajudes i s'atorgaven crèdits per reparar els danys causat per la guerra⁴², amb l'augment de les necessitats econòmiques el ministre d'Hisenda va donar el control total dels béns culturals a la *Caja*. Aquest organisme es va fer càrrec de les confiscacions dels béns a

³⁹ Segons l'article 2n de la O.M. 5 d'abril de 1937. *Gaceta de la República*, núm. 109 de 19 d'abril de 1937, pàg. 282-283.

⁴⁰ Una de les juntes més importants va ser la *Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid* (JDIPTAM), creada el 15 de desembre del 36. Dins de les activitats de la *Junta de Incautación* podem destacar la formació de dipòsits pels béns confiscats, prèvia preparació i condicionament, en diversos edificis religiosos de Madrid, per tal de pal·liar els possibles danys causats pels bombardeigs de l'exèrcit de Franco (López Trujillo, 2006:417). Gràcies a la seva tasca tan acurada, va ser de gran servei al posterior govern un cop acabada la guerra. El seu funcionament quedà reflectit en la completa documentació generada pel seu protocol d'actuació, amb la que es va crear el *Fichero de Locales Precintados o Protegidos*, el *Fichero de Visitas*, i el *Fichero de Incautaciones*, de totes les peces d'art que es requisaven als domicilis (Prous, 2003: 223-227), que es va complementar amb un fitxer fotogràfic, el *Fichero Fotográfico de la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid*, creat a partir de les fotografies del material recollit, encara que aquest no sempre era fotografiat. Aquest fitxer estava organitzat en dues seccions la d'*Arquitectura y varios* i la de *Bienes Muebles*. La seva finalitat era principalment deixar constància de les tasques de salvaguarda i metodologia de treball dutes a terme per la Junta de Madrid, a la vegada que es va utilitzar com a eina indispensable en la catalogació del fons artístic (Argerich, 2003:125-146).

⁴¹ Articles 4t i 5è de la O.M., 5 d'abril de 1937. *Gaceta de la República*, núm. 109, de 19 d'abril de 1937, pàg. 282.

⁴² Article 1r. Decret de 23 de setembre de 1936. *Gaceta de Madrid*, núm. 269, de 25 de setembre de 1936, pàg. 1968.

través d'un tribunal popular especial amb seu a Madrid, però amb jurisdicció en tot el territori de l'Estat, "*para conocer de los delitos de rebelión y sus conexos*" on es constituiria "*una Sección especial, de igual constitución a la del Tribunal mismo, encargada de determinar las responsabilidades civiles, haciendo las declaraciones sobre incautaciones definitivas y embargos preventivos o incautaciones provisionales que correspondan*"⁴³. O, com apunta López Trujillo (2006:416), per confiscar els béns dels contraris a la República, dels fugits a la zona nacional i dels béns declarats de propietat pública per tal de transformar-los en efectiu i ingressar-lo en el hisenda pública.

Per Álvarez Lopera (1982:35), el procés centralitzador de la DGBA es va truncar amb la arribada de Negrín a la presidència del govern, el 17 de maig del 1937. Amb aquest fet es continuava amb la política de recollida d'obres d'art iniciada per Hisenda l'octubre del 36, mentre Negrín n'era ministre. Tot just a l'arribar al càrrec, el nou president va firmar un decret⁴⁴ pel qual tots els béns que constituïen el patrimoni de la República⁴⁵ passaven a dependre del *Ministerio de Hacienda*. Amb la nova disposició, la DGBA perdia la responsabilitat sobre el patrimoni artístic i això va provocar certs enfrontaments entre la *Dirección General de Bellas Artes* i el Ministeri. A partir d'aquí, varen començar els conflictes entre la *Junta de Incautación* i la *Caja de Reparaciones* per les competències, perquè, com ja hem comentat abans, la *Caja* no distingia entre els objectes amb valor econòmic i els de valor cultural⁴⁶.

Segons Tusell (2003:22), la competència en matèria de cultura sempre va estar sotmesa als canvis polítics, per tant, l'administració d'Hisenda a través de la *Caja de Reparaciones* va competir amb la de Cultura i va fer desaparèixer bona part dels béns culturals confiscats sense tenir en compte el seu valor artístic i històric. Des del poder central el problema es va solucionar atribuint la competència sobre les obres d'art a les *Juntas de incautación* i la dels objectes sense valor artístic a la *Caja de Reparaciones*. Aquest estira i arronsa va

⁴³ Article 4t. *Gaceta de Madrid*, de 25 de setembre de 1936, pàg.1968.

⁴⁴ Decret de 19 de maig, *Ibídem*, núm. 140 de 20 de maig de 1937, pàg.785.

⁴⁵ El Patrimoni de la República es contemplava en la llei de 23 de març de 1932.

⁴⁶ Un exemple que esmenta López Trujillo (2006:417) és el del projecte de vendre peces de metalls preciosos del Museu Arqueològic Nacional de Madrid.

culminar quant l'abril del 1938 les Junes van passar a dependre del *Ministerio de Hacienda* (Álvarez Lopera, 1982:71).

Els béns en poder de la *Caja de Reparaciones* varen constituir una reserva important que va seguir el govern republicà fins la frontera, paral·lelament al patrimoni cultural. A València, l'abril de 1937 es va constituir una comissió amb la finalitat de classificar tots els objectes en poder de la Caja fins que, el març de 1938, es va ordenar que tots els objectes i materials procedents dels dipòsits del Banc d'Espanya s'emmagatzemessin en el Castell de Figueres.

Aquesta política duta a terme per l'administració d'Hisenda, va provocar, segons Gracia i Munilla (2013:60-65), la venda i el tràfic il·legal tant d'obres d'art com de metalls i pedres precioses, joies, valors i d'altres materials. El 20 de març de 1938 es va crear una comissió especial, establerta a l'ambaixada d'Espanya a París —atès que França va ser el principal receptor d'aquests objectes—, per tal de gestionar la venda i la transformació de tots els materials. En el cas de peces i joies amb valor històric i artístic la venda s'organitzava per separat “*en unidades o en lotes grandes o pequeños, según estime más convenientemente a los intereses del estado español, teniendo en cuenta los antecedentes y noticias que posea de los mercados*”⁴⁷. Aquestes vendes, avalades legítimament, es varen fer —segons els autors esmentats— a través dels mercats europeus i dels Estats Units i explicaria quines varen ser les causes de l'evacuació dels béns artístics al final de la guerra i quins van ser els seus destins.

Segons la nostra consideració, i a la vista de la documentació consultada, podríem dir que a partir del moment en que el Ministeri d'Hisenda es fa càrrec dels béns historicoartístics la valoració per part del govern de la República sobre aquests béns canvia. Si en un principi es buscava la salvaguarda del patrimoni cultural per tal d'evitar el seu espoli, amb Negrín els béns culturals passen a ser valorats des d'un punt de vista crematístic per tal de fer front a les despeses generades pel conflicte. És, també, a partir de la intervenció d'Hisenda en les competències de la DGBA, que les relacions entre

⁴⁷ Fons Marcelino Pascua, Lligall 4.3-1. Acta núm. 1 de la Comisión Especial. Cit. a Gracia i Munilla (2013:63, nota 41).

els govern de la República i el de la Generalitat empitjoraren, com veurem, tot i que la *Junta de Incautación* no hi tenia jurisdicció ja que Catalunya tenia les competències de Cultura i les seves pròpies institucions encarregades de la salvaguarda del patrimoni.

3.2.1 LA UTILITZACIÓ DEL PATRIMONI AMB FINALITATS PROPAGANDÍSTIQUES

L'activitat propagandística republicana durant el període de la guerra es fa evident perquè van sorgir una sèrie d'organismes dedicats exclusivament a la propaganda: *Altavoz del Frente*, òrgan creat pel PCE, que va ser d'on partien els primers cartells propagandístics editats pel govern republicà; *l'Alianza de intelectuales Antifascistas*, que va néixer amb l'objectiu d'utilitzar l'art al servei de la propaganda, i *Cultura Popular*, que serien els més importants, encara que en hi va haver d'altres. Segons Álvarez Lopera (1990:3-6), es basaven en la utilització de l'art per difondre les idees revolucionaries amb una sèrie de característiques comunes basades en la propaganda i l'agitació, la instrumentalització política i la subordinació a les necessitats de la guerra.

Un altre aspecte que ens pot interessar va ser la idea de crear museus de guerra i/o de la Revolució, que va estar molt estesa durant els primers mesos del conflicte; encara que van sorgir diverses iniciatives, els projectes no es van dur a terme tret de l'*Archivo de Guerra* que depenia de la DGBA i que havia de recollir i catalogar la informació documental i bibliogràfica. També en formaren part de l'arxiu les col·leccions de dibuixos, cartells o material similar destinats a la propaganda. L'organització de Cultura Popular es va dedicar fonamentalment a la instal·lació de biblioteques i repartiment de diaris i material propagandístic en el front.

Un dels mitjans de propaganda més utilitzats per la República amb la finalitat de conscienciar i sensibilitzar la població en el respecte i la defensa del patrimoni van ser els cartells propagandístics —encara que també es varen fer servir per cridar a files o amb diversos continguts contraris al feixisme—.



Imatge 2: *Pueblo* (1937?).

Font: Col·lecció Cartells del Pavelló de la República / Universitat de Barcelona.

Estaven realitzats per la *Sección Profesional de la Escuela de Bellas Artes*; ja que no disposaven de mitjans per a la impressió; eren els mateixos estudiants de Belles Arts els que distribuïen els materials per tal de sensibilitzar a la població. Però a mida que els estudiants s'anaven incorporant a files, els cartells anaven disminuint pel que a mitjans de desembre del 36 gairebé en quedaven.

Junt als dibuixos o imatges apareixien consignes o eslògans com ara “*Obreros de hoy respetad la labor de nuestros compañeros del ayer. La junta del Tesoro Artístico recibe y protege las obras de Arte para los museos nacionales*” (Imatge 1) o “*Las milicias del Arte de España son una acusación más contra el fascismo*” o bé “*Pueblo antes de destruir cualquier objeto cuyo valor desconoces infórmate. Puede muy bien ser un objeto de arte y al destruirlo destruyes tu propia riqueza*” (Imatge 2) i “*Cualquier obra de arte por insignificante que parezca puede tener un valor incalculable.... Pueblo las obras de arte pertenecen: respétalas*” (Imatge 3)⁴⁸.

Fins i tot la premsa es va fer ressò de la difusió dels cartells, com per exemple en la revista *Mirador* del 3 de desembre de 1936 on va aparèixer una notícia —signada per Agustí Bartra— amb el títol de “Les parets parlen”⁴⁹. En la que es feia referència a un component psicològic que influïa en la motivació de la població a la que es volia arribar a través del cartell. Cal esmentar que aquest tipus de propaganda ja es trobava en un dibuix de Goya titulat. “*No sabe lo que hace*”, en el que es pot veure un home destruint una estàtua⁵⁰. Caldria preguntar-nos quina era la incidència real d’aquest sistema de propaganda entre la població, aquesta qüestió ens porta a plantejar-nos si la població a la que es dirigien els cartells tenia el nivell educatiu suficient per tal de rebre correctament els missatges.

Les iniciatives de les institucions es centraven bàsicament en la *Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública*, creada l’octubre de 1936, i que es dedicava bàsicament a l’edició de cartells, l’organització de mítings i projeccions de films soviètics. Segons Álvarez Lopera (1990:77), seguia el model de la Direcció General de Educació Política Soviètica, basat en una propaganda entesa com a “educació moral” que “*se distingue de la publicidad*

⁴⁸ Segons els cartells del fons digital de la Biblioteca del Pavelló de la República.

⁴⁹ Revista *Mirador*, 3 de desembre de 1936. Secció: Les Arts i Els Artistes, pàg. 6.

⁵⁰ Reproduït a Gamboni (1997:39). El dibuix al·ludeix a una sèrie d’episodis violents que va tenir lloc a Madrid amb la tornada de Ferran VII des de França, el 1814.

en que ante todo inquieta los sentimientos de los que la oyen o la leen e influye directamente sobre su voluntad.⁵¹



Imatge 3: *Cualquier Obra de arte...* (1937 ?).

Font: Col·lecció Cartells del Pavelló de la República / Universitat de Barcelona.

Un cop el govern republicà es va traslladar a València, es va crear el Ministerio de Propaganda⁵²:

⁵¹ "La revolución y el Arte" recollit en A.V. Lunacharski, *Las Artes plásticas y la política en la Rusia Revolucionaria*. Barcelona. Seix Barral, 1969, pàgs. 67-74.cit. a Álvarez Lopera,(1990:12, nota 77).

⁵² Segons Gamonal (1987:24), la creació d'aquest ministeri és tardana si es compara amb les iniciatives de la Comissaria de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

*“El ministerio de Propaganda fue creado por decreto de cuatro de Noviembre pasado para satisfacer las evidentes exigencias de la realidad, que imponían e imponen, la unificación de la labor de información y propaganda que, por la carencia de órganos adecuados, habían comenzado a realizar sin un plan conjunto varios centros oficiales.”*⁵³

I s'establien les seves competències:

*“El ministerio de Propagadla tendrá a su cargo todos los Servicios de publicidad, información y propaganda que interesen al Estado tanto en el interior como fuera de España. Dispondrá para ello de los medios de difusión necesarios, y será de su competencia cuanto se refiera a Prensa, Radio, Cinematógrafo. Ediciones, Publicaciones, Actos públicos, Exposiciones, etc., y que se relacione con la función del Ministerio.”*⁵⁴

Amb la idea de:

*“Ilustrar a los españoles sobre la dramática realidad de la guerra y sus consecuencias políticas y sociales, dar respuesta adecuada a las falsedades que propagan los facciosos, informar a la opinión internacional del gigantesco esfuerzo que realiza el pueblo español representado por su Gobierno legítimo...”*⁵⁵

A més, es feia notar la importància de la propaganda en la lluita contra el feixisme tant a nivell del territori de l'Estat com a nivell internacional:

*“La propaganda, basada en una información verídica es hoy un arma más—y un arma muy poderosa—en la lucha contra el fascismo, y ha de emplearse en el interior de España, igual que en (el) extranjero, de modo eficaz al servicio de la República y del pueblo que la defiende heroicamente.”*⁵⁶

Altrament, i segons es desprèn del mateix decret, la veritat semblava ser el fonament del concepte de propaganda republicana.

El maig de 1937, el Ministerio de Propaganda es convertí en Subsecretària, d'aquesta manera, va passar a dependre del *Ministerio de Estado* i amb voluntat de ser menys burocràtica:

*“No conviene a la índole especial de las funciones de la propaganda una organización de puro carácter administrativo, y será menester reducir al mínimo indispensable el aparato burocrático; pero ello no excluye el cumplimiento de las normas y formalidades que están vigentes y pueden hacerse siempre compatibles con la mayor rapidez y eficacia de los servicio.”*⁵⁷

⁵³ Decret de 22 de gener. *Gaceta de la República*, núm. 23, de 23 de gener de 1937, pàg. 465.

⁵⁴ Article primer del Decret, *Ibídem*.

⁵⁵ *Ibídem*.

⁵⁶ Preliminar. Decret de 22 de gener. *Gaceta de la República*, núm. 23, de 23 de gener de 1937, pàg. 465.

⁵⁷ Decret de 27 de maig. *Gaceta de la República*, núm. 148, de 28 de maig de 1937, pàg.995.

Aquesta voluntat de reduir la burocràcia també va ser seguida, segons Gamonal, (1987:25), per la Comissaria de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, amb Jaume Miravittles com a responsable, encara que no va tenir una vinculació orgànica amb el govern de Catalunya tret de la pressupostària. Va ser un servei exemplar i eficaç que, segons el mateix Comissari, va servir de model en els països democràtics de la Segona Guerra Mundial⁵⁸.

Per altra part, també és interessant veure quins eren els mètodes emprats en la propaganda emprats en el territori franquista. Un exemple és el document: *"Un testimonio oficial de la destrucción del arte en la zona roja"*, editat pel *Servicio Nacional de Propaganda* (SNP) a Bilbao el 1939. Es tracta d'una crítica als mitjans de propaganda emprats pel *"gobierno rojo"*⁵⁹ a partir del llibre d'actes de la *Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Castellón y su Provincia*.

Per aquest testimoni anònim —doncs no està signat nominalment— ni les fotografies que il·lustraven les actuacions dels republicans pel que fa a la protecció del patrimoni ni els cartells llançant consignes a la població compensaven la destrucció de *"millares de imágenes que han ardido en sacrílegas hogueras o han sido mutiladas bárbaramente"* (SNP, 1939:7). Tot i així deixava entreveure de passada un cert reconeixement a la tasca feta pels republicans, posant de manifest la sinceritat y la llibertat d'expressió que desprenen les actes:

"... que son el grito de dolor de personas entusiastas de la riqueza artística de su tierra que se ven obligadas a presenciar su estúpida destrucción."

Aspecte que, a la vegada, es va fer servir per fer crítica:

"...que no creían los miembros de la Junta al describir con tanta espontaneidad que su obra pudiese caer en poder de los facciosos."

Com a comentaris referits als cartells republicans podem llegir: *"las calles de Madrid y otras ciudades se han cubierto de carteles que son una*

⁵⁸ Jaume Miravittles (1978) "Carteles de guerra en España", *Carteles de la República y Guerra Civil*, pàgs. 7-15. Cit. a Gamonal (1987:25).

⁵⁹ Les cometes fan referència al llenguatge emprat en el document, cal destacar el llenguatge utilitzat en aquest pròleg amb un cert caràcter, podríem dir, dramàtic.

prueba de acusación directa contra los incendiarios” ridiculitzant els eslògans emprats, a la vegada, fent palès que “ *En la España de Franco estos carteles son innecesarios, y el tesoro de [...] todas las ciudades nacionales se conserva absolutamente intacto, sin la más mínima disminución*” (SNP, 1939:8). No es tenien en compte, però, les destruccions causades pels bombardeigs en les ciutats que no formaven part de “la España franquista”. Des del punt de vista del *Servicio Nacional de Propaganda*, els mètodes dissuasius dels republicans eren “inútils” perquè “*la única práctica eficaz de gobierno de un pueblo civilizado es impedir por la fuerza cualquier intento de destrucción del tesoro artístico*”.

Les actes es feren servir per demostrar que les destruccions eren exclusives del republicans i que en cap cas recollien la destrucció dels bombardeigs a mans dels exèrcits franquistes:

“En ninguna de sus páginas se consigna destrucción alguna debida a la aviación y a la artillería nacionalistas; los destrozos fueron llevados a cabo por las mismas autoridades republicanas y por los energúmenos comunistas, anarquistas o de la C.N.T.”

Amb aquesta publicació es capgirava el sentit original la documentació republicana i es feia servir per als seus propis objectius propagandístics, el que no deixava de tenir certa habilitat.

Segons Altet (2003:109), la propaganda va ser un element fonamental per legitimar i guanyar la guerra. La qüestió principal era com justificar la destrucció del patrimoni davant l'opinió pública internacional, principalment. Pedro de Muguruza⁶⁰, en una carta adreçada al ministre d'Educació el 27 de setembre de 1938, exposava, segons la seva experiència, que a l'estranger els republicans estaven millor considerats en temes de cultura i el que calia fer era una propaganda positiva com la que ells feien:

*“...pude también comprobar que, en el orden artístico muestras propagandas, sólo apoyadas en la labor negativa de los rojos (o atribuidas a los rojos) son contraproducentes: En cambio son útiles las apoyadas en hechos positivos, ciertos, reconstructores; es lo que están haciendo los rojos.”*⁶¹

⁶⁰ Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional franquista.

⁶¹ Cit. a Altet (2003:108).

Potser aquí residiria la diferència entre la propaganda feta a la zona republicana i la de la zona franquista, com es desprèn de la carta de Muguruza. La propaganda de Franco tenia un caire negatiu, mentre la republicana es va preocupar per mostrar les seves accions per tal de salvaguardar el patrimoni, incloent-hi la resolució dels conflictes generats en els primers moments de la guerra. El testimoni de Muguruza entraria en contradicció amb el que trobem en els comentaris crítics del *Servicio Nacional de Propaganda* a les actes de la *Junta Delegada de Incautación* de Castellò.

3.2.2 L'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI COM A MESURA DE PROTECCIÓ

Tot i que s'havien establert tota una sèrie de dipòsits d'obres d'art com a mesura de protecció davant de l'estat de guerra, el govern republicà va decidir evacuar el patrimoni de la ciutat de Madrid. Un vegada instal·lat a València —des del 7 novembre de 1936—, el govern republicà va decidir, a petició de la DGBA i de la *Junta Central del Tesoro Artístico*, que les obres comissades, guardades als dipòsits de la *Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid (JDIPTAM)*, s'evacuessin a aquella ciutat. Un cop a València, les obres es van dipositar a l'església del Patriarca i a les Torres de Serrano; però amb l'amenaça de l'avanç de les tropes franquistes i amb la possibilitat de que Catalunya —com a via de sortida cap a l'estranger— quedés aïllada, el març del 38 es varen traslladar cap a Barcelona, on es varen dipositar al Monestir de Pedralbes, a una casa particular a Viladrau i a una masia a St. Hilari de Sacalm.

Aquest últim trasllat es fa d'una manera precipitada i amb poques mesures de seguretat, amb la qual cosa alguns dels quadres van quedar malmesos⁶². A finals d'abril de 1938, la *Junta Central* va localitzar altres dipòsits més propers a la frontera: el Castell de Peralada, el Castell de Figueres i la mina de La Vajol.

A mitjans de gener de 1939, el govern de Negrín decidí que la *Junta Central del Tesoro Artístico* es fes càrrec del patrimoni artístic català dipositat a

⁶² Concretament, són dues teles de Goya, *Dos de Mayo* i *Tres de Mayo* (Colorado, 1991:42).

Darnius i Agullana, amb la qual cosa, com bé apunta Colorado (1991:112), el govern estatal no respectà l'Estatut d'Autonomia ni les competències de Generalitat. Però no només va obtenir la custòdia de les obres, sinó també va prendre la decisió d'evacuar-les junt amb la resta de les col·leccions estatals. De res varen servir les protestes del govern català.

Travessada la frontera, el febrer del 1939 el patrimoni va anar cap a Perpinyà on es carregarien en un tren amb destí a Ginebra. Un cop allà, les obres van quedar custodiades per la Societat de Nacions amb la condició de ser retornades als seus propietaris, un cop acabés el conflicte, com veurem més endavant. Amb tot, el tresor artístic espanyol es converteix en un símbol pel govern republicà durant tota la guerra, ja que el va acompanyar allà on hi va anar⁶³.

Si bé, la urgència de la sortida davant l'avenç de les tropes franquistes cap a la frontera amb França va impedir buidar tots els béns emmagatzemats a Figueres i la Vajol. Els dipòsits de Figueres estaven organitzats amb les obres del patrimoni historicoartístic a la vegada que amb els béns confiscats per la *Caja General de Reparaciones* amb la qual cosa, com assenyalen Gracia i Munilla (2013:67), varen quedar abandonats materials de tot tipus.

3.2.2.1 DEBATS I REFLEXIONS SOBRE L'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI

S'ha plantejat molt sovint la qüestió sobre les justificacions reals que incidiren en l'evacuació del patrimoni cultural durant la Guerra Civil espanyola. Les interpretacions presentades en diferents recerques sobre els veritables motius de l'evacuació del Tresor des de Madrid a València i després a Catalunya i Ginebra, com ara veurem, són diverses, tenint en compte que en un principi el govern republicà era contrari a la mesura.

El motiu aparent exposat pel govern republicà va ser el bombardeig del Museu del Prado —malgrat haver estat senyalitzat—, que actuaria com a

⁶³ Un exemple que il·lustra la valoració del patrimoni cultural és, podríem dir, la frase —molt reproduïda pels diferents autors— que va escriure Azaña en una carta dirigida a Ángel Ossorio: “*El museo del Prado es para mí más importante que la República y la monarquía juntas*”. Manuel Azaña. *Obras Completas*, III, Mèxic DF, Ed. Oasis, 1966-68, pàg. 549, cit. a Álvarez Lopera (1982), vol. I.

detonant en la decisió del trasllat de les seves col·leccions. El fet de l'evacuació del patrimoni va provocar algunes polèmiques a la premsa del moment⁶⁴ que qüestionaven el bombardeig del Prado. Negant el fet, la justificació de traslladar algunes de les obres del museu com a mesura de protecció davant les bombes dels franquistes, no tenia sentit.

Colorado (1991:35 i 36, nota 13) exposa que hi havia proves per assegurar amb contundència que el Prado va estar afectat pels bombardeigs de l'exèrcit de Franco, des de mitjans de novembre de 1936. Tret de que el museu era un objectiu fàcil per la seva ubicació, ja que estava aïllat i era fàcil de localitzar, hi havia documentació gràfica que ho demostrava, per exemple, les fotografies fetes per José Lino Vaamonde⁶⁵, arquitecte i responsable de la protecció del museu en aquells moments que mostren els desperfectes que van provocar les bombes que van caure en les teulades.

Per altra part, altres edificis emblemàtics varen ser bombardejats com la Biblioteca Nacional, el Museu Arqueològic o el Palau de Liria⁶⁶, i no totes les peces o col·leccions varen ser evacuades de Madrid, segons apunta López Trujillo (2006:424), com per exemple part de les del mateix Prado o part de les col·leccions del Museu de Arqueologia, que van romandre a Madrid durant tota la guerra. Sembla, doncs, que el bombardeig del Museu del Prado no va ser la única raó.

Davant la polèmica sorgida sobre l'evacuació dels béns culturals, el govern republicà es va veure en la necessitat de justificar-se i, a través de la *Junta de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional* (JIPCTAN), es van editar, en diversos idiomes, una sèrie de publicacions sobre la defensa del patrimoni artístic durant la guerra. En una d'aquestes publicacions, *Defensa del Tesoro Artístico*, datada el 1938, es justificava l'evacuació del patrimoni artístic dels museus de Madrid i es feia palès que

⁶⁴ Agents franquistes a Anglaterra van llençar el rumor –del que es va fer ressò el “Morning Post” en la seva editorial del 26 de Juliol del 39– de que si el Prado s'havia bombardejat va ser en resposta a la provocació dels republicans, ja que aquests havien col·locat a la teulada del museu metralladores, per crear, d'aquesta manera, una propaganda negativa cap els nacionals (Colorado, 1991: 36, nota 12). Contràriament, el que estaven fent era afirmar el bombardeig.

⁶⁵ Algunes d'aquestes fotografies varen il·lustrar l'informe de Renau, abans esmentat, publicat a la revista *Museion* el 1937, vol. 39-40, pàgs. 7-66.

⁶⁶ Segons Colorado (1991:37), aquest fet va sorprendre ja que el Palau de Liria era propietat del Duc d'Alba i aquest era agent de Franco a Londres.

havia estat provocada per l'aviació feixista. D'una banda es posava l'èmfasi en les afectacions dels bombardeigs simultanis, tant terrestres com aeris, sobre edificis emblemàtics de Madrid i d'altra, en el temor de que es tornessin a repetir. Aquesta va ser la principal explicació adduïda pel govern republicà i que va fer que s'activés l'evacuació d'obres d'art, tot i que aquesta s'havia començat a produir abans de que quedessin afectats els principals edificis⁶⁷. També s'exposaven altres motius com qüestions tècniques, per exemple l'excessiva humitat, els canvis de temperatura o la manca d'un condicionament adient dels espais utilitzats com a magatzems, per fer palès que Madrid no era un lloc segur pels béns del patrimoni cultural.

Renau (1980:60) anys més tard, va admetre que la decisió d'evacuació de les obres en traslladar la capitalitat republicana a València va estar fonamentada en motius polítics i militars del govern republicà, encara que va puntualitzar que si els motius haguessin estat només tècnics, també hagués estat una raó suficient pel seu trasllat.

Tanmateix, hi ha diversos autors que n'argumenten d'altres raons. Colorado (1991:40), creu que la raó dels bombardeigs no era suficient i planteja una sèrie de qüestions per justificar la seva reflexió. D'un costat, els bombardeigs massius a Madrid es van fer un cop els quadres més importants del Prado ja s'havien evacuat. Per altre, d'altres obres també importants del museu van romandre en els dipòsit habilitats per la Junta Central a Madrid. No obstant, aquest mateix autor fa notar que la justificació dels interessos polítics del govern que adduïa Renau no era prou clara atès que no els va especificar en el seu informe de 1937.

Álvarez Lopera (1982:160) considera que les argumentacions republicanes sobre la finalitat de l'evacuació de les obres del Prado com a mesura de protecció tampoc n'eren clares i si creu que els veritables motius varen ser polítics. El seu plantejament el basa en un ordre de la DGBA⁶⁸ per la

⁶⁷ Segons la JIPCTAN (1938:6*), l'evacuació s'havia activat el 10 de novembre de 1936, tanmateix no és fins el 16 de novembre que van caure bombes incendiàries sobre edificis com el Museu del Prado, l'Arqueològic, l'Acadèmia de Belles Arts, la Biblioteca Nacional, el Museu d'Art Modern i l'Arxiu Històric. *La paginació és meva.

⁶⁸ Oficio del Director General de Bellas Artes al Presidente de la JIPTA, 17 de febrero de 1937, Archivo SERPAN, cit. a Álvarez Lopera (1982:160, nota 28).

que s'establia que “*es criterio del gobierno de la República, compartido per esta Dirección general, que todas las obras de arte y objetos de valor de nuestro Patrimonio artístico deben estar depositados en el sitio donde él resida*”. Altre punt que recolza aquesta teoria és una entrevista a Timoteo Pérez Rubio, feta per un setmanari suís, on explicava que “*el gobierno había tomado la decisión de que las obres le siguieran siempre*”⁶⁹.

López Trujillo (2006:426-427) coincideix amb Álvarez Lopera ja que creu que la qüestió de pes que va moure l'evacuació varen ser les raons polítiques, encara que mai varen ser afirmades explícitament. Aquest autor també considera que el trasllat a València va ser impecable, encara que sí fa notar la manca de mitjans i el poc plantejament tècnic, però ressalta la bona organització i l'esforç. Amb tot, fa notar que les obres van córrer perill durant el periple i que quan van arribar a València, tant sols dos quadres dels 525 havien partit algun problema.

Tusell (2003:22) concreta més, i sí creu que la primera evacuació, de Madrid a València, va respondre a una decisió política i es van garantir unes mínimes condicions en el trasllat, cosa que no va passar en les següents, des de València a Catalunya i després a l'estranger; per aquest últim autor, el que sembla no tenir lògica és que els últims trasllats dels béns culturals el portessin a terme persones no preparades i en condicions precàries.

Gracia i Munilla (2013:20) suggereixen que una de les motivacions del trasllat de les peces dels museus era la venda. En concret es centren en una part de les col·leccions numismàtiques del Museo de Arqueologia de Madrid, que varen ser confiscades i van sortir precipitadament abans que les obres del Museu del Prado, coincidint amb el trasllat del govern republicà de Madrid a València. Seguint amb aquests autors, hi ha una sèrie de fets que recolzen la hipòtesi de la venda: només es van confiscar les col·leccions de les monedes de més valor i de metalls preciosos. Altre plantejament que fan és que si la finalitat de la confiscació de les peces hagués estat la seva protecció, el trasllat no s'hauria fet precipitadament, amb nocturnitat i sense inventaris. A més, les col·leccions confiscades s'haurien entregat a la *Junta Central del Tesoro*

⁶⁹ Pierre Devall “*Une heure avec...L'homme qui sauva les chefs-d'œuvre espagnoles*”, la *Semaine*, 2 de juin de 1939.cit. a Colorado (1991:40, nota 21).

Artístico, segons el procediment habitual. Finalment, també assenyalen que l'evacuació es va interrompre quedant la resta del fons a Madrid durant tota la guerra.

L'èxit de l'empresa, seguint amb López Trujillo (2006:426-427), va ser una peça clau en la política cultural i propagandística republicana. La decisió de traslladar les obres del Prado, però, va enfrontar a Josep Renau, Director General de Bellas Artes, i a José Lino Vaamonde, arquitecte i responsable de la protecció del museu, amb Francisco Javier Sánchez Cantón, director interí del museu⁷⁰, contrari a la mesura d'evacuació ja que creia que hi havia interessos econòmics darrere de l'operació i proposava com a mesura emmagatzemar les obres en càmeres subterrànies del Banc d'Espanya⁷¹. També es van oposar a la mesura la Societat de Nacions i l'Oficina internacional de Museus, encara que després van canviar de parer.

Per contra, durant el conflicte, segons Colorado (1991:41), les diverses propostes que es varen fer des de l'estranger —que veurem en el següent apartat— per evacuar les obres per tal de salvaguardar-les varen ser desestimades pel govern republicà, només Azaña va estar a favor.

3.2.2.2 LA PROPOSTA FRANCESA D'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI

Tot i que el trasllat a l'estranger es va fer, finalment, als inicis del mes de febrer de 1939, ja hi havien hagut altres intents d'evacuar el patrimoni fora del territori de l'estat. Un cop instal·lat el govern i el patrimoni artístic espanyol a València, va haver el primer projecte amb motiu de l'Exposició Internacional a París, el 1937. Es tractava d'exposar la pintura espanyola del Museu del Prado, la qual cosa permetria que part de les obres del museu sortissin durant el conflicte. Tanmateix va ser un intent fallit d'evacuació (Granger 2010:345).

El maig del 37, Henri Verne, director dels museus nacionals francesos, va comunicar al Consell de direcció de la institució l'acord entre França i

⁷⁰ El 19 de setembre de 1936 es nomena director del Museu del Prado a Pablo Ruiz Picasso. *Gaceta de Madrid*, 25 de setembre de 1936, núm. 269, pàg. 1969, on es rectificava l'anterior decret publicat el dia 20 de setembre.

⁷¹ Mesura que es va adoptar en altres ciutats, com per exemple, Barcelona i Tortosa. Veure del Rosal, A.(1977), Massip, J.(2003) i Gracia i Munilla (2013).

Espanya per realitzar l'exposició del Prado, però segons Verne, l'1 de juliol el projecte quedava desestimat. En un principi el problema principal va ser la manca d'acord en els mitjans de transport de les obres. Per part de França es proposava traslladar les obres espanyoles per via marítima, però el govern espanyol discrepava i proposava l'evacuació per carretera, per la qual cosa eren necessaris 22 camions i alguns cotxes. No va haver acord. Els francesos van argumentar, per una banda, el cos elevat que suposava el trasllat per carretera i, per altra, el risc dels bombardejos. Tot i que els quadres destinats a l'exposició ja estaven embalatats⁷², l'exposició no es va dur a terme⁷³.

Quan el govern espanyol es trasllada a Barcelona, el març de 1938, es començà a considerar la possibilitat d'evacuar les col·leccions espanyoles cap a França. Cal considerar que els museus francesos acollien en aquells moments les obres catalanes procedents de l'exposició del Jeu de Paume i de Maisons Laffite.

3.2.3 MESURES “IN SITU”

Com hem vist, encara que una de les mesures de protecció implementades sobre el patrimoni cultural va ser el seu trasllat a l'estranger, les polítiques de salvaguarda del patrimoni durant la guerra també varen contemplar actuacions “*in situ*”, seguint les directrius establertes per l'*Office International des Musées*.

Per Renau (1980:47-48), ja des de les primers “disturbis civils”, abans de l'acció dels bombardeigs, es varen prendre mesures preveient els problemes en biblioteques i museus, a la vegada que en edificis i monuments; aquestes mesures, segons explica Renau, van ser emmagatzemar les obres als soterranis dels museus i edificis públics, protegir els objectes de grans dimensions i les parts més fràgils dels edificis i monuments. Encara que, amb

⁷² Kenyon, en el seu informe, parlava de que els quadres destinats a l'exposició dels mestres del Prado estaven embalatats en caixes que portaven un distintiu especial.

⁷³ Un cop desestimada l'exposició, a proposta de Verne va proposar que es consideressin els castells com a possibles dipòsits per tal d'acollir les col·leccions espanyoles. Posteriorment, aquesta mesura va ser aplicada a les col·leccions franceses durant la II Guerra Mundial Granger (2010:346).

l'esclat sobtat de la guerra, aquestes intervencions no es varen poder realitzar amb la rapidesa que es necessitava, amb la qual cosa no es va poder evitar alguns desperfectes i pèrdues importants⁷⁴.

Dins les mesures de protecció, la *Junta de Incautación* va habilitar diversos dipòsits per salvaguardar obres i objectes mobles, els més importants van ser els dels grans museus madrilenys com els museus del Prado i l'*Arqueológico Nacional*. Aquestes tasques van ser reforçades per una organització municipal, el *Comité de Reforma, Reconstrucción y saneamiento*, creat l'1 d'abril del 1937. El seu objectiu principal era donar suport als edificis malmesos i protegir monuments i fonts de la ciutat, tasca que, segons López Trujillo (2006:425), la Junta no podia dur-la a terme per falta de mitjans. Aquest *Comité* va aglutinar a tots els organismes que fins llavors havien actuat independentment, com *el Servicio de Socorro de Bombardeos* o la *Comandancia de Obras y fortificaciones* del *Ministerio de Guerra*. Amb tot, Álvarez Lopera (1982:169) estima que, tret de moments concrets al llarg de 1937, no es pot parlar de planificació en la política de salvaguarda republicana, i en especial si ens referim a la mesura d'evacuació del patrimoni.

En aquest sentit, es troben a faltar uns criteris clars en l'ordenació de les mesures i es fa evident la manca, per una part, d'una avaluació dels riscos tenint en compte la magnitud de l'empresa i, per altra, d'una valoració de la infraestructura necessària, considerant els mitjans dels que es disposava.

3.3 MESURES LEGALS I POLÍTIQUES DE PROTECCIÓ DEL PATRIMONI A LA ZONA FRANQUISTA

A la zona controlada pel bàndol franquista, el disseny d'una política en matèria de protecció del patrimoni historicoartístic va ser més tardana i les mesures no varen ser homogènies a tot el territori, destacant Granada⁷⁵ com

⁷⁴ Un dels pocs exemples que detalla Renau és el del Museo Arqueológico Provincial de Toledo en el que les mesures adoptades no varen servir per protegir-lo.

⁷⁵ Tant Tusell (2003:23) com Alted (2003:100) remarquen, en aquests sentit la tasca, de Antonio Gallego Burín, cap del *Servicio Artístico de Vanguardia* de Granada. Antonio Gallego va elaborar un informe sobre les obres salvades a la província de Granada durant 1931 i 1936, que després va ampliar a la resta de províncies dins la zona franquista: *La Destrucción del*

exemple de bona gestió. Per Alted (2003:97), la política de salvaguarda de la zona franquista va anar a remolc del que es feia a l'Espanya republicana. Amb tot, sí que van haver-hi institucions encarregades com *el Servicio Artístico de Vanguardia*, però depenia dels militars i no tenien ni mitjans ni pressupost, el que indica, segons la nostra consideració, la poca importància que se li donava a la salvaguarda del patrimoni cultural.

Fins al primer govern de Franco, a l'abril de 1938 a Burgos, no es va crear el *Servicio de Patrimonio Artístico Nacional* i, acabada la guerra, es creà la *Comisaria de Excavaciones Arqueológicas*. Dins la seva política de protecció del patrimoni hi va haver un intent d'elaboració d'una nova llei, la *Ley del Tesoro*, però, segons Tusell (2003:24), no es va dur a terme.

La política de salvaguarda del bàndol franquista va anar lligada a la nova organització institucional, que es coneixia com a "*Nuevo Estado*", amb Franco assumint tots els poders. Dins d'aquests principis és va organitzar una *Junta Técnica del Estado* formada per una sèrie d'àrees, o incipients departaments ministerials, com assenyala Alted (2003:98); una d'aquestes era la *Comisión de Cultura y Enseñanza*, presidida per l'escriptor José M. Pemán, formada per diverses seccions, com ara la de Belles Artes, amb Tomás García- Diego com a responsable.

Un exemple del tarannà que rau en aquesta política és el preàmbul d'una de les ordres de la *Presidencia de la Junta Técnica del Estado*:

*"A medida que el glorioso Ejército español va liberando pueblos y ciudades de nuestro territorio, van conociéndose con detalle los efectos del vandálico dominio de la barbarie y las inevitables consecuencias de la guerra en edificios monumentos valiosos por su arquitectura, por su significación histórica o por los tesoros artísticos, históricos, bibliográficos y documentales que encerraban. El nuevo Estado español, que viene a restaurar y revivir el espíritu tradicional y a impulsar la cultura patria, está decidido a que no desaparezca ni el recuerdo de lo definitivamente perdido ni esas reliquias de la cultura que, aun mutiladas y hechas pedazos, tienen un gran valor sentimental, histórico y científico."*⁷⁶

tesoro artístico de España. Informe sobre la obra destructiva realizada por el marxismo en el Patrimonio español de arte de 1931-1937. Al marge de conclusions tendencioses, es donava notícia de les obres destruïdes o malmeses pels republicans en els territoris que les tropes de Franco anaven envaint, segons totes les dades aportades per les *Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y del Tesoro Artístico* (Gallego Burín 1938:3).

⁷⁶ BOE, núm. 66, de 24 de desembre 1936, pàg. 470.

La primera normativa de la *Junta Técnica* en matèria de patrimoni historicoartístic que es va publicar en el bàndol franquista va ser el desembre de 1936 pel qual es regulaven les transaccions del patrimoni històric i artístic:

“Los constantes asaltos y despojos que por elementos extremistas se están llevando a cabo contra el Tesoro Nacional requieren medidas urgentes que en lo posible los eviten, regulando severamente la compra-venta de objetos que tengan un valor artístico e histórico, de forma que los autores de los robos no encuentren facilidades para la venta de aquellos dentro de España o exportación al extranjero y castigando con severas penas a los que, en complicidad con ellos, se presten a la adquisición de objetos de la naturaleza expresada cuya procedencia sea sospechosa.”⁷⁷

Alted (2003:98) fa notar que el que recull aquesta normativa ja estava contemplat en l'article 45 de la constitució republicana⁷⁸. En les províncies del territori franquista, també va haver iniciatives particulars i, també, es van crear juntes conservadores del tresor artístic que, segons la mateixa autora, corresponien en realitat a les juntes locals creades en la Llei de Patrimoni republicana del 1933. Aquestes Juntes conservadores es feien càrrec dels objectes artístics i de culte religiós, de catalogar-los i custodiar-los en els dipòsits habilitats, a més de desenrutar els monuments que continguessin objectes de valor artístic. Per altra part, els *Servicios de Arte de Falange*⁷⁹, per iniciativa pròpia, complementaven la tasca de les juntes.

El desembre de 1936 es va crear la Junta de *Cultura Històrica y del Tesoro Artístico* amb juntes delegades a cada província i amb l'encàrrec de vetllar pel compliment del decret de 6 de desembre, així com de recollir dades i informes sobre el patrimoni historicoartístic desaparegut o malmès des de la proclamació de la República, amb la finalitat de crear un inventari⁸⁰. Entre desembre de 1936 i febrer de 1937 es van posar en marxa les Juntes provincials en la zona franquista, que van estar presidides pels governadors civils.

⁷⁷ Decret número 95. BOE, Burgos, núm. 51, de 6 de desembre 1936, pàg. 355.

⁷⁸ Si bé cal esmentar, que Alted parla del article 48, i en realitat es refereix al 45. Sobre el text de l'article, veieu l'apartat 3.1 del present capítol.

⁷⁹ L'octubre de 1937, es crea a Santander el *Museo Provisional de Arte mutilado por los marxistas* amb les obres recollides i custodiades pels *Servicios de Arte de Falange* (Alted, 1984:74).

⁸⁰ Ordre de 23 de desembre de 1936. BOE, núm. 66, 24 de desembre 1936, pàg. 470-471.

D'altra banda, per complementar les *Juntas de Cultura* i la *Comisión de Cultura y Enseñanza*, el gener de 1937 es va organitzar *El Servicio Artístico de Vanguardia*⁸¹ amb la tasca de defensar i recuperar el patrimoni historicoartístic en les zones més pròximes a la zona de lluita i de la manera més ràpida i efectiva possible. El *Servicio* estava format per una sèrie d'agents que inspeccionaven l'estat d'edificis històrics per protegir-los, a la vegada que recollien els objectes que hi contenien. El seu protocol d'actuació era el següent: un cop els agents arribaven al poble o ciutat, amb tota la documentació sobre els edificis, monuments i objectes artístics, verificaven l'estat dels béns; tota la informació recollida es remetia a la *Sección de Bellas Artes*. A la vegada recollien les obres d'art i les duïen a llocs segurs i prenen les mesures de protecció corresponents pels edificis.

En un informe presentat pel responsable de la *Sección de Bellas Artes*, Tomás García-Diego, dirigit al Vicepresident de la *Comisión de Cultura y Enseñanza*⁸², Enrique Suñer, s'exposava la manca de mitjans econòmics del *Servicio*, ja que els agents no rebien cap retribució, i la manca de mitjans materials, doncs no hi contaven amb vehicles per desplaçar-se; per tant no és d'estranyar que la carència de recursos incidís en la seva tasca. En el mateix informe, es feia referència a la poca activitat i ineficàcia de les *Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico* i es proposava el seu canvi.

La manca d'operativitat de les *Juntas* i del *Servicio Artístico de Vanguardia*, per Alted (2003:101), estava influïda per l'existència d'altres organitzacions que actuaven de forma paral·lela i realitzaven tasques de salvaguarda pel seu compte i suposaven un entrebanc perquè interceptaven la seva tasca, com ara els *Servicios de Arte de Falange* o les *Comisiones Provinciales de Monumentos*. A fi i efecte de centralitzar i organitzar la salvaguarda, es va dictar una ordre per tal de que totes les organitzacions es posessin a disposició de les juntes provincials i, a partir d'aquell moment, funcionarien com auxiliars del *Servicio Artístico de Vanguardia*:

“Las organizaciones que ahora existían de recogida de obras de Arte no podrán funcionar en adelante más que como auxiliares del

⁸¹ Ordre de 14 de gener de 1937.

⁸² Cit. a Alted (2003:99).

*“Servicio Artístico de Vanguardia” de la Comisión de Cultura y Enseñanza, y de hacerlo ha de ser siempre con órdenes expresas de dicha Comisión y bajo su control inmediato.”*⁸³

El material de les *Juntas* era escàs i dispers, fins i tot perdut, i a cada província actuaven de manera independent i sense coordinació. La pròpia Comissió de Cultura feia constar en un informe⁸⁴ de finals de 1937, el balanç negatiu, de les activitats de les juntes.

Atès el caràcter provisional de l'organització de l'Estat, plantejat des del primer moment al servei de la guerra, el gener de 1938 es va proposar una nova estructuració de l'administració en la zona franquista, i es va dictar una llei⁸⁵ per la qual s'organitzava l'administració estatal en departaments ministerials, dependents una presidència. Pel que ens interessa en aquest apartat, dins del *Ministerio de Educación Nacional* s'integraven les *Jefaturas de Enseñanza, las de Bellas Artes y la de Archivos y Bibliotecas*.

La *Jefatura de Bellas Artes*, dirigida per Eugeni d'Ors, va assumir tot el que depenia de la *Secció de Bellas Artes* anterior, però amb un caràcter més permanent i amb un plantejament més eficaç, atesa l'evolució de la guerra. Se nomenà com assessor tècnic a Pedro Muguruza⁸⁶, el seu paper, per Alted (2003:103), va ser fonamental en la gestió de protecció i salvaguarda del patrimoni, atès que va dissenyar una política que es va plasmar en tota una sèrie de normatives. Es pot dir que va ser un professional crític amb la tasca duta terme en el seu propi bàndol, a la vegada que va saber valorar la feina que s'estava realitzant a la zona republicana. Per altra part, va insistir en la importància de la propaganda davant l'opinió pública. Una mostra d'aquesta afirmació la trobem en l'informe que va fer arribar al ministre d'Educació, el 13 de febrer de 1938, en el que explicava la seva inspecció tècnica per Astúries, l'Aragó i Castellà, i on feia constar que *“apenas se ha hecho nada en la defensa de nuestra riqueza nacional [...] los monumentos están hoy*

⁸³ Article 2n. Ordre de 27 de novembre. BOE, núm.407, de 1 de desembre de 1937, pàg. 4603

⁸⁴ SDPAN caja 35, cit. a Alted (1984:75, nota 13).

⁸⁵ *Ley de Administración Central del Estado* de 30 de gener. BOE núm. 467, Burgos, 31 de gener de 1938, pàgs. 5514-5515.

⁸⁶ Professor d'arquitectura, més tard va ser Comissari General del *Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* (SDPAN).

*abandonados a su propia suerte: a la acción del tiempo, la codicia de los del pueblo, a la incultura del cura o del alcalde*⁸⁷.

En el mateix informe reconeixia que les feines de protecció a la zona franquista havien estat nul·les, així com també es queixava de la manca d'iniciativa oficial a la zona, de les destrosses "*estéticas realizadas con la mejor fe del mundo, en la creencia de que así colaboraban al auge de la Nueva España, pero destructoras en lo que nos dejaron los rojos, denigrantes para nuestro prestigio internacional*"⁸⁸. El que se'n desprèn d'aquest informe, segons el nostre parer, explica en poques paraules l'actuació en matèria de protecció del patrimoni cultural en la zona franquista durant la Guerra Civil. A més assenyalava la manca de col·laboració entre els agents del *Servicio de Vanguardia* i els militars, per una banda, i, per altra, la dispersió entre els serveis oficials i els de la Falange. També evidenciava la carència d'un pla de protecció i conservació, amb accions concretes. La qual cosa recolzaria les afirmacions de Colorado (1991:339) i (2010:100) i de Tusell (2003:22) quant a que va ser a la zona Republicana on es va realitzar una veritable tasca de salvaguarda. Per altra part, si el seu informe era certament crític, també considerem que era objectiu ja que no calia mostrar la ineficàcia de les actuacions del seu propi bàndol —com a propaganda no era massa favorable— encara que l'informe fos de caràcter intern.

Les institucions de la *Comisión de Cultura y Enseñanza* destinades a la defensa del Patrimoni no van ser ni eficients ni molt menys eficaces ni van saber respondre a la situació de la Guerra durant el 1937. Després de la constitució del govern franquista, ja durant l'any 38, es va tractar de posar en marxa un pla més elaborat de recuperació i protecció del patrimoni artístic del que estaria encarregat Pedro Muguruza. Les normatives que es varen promulgar anaven en aquest sentit a través de la *Jefatura Nacional de Bellas Artes* y dels *Servicios de Archivos, Bibliotecas y Registro de la Propiedad Intelectual*.

⁸⁷ *Notas sobre la visita entregadas personalmente por Pedro Muguruza al Ministro de Educación*, Archivo Particular de Pedro Sainz Rodríguez. Cit. a Alted, (1984:79).

⁸⁸ Cit. a Alted, A. (2003: 103).

El projecte de Muguruza, més de caràcter tècnic que ideològic, es va aprovar l'abril pel qual l'Estat assumia totes les funcions relatives a la recuperació, protecció i conservació del Patrimoni, a través del *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* (SDPAN):

*“El Estado Español reúne todas las funciones que ejerce relativas a la recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional, así como la Inspección Provincial de Enseñanzas Artísticas, en un servicio común de carácter permanente en aquello donde su existencia no se encuentre condicionada por las circunstancias de la guerra actual. Dicho servicio llevará el nombre de Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.”*⁸⁹

També entrava dins de les seves competències controlar el tràfic il·legal d'obres d'art, junt amb la *Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores*⁹⁰. El SDPAN estava constituït per una Comissaria General, amb Pedro Muguruza al capdavant i com a sotscomissari el Marqués de Lozoya⁹¹. L'agost del mateix any es publicà el reglament d'actuació dels agents de *Recuperación Artística* i la reglamentació de les comissaries de zona, detallant les seves funcions⁹².

Per Altet (2003:105), hi ha dos elements fonamentals que marquen l'actuació del SDPAN: els agents de Vanguardia i les Comissaries de Zona. Elements que queden tipificats i definits en el Decret de 22 d'abril de 1938, esmentat més amunt. Els *Agentes de Vanguardia* es van militaritzar i es va fer per tal d'evitar problemes amb les comandaments militars ja que hi depenien d'ells⁹³. Però, tot i així, segons López Trujillo (2006:433), les autoritats militars no hi van col·laborar. Els problemes principals amb els que es van trobar els diferents agents van ser, la manca de personal, la manca de transport i la manca de mitjans econòmics⁹⁴, aspectes que impedièren desenvolupar la seva tasca; a més no hi rebien cap compensació econòmica, i estaven limitats per

⁸⁹ Article 1r. Decret de 22 d'abril. BOE, núm. 549, de 23 d'abril de 1938, pàg.6921.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Juan Contreras y López de Ayala.

⁹² Ordre de 9 d'agost per la que s'establia el reglament d'actuació dels Agents de Recuperación Artística del Servicio de Vanguardia. BOE, núm.49, de 18 d'agost de 1938, pàgs. 774-775. Ordre de 12 d'agost per la que es disposaven les normes d'actuació de les Comissaries de Zona, *Ibidem*, pàgs. 775-776.

⁹³ Segons l'article 9è del Decret de 22 d'abril. BOE, núm.549, de 23 d'abril de 1938, pàg. 6921.

⁹⁴ Segons es desprèn d'una carta de Muguruza dirigida al ministre d'Educació, el 2 de juliol de 1938, en la que es queixava de la manca de pressupost que es destinava a les tasques de protecció. Cit. a Altet (2003:107).

les accions dels militars. Les *Comisarías de Zona*, eren el punt central pel que fa a l'organització de les tasques de salvaguarda i recuperació del patrimoni; estaven organitzades en nombre de nou, en funció de la zona d'actuació i la divisió peninsulari depenien d'una *Comisaria Central*. El comissari era la màxima autoritat davant altres institucions relacionades amb la protecció del patrimoni historicoartístic⁹⁵.

Posteriorment, es van dictar diverses disposicions amb les quals s'ampliaven i perfilaven les tasques del SDPAN, el servei obria el seu àmbit d'actuació al patrimoni bibliogràfic, històric i arqueològic, passant en aquest cas a dependre de la *Jefatura Nacional de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual*⁹⁶. El setembre, s'ampliava la recuperació i la protecció al material científic i col·leccions de Ciències Naturals⁹⁷.

Entre els mesos de setembre i octubre es va elaborar un projecte de llei de *Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* de la mà de Muguruza i Lozoya, partint, com fa notar Altet (2003: 82-104), de legislacions anteriors: el *Decreto-ley* d'agost de 1926 i la llei republicana de 1933 sobre Patrimoni. Però malgrat la seva denominació, només es referia als monuments historicoartístics. Encara que el projecte no es convertí en llei atès el desenvolupament de la guerra, va ser el primer pas que el govern de Burgos va començar a desenvolupar en matèria de protecció de patrimoni.

Durant tot aquest període de creació de nous serveis i elaboració de normatives sorgeix la mateixa problemàtica que van patir les institucions republicanes encarregades del patrimoni, la interacció entre diferents institucions i organismes, que ja s'havia donat anteriorment amb la Falange i les *Comisiones Provinciales de Monumentos*, com hem esmenat abans. Qüestió que fa patent el propi Muguruza en una nota adreçada al Ministre d'Educació, el 20 de desembre de 1938. El Comissari es queixava de que:

"Convendría que en tanto se publica esa ley o decreto, se comuniquen por el Ministerio del Interior a los alcaldes y gobernadores que se atengan al decreto de 22 de abril, creando nuestro Servicio, pues están armando una confusión

⁹⁵ Article 6è de l'Ordre de 12 d'agost. BOE, núm.49, de 18 d'agost de 1938, pàgs. 774-775.

⁹⁶ Ordre de 20 de maig, BOE, núm.597, d'11 de juny de 1938, pàg. 7807.

⁹⁷ Ordre 12 de setembre, que ampliava el contingut del decret de 22 d'abril. BOE, núm.82, de 20 de setembre de 1938, pàg.1332.

*constante haciendo intervenir a comisiones de monumentos con cuestiones que han de resolverse por las comisarias de zona.*⁹⁸

Un altre exemple de relacions conflictives entre administracions per motiu de les competències sobre el patrimoni van ser les nomenades “*Rutas de Guerra*”, que van enfrontar al *Ministerio de Educación Nacional i al Ministerio del Interior*. Les “*Rutas Nacionales de Guerra*” s’havien organitzat, com assenyala Alted (2003:107), pel *Servicio Nacional de Turismo*, que depenia del *Ministerio del Interior*; aquestes rutes es varen posar en marxa, l’1 de juliol de 1938, amb un caràcter principalment propagandístic i dirigides als turistes estrangers. Amb la qual cosa, interferien en les tasques propagandístiques del SDPAN. D’altra banda, també depenia d’Interior la *Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos*, que es creà per Decret el 16 d’abril de 1938 amb l’objectiu de recuperar, classificar i protegir els documents que hi haguessin en les zones que s’anaven guanyant als republicans i que provenien dels arxius, tant d’institucions i organismes públics com privats. Quedava clar que la comesa d’aquest organisme entrava en contradicció amb les competències del *Servicio de Recuperación de Documentos* del SDPAN.

Cal considerar el poc pressupost que el *Ministerio de Educación* destinava als treballs de recuperació i protecció del patrimoni; mentre que, des de la mateixa institució, es finançava el *Servicio Nacional de Turismo*; qüestió que trobem reflectida en paraules de Muguruza en una carta dirigida al ministre d’Educació el 22 de novembre de 1938, es pot llegir:

*“con el convencimiento no puede lograrse que los monumentos y obras de arte aguanten las inclemencias y el desgaste, hasta que se organice [...], un plan de atenciones nacionales en que se les dé promesa de inclusión. Y podrá suceder que las nueve décimas partes de lo más importante de nuestro Tesoro Artístico se desmoronen o presenten aspecto lamentable y prueba inconfundible de nuestro abandono, mientras organizamos rutas de guerra para vernos obligados a atribuir a los rojos todos los destrozos.”*⁹⁹

Altra interferència la trobem entre el SDPAN i el *Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones*. Aquest últim estava organitzat en set comissaries de zona que s’encarregaven dels expedients per la reconstrucció

⁹⁸ Cit. a Alted (2003:104).

⁹⁹ *Ibidem* (2003:107).

del patrimoni immoble, segons la següent distribució: monuments artístics i nacionals, edificis eclesiàstics, edificis provincials o municipals i edificis particulars i d'empreses. Vist això, queda clar que l'actuació d'aquest servei també suposava un obstacle en les competències del SDPAN¹⁰⁰.

Es pot considerar que en el moment de finalitzar la guerra, les bases de la política de recuperació i defensa del patrimoni cultural que aniria desenvolupant en els anys següents el govern de Franco estaven assentades. Aquesta política es va centrar, durant la immediata postguerra, en la identificació i devolució de les obres d'art confiscades durant la guerra als seus propietaris, tant particulars com de l'església o del propi Estat. Les devolucions als particulars va ser una de les problemàtiques amb les que es va trobar el SDPAN a partir de l'abril del 39, com veurem.

3.4 LA IMPLICACIÓ INTERNACIONAL EN LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONI CULTURAL ESPANYOL DURANT LA GUERRA

Malgrat estar vigents tota una sèrie de normatives internacionals sobre protecció del patrimoni cultural i artístic en conflictes armats durant la Guerra Civil espanyola, com ara la Conferència Internacional de La Haia de 1907 o la Carta d'Atenes de 1931 —com hem vist en el capítol anterior—, no es varen posar en pràctica. Una de les conclusions a les que arribava la Carta d'Atenes en el seu article primer era la necessitat d'una cooperació internacional en el salvament del patrimoni cultural, la qual cosa no es va implementar en el territori governat per la República. Sí es varen seguir les recomanacions tècniques establertes per l'*Office International des Musées*, però no va haver una veritable cooperació ja que els països fora de l'Eix, és a dir, el nomenats democràtics, varen decidir no intervenir en la guerra espanyola i per tant no van col·laborar en la salvaguarda com a estats. És més, el consentiment de França i Suïssa de rebre les obres procedents de l'Estat espanyol, tant les

¹⁰⁰ Aquesta situació queda reflectida en el fet que documenta Alted (2003:108). Muguruza havia aconseguit de l' *Academia de Bellas Artes de San Fernando* una mena d'ajut econòmic, una "subscripció especial", per tal de reconstruir una sèrie de monuments que es trobaven en estat d'urgència, però la iniciativa no es va dur a terme perquè el ministeri de l'interior es va oposar.

salvaguardades per la República com per la Generalitat, és fa gairebé a títol personal dels participants sense les implicacions dels governs, i es fa amb voluntat expressa. Un exemple clar són les negociacions que es dugueren a terme amb el Tractat de Figueres al febrer de 1939.

Per tractar les negociacions d'evacuació del tresor artístic espanyol entre el govern republicà i els països implicats, França, Anglaterra i Suïssa, hem de parlar de tres aspectes importants entorn a la intervenció internacional que afecten, d'alguna manera, la salvaguarda del patrimoni: la política de no intervenció durant la Guerra Civil per part dels països contraris a les polítiques feixistes europees. Les negociacions del Tractat de Figueres, pel qual va sortir una part del patrimoni artístic a l'estranger custodiat pel govern de la República i l'evacuació de part del patrimoni cultural a bord del *Vita*.

3.4.1 LA POLÍTICA DE NO INTERVENCIÓ

La política no intervencionista dels països democràtics europeus i, en certa mesura encara que amb diferències, la dels Estats Units en la Guerra Civil espanyola ve donada pel temor a un possible conflicte amb les dues dictadures feixistes del moment: Alemanya i Itàlia.

Per una part, prèviament, hi havia hagut intents de mediació per tal d'intentar aconseguir el cessament de les hostilitats, condicionat a la retirada dels voluntaris estrangers de les tropes espanyoles d'ambdós bàndols. Per altra, Azaña va estar molt interessat en la finalització del conflicte per mitjà de la intervenció internacional, ja que des de l'octubre de 1936 havia donat la guerra per perduda i va fer diverses gestions —moltes a instàncies del govern republicà— durant 1936 i 1937 amb Anglaterra, principalment, i França a través de diverses personalitats com Pere Bosch i Gimpera, Julián Besteiro i Pablo de Azcárate¹⁰¹. És per això, entre d'altres qüestions, que era favorable a l'evacuació del patrimoni cultural a l'estranger. La Guerra Civil espanyola

¹⁰¹ Durant la República Pere Bosch i Gimpera, entre d'altres càrrecs, va ser rector de la Universitat de Catalunya i Conseller de Justícia de la Generalitat. Julián Besteiro va ser president de les Corts espanyoles i Pablo de Azcárate va tenir una participació directa en la protecció del patrimoni en la vessant internacional com a ambaixador espanyol a Londres durant la Guerra.

enfrentava dues postures polítiques: la de la República basada en els principis de democràcia i llibertat i la de Franco, que aspirava a instaurar un règim emmirallat en els règims feixistes de Hitler i de Mussolini, que li van donar suport des del començament de la guerra. La postura d'Anglaterra i França davant d'aquesta situació va ser la de claudicar políticament davant de una sèrie de situacions, entre elles la Guerra Civil espanyola, que els va portar a adoptar una política de no intervenció en el conflicte, des de, pràcticament, el seu començament¹⁰². La reacció del govern republicà va ser la retirada unilateral dels combatents estrangers que lluitaven al seu costat, que es va efectuar sota el control d'una comissió internacional designada per la Societat de Nacions. Mentre els franquistes i els països que els recolzaven es van negar a la retirada dels voluntaris (Azcarate, 1976: 63-71). Cal considerar que per part dels països democràtics no va haver una postura clara en el recolzament polític a la República, el que va influir en la Salvaguarda del patrimoni un cop es decideix l'evacuació cap a l'estranger com a mesura de protecció.

Les decisions de la política internacional van anar al marge de les negociacions d'evacuació del patrimoni a l'estranger, però van incidir ja que, per una banda, l'acord de Figueres va estar influenciat per la política de no intervenció¹⁰³, veurem que alguns dels membres que formen part en les negociacions van fer-ho a títol individual i, per altra, les decisions internacionals que es prenen entre els diferents països, un cop acabat el conflicte militar, van resoldre de manera diferent a allò que s'havia acordat en el Tractat de Figueres.

¹⁰² La política de no intervenció no es va establir a través d'un acord, sinó a través de l'adhesió dels països europeus a una proposta francesa de neutralitat davant la Guerra Civil espanyola i de la prohibició d'enviar material bèl·lic, així es va crear el Comitè de Londres. Aquesta postura es va fer oficial a través d'una comunicació dirigida al govern de la República, l'agost de 1936 (Azcarate, 1976:136).

¹⁰³ Per exemple, Joseph Avenol (secretari general de la Societat de Nacions) va impedir amb el consentiment del govern francès la implicació de l'Oficina Internacional dels Museus per evitar que es relacionés al govern francès en la negociació.

3.4.2 LES RECOMANACIONS DE L' OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEUS I LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA

La preocupació internacional sobre el patrimoni espanyol durant el conflicte bèl·lic es va canalitzar a través de l'Oficina internacional de Museus (OIM) adscrita a la Societat de Nacions, però els seus estatuts interns impediien l'actuació directe en els conflictes interns, com ara el cas espanyol. Per tant, la seva tasca només podia ser d'observació i informativa.

La DGBA començà a rebre pressions internacionals, i això va fer que, tant els representants espanyols a l' OIM com el *Director General de Bellas Artes*, Josep Renau, presentessin informes sobre les mesures de protecció que s'estaven prenent. Per altra part, la pressió internacional va fer que s'invités a tècnics experts a visitar el país per veure *in situ* les mesures que es prenién, els quals van reconèixer la bona tasca dels republicans en la salvaguarda del patrimoni cultural, malgrat la propaganda de desprestigi franquista. Tot i així, des de l'OIM es va suggerir certes mesures com ara posar les obres espanyoles sota la responsabilitat de la Societat de Nacions, però, segons apunta Álvarez Lopera (1982:142), els responsables espanyols no estaven disposats a una intervenció directa.

Davant els esdeveniments produïts durant la Guerra Civil espanyola, la preocupació per la sort del patrimoni cultural espanyol era manifesta arreu. Durant els dies 12 i 13 d'octubre del 1936 es reuní a París, el Comitè de Direcció de l'OIM per tal d'estudiar el conflicte espanyol i els seus efectes en el patrimoni històric i artístic, on es va arribar a la conclusió de la necessitat de crear un comitè tècnic neutral que vetllés pels monuments espanyols. En la mateixa reunió es va lliurar a la Comissió Internacional de Cooperació Intel·lectual l'Informe realitzat el 1934¹⁰⁴, seguint les recomanacions de la normativa internacional sobre la protecció de monuments i obres d'art en períodes de conflicte, per una part, en referència al conflicte espanyol i per un altra, amb caràcter general.

¹⁰⁴ Informe al que hem fet referència en el capítol anterior. Aquest informe, "L'Office International des Musées et la Protection des Monuments et œuvres d'art en temps de guerre", es va tornar a publicar a. *Museum*, vol 35-36, el 1936, pàgs.187-200.

En referència al cas particular espanyol, el Comitè de Direcció de l'OIM constatava que les mesures preses en diversos llocs estaven en conformitat amb les seves recomanacions sobre la protecció del patrimoni artístic i cultural i que l'OIM havia estat regularment informada gràcies als seus contactes amb els representants espanyols en els organismes internacionals com la Comissió Internacional de Monuments històrics, el Comitè de Direcció de l'OIM i Comitès tècnics d'experts.

Segons el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*¹⁰⁵, es considerava que davant de l'absència d'una reglamentació generalment acceptada, el Comitè de Direcció no disposava dels poders i dels mitjans necessaris per prendre accions sistemàtiques i expressava el seu desig de que les autoritats espanyoles continuessin prenent totes les mesures necessàries per a la preservació del seu patrimoni, seguint les prescripcions establertes per l'*Office* en les Conferències Internacionals d'experts.

Quant al problema en termes generals, el Comitè de Direcció recordava, l'octubre de 1932, les recomanacions que l'Assemblea de la *Société de Nations* havia adreçat als seus estats membres i no membres, segons la Conferència d'Atenes. D'altra banda, l'OIM també es va interessar per les mesures de salvaguarda del bàndol franquista. Pedro Muguruza també va presentar un breu informe, i es va sol·licitar permís per a que una comissió d'experts visités la zona del bàndol franquista, encara que, finalment, no es va autoritzar (Álvarez Lopera, 1982:144-45).

La intervenció de l'OIM va quedar reduïda fins al final de la guerra amb les negociacions en l'evacuació del patrimoni artístic. A principis de febrer de 1939, les tropes franquistes es trobaven a prop de la frontera. El govern republicà instal·lat a Figueres no podia garantir la seguretat dels dipòsits situats al Nord de Catalunya, ni tampoc podia organitzar la seva evacuació amb garanties. Aquesta la situació els va portar a crear el *Comité Internacional para la Conservación de los Tesoros de Arte en España*¹⁰⁶ per tal d'iniciar

¹⁰⁵ "La protecció de les obres d'art en temps de guerra", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 67, desembre 1936, Vol. 6, pàgs.382-384.

¹⁰⁶ Entre el 23 i el 29 de gener es va constituir amb els representants dels principals museus europeus i del *Metropolitan* de Nova York. (López Trujillo, 2006 :447).

negociacions amb la Secretaria General de la Societat de Nacions, amb l'objectiu de protegir el tresor artístic i traslladar-lo a Ginebra on es guardaria sota la tutela del seu Secretari General fins lliurar-lo al govern espanyol legítimat, un cop acabat el conflicte. Com apunta Colorado (1991:69), tota la documentació de l'època coincideix en atribuir la iniciativa d'evacuació de les obres a Josep Maria Sert¹⁰⁷, qui va ser el que va posar en marxa la creació del *Comité Internacional*, després de diverses negociacions amb diferents museus i institucions europees. El *Comité* es va concebre i organitzar al marge dels dos governs espanyols enfrontats, la qual cosa li va donar certa neutralitat, per tant, encara que cap dels dos governs no estiguessin d'acord amb la mesura, no van tenir més opció que acceptar-la.

3.4.3 LES NEGOCIACIONS INTERNACIONALS I EL TRACTAT DE FIGUERES

Les negociacions de l'acord internacional es van fer a tres bandes: el govern republicà com a destinatari, l'ambaixador francès com a mitjancer i el Secretari General de la Societat de Nacions com a garant, però aquest últim actuava a títol personal, amb la qual cosa l'organisme que representava quedava al marge de l'operació. L'objectiu principal era aconseguir l'autorització del govern de Negrín per tal de treure les obres cap a França i després a Ginebra. El *Comité Internacional* va decidir encarregar la negociació amb el govern espanyol al Subdirector dels *Musées Nationaux* de França, Jacques Jaujard, a la vegada, es convidava el *Foreign Office* a enviar un observador, representat pel conservador de la *National Gallery*, Neil MacLaren, però també a títol personal, quedant així fora de la qüestió el govern britànic (Colorado, 1991:113 i 115).

Les parts directes de l'Acord de Figueres van ser, per part del govern republicà, el ministre d'Estat, Álvarez del Vayo, assessorat i recolzat per

¹⁰⁷ En aquells moments era un pintor reconegut internacionalment, molt ben situat i amb connexions entre la classe dirigent de l'Espanya franquista i la francesa (Colorado, 1991: 69).

Timoteo Pérez Rubio i per Miguel Angel Marín¹⁰⁸. Per part del *Comité Internacional*, Jacques Jaujard, i ambdues parts amb el suport de Neil MacLaren¹⁰⁹. Jaujard, encara que delegat del *Comité*, no tenia l'entitat jurídica suficient per dissenyar i aprovar l'acord internacional, per tant calia el recolzament d'altres organismes amb capacitat per fer-ho, com la Societat de Nacions, d'aquesta manera es convertia en part indirecte de l'acord.

La trobada entre els diferents membres va tenir lloc a Figueres el 2 i 3 de febrer, on es va presentar el projecte elaborat pel *Comité*, en el qual s'establí que les obres emmagatzemades al nord de Catalunya serien transportades a França i després serien dipositades en el Palau de les Nacions a Ginebra, sota la custòdia personal del Secretari General de la Societat de Nacions, Joseph Avenol. Com assenyala Colorado (1991:116-117), les negociacions no varen ser fàcils malgrat la urgència de la situació, encara que coincidiren en l'objectiu principal, la salvaguarda de les obres d'art en perill, hi hagueren diferències entre els membres del Comitè i els del govern republicà. Aquests últims es va negar a signar l'acord tal com havia estat redactat pel *Comité*. Els punts de discòrdia es centraren en dos aspectes clau: la reticència del govern republicà a evacuar les obres a l'estranger, qüestió que es va donar durant tota la guerra, i el temor a perdre el seu control, el que els generava desconfiança pel que feia a la seva devolució ja que s'havien donat precedents¹¹⁰. Finalment, l'acord es va signar el 3 de febrer de 1939.

El document original està format per nou clàusules i un *post-scriptum* ampliant el punt 9¹¹¹:

¹⁰⁸ Durant la guerra civil va ser assessor de la Generalitat de Catalunya i del *Ministerio de Asuntos Exteriores* de la República ("El hombre que salvó el Prado", *La Vanguardia*, 26 de gener de 2010, pàg. 31).

¹⁰⁹ El text es va signar per Julio Álvarez del Vayo i Jacques Jaujard, actuant com a testimonis Neil MacLaren, Miguel Ángel Marín, Timoteo Pérez Rubio.

¹¹⁰ El 1937, el govern francès va embargar el vaixell *Midol*, procedent del nord d'Espanya que transportava obres d'art asturianes evacuades pels republicans; altre exemple va ser el 1938, quan el govern de Franco va intentar embargar la venda d'unes edicions d'aiguaforts de Goya a Londres, a la vegada que es volia realitzar una campanya de premsa contra l'espoli dels "rojos"; l'embargament no es va dur a terme perquè es va passar el termini per iniciar el procés judicial (Colorado, 1991:137 i nota 38).

¹¹¹ El text original es troba en els arxius dels *Musées nationaux au Louvre*. La transcripció del tractat és la traducció reproduïda per Colorado, que puntualitza que el text no havia estat publicat en cap recerca ni històrica ni jurídica fins l'edició del seu llibre del 1991 (1991:128-130).

“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 objetos de arte serán confiados al Secretario General de la Sociedad de Naciones, que ha dado su aprobación al proyecto.*
- 3. El transporte desde la frontera franco-española a la frontera franco-suiza correrá a cargo del Comité Internacional que acaba de constituirse y que está formado por los Presidentes de los Comités de patronato de los Musées Nationaux franceses, de la National Gallery y de la Tate Gallery de Londres, del Metropolitan Museum de Nueva York, de los museos belgas, de los museos suizos y de los museos holandeses.*
- 4. Todos los gastos de transporte, desde el lugar donde las obras están depositadas en España hasta Ginebra, serán cubiertos por este Comité Internacional.*
- 5. Los camiones serán escoltados desde la frontera franco-española hasta Ginebra por un Delegado del Gobierno español y por el Delegado del Comité Internacional. Estarán custodiados durante todo este viaje por destacamentos franceses de gendarmería o de guardia-móvil. Tres técnicos del museo del Prado y una secretaria acompañaran al Delegado del Gobierno español.*
- 6. Debido a los medios que se utilizarán para garantizar la seguridad de los cuadros y objetos de arte, durante su escolta en Francia y durante su estancia en Ginebra, el Gobierno español renunciará a toda reclamación contra el Comité Internacional o cualquier otra persona o entidad en caso de accidente o de pérdida y no exigirá que se recurra a Compañías de seguros con respecto a este transporte.*
- 7. A su llegada a la Sociedad de Naciones, las cajas serán abiertas. Un inventario de su contenido será redactado y firmado por el Delegado español y por el Delegado del Comité Internacional.*
- 8. El Secretario General de la Sociedad de Naciones entregará el recibo de las obras y objetos de arte a él confiados al Delegado del Gobierno español.*
- 9. Este recibo implicará el compromiso de devolver, el día en que la paz sea restablecida en España, las obras y los objetos de arte confiados al Secretario General de la Sociedad de Naciones únicamente al Gobierno de España para que permanezcan como bien común de la nación española.*

«El Gobierno de la República española desea afirmar vivamente que anhela poner urgentemente fuera de todo riesgo las obras mencionadas. Por esta razón, acepta los términos del noveno párrafo que precede, pero interpreta el último punto en el sentido de que en ningún caso las obras citadas podrán ser objeto de enajenación, retención o embargo, cualquiera que sea el procedimiento, la acción o el Tribunal. Es decir, que quiere afirmar su voluntad de que en ningún caso pueda ser limitada la propiedad de las obras, ni su posesión por la nación española cuando la paz se restablezca.

*Figueras, a tres de febrero de mil novecientos treinta y nueve.
Julio Álvarez del Vayo.*

S'ha decidit introduir el text de l'acord fora d'annex perquè creiem que forma part del discurs del capítol.

J. Jaujard

Testigos: Neil MacLaren, M.A. Marín, T. Pérez Rubio»¹¹².

La conclusió a la que arriba Colorado (1991:133), un cop analitzat el text de l'Acord, és que es tractava d'un contracte de dipòsit que traslladava la possessió i no la propietat, amb la finalitat de la conservació i de la salvaguarda del tresor artístic, que no donava dret al dipositari a fer ús del contingut sense permís del dipositant. Era un contracte temporal, ja que un cop finalitzada la guerra s'havia de retornar al dipositant o a la persona delegada el contingut, i és en aquest aspecte, seguint amb l'autor esmentat, on es van plantejar els problemes d'aplicació perquè junt amb les obres estatals n'hi havien de propietat particular. Com sigui, el text tenia deficiències jurídiques, però les característiques del moment, la urgència de la situació i l'objectiu principal de l'acord, salvar i protegir les obres, el situaven per sobre de les formalitats i era coherent.

Ateses les condicions adverses i amb l'agreujant de que amb l'entrada dels nacionals a Barcelona, el 26 de gener de 1939, el govern francès determinà tancar la frontera, l'evacuació es va produir en dos fases entre el 4 de febrer i el 9, en els mateixos dies també es produïa l'èxode humà, amb la qual cosa, la situació de les carreteres era caòtica i difícil. Entre el 4 i 5 de febrer van passar la frontera de *Le Perthus* vint-i-nou camions amb obres procedents dels dipòsits de la Junta Central de la Vajol, Figueres i Peralada. Entre el 6 i el 7 es va interrompre l'evacuació per la proximitat del front a Figueres. El 8 i el 9 de febrer van travessar la frontera quaranta-dos camions amb el patrimoni artístic català, procedents dels dipòsits d'Agullana i Darnius, i part de Peralada. En aquesta última etapa va haver una gran desorganització i condicions de gran perill atès que les tropes de Franco havien ocupat les carreteres. Un cop traspassada la frontera, la primera fase de l'èxode del tresor artístic abans d'arribar a Ginebra va ser Ceret, on es van dipositar les obres i d'on van sortir cap a Perpinyà. Finalment, el dia 13 de febrer de 1939 van arribar per tren a Ginebra, distribuïdes en vint-i-dos vagons.

¹¹² Colorado (1991), pàgs. 128-130. El text entre cometes corresponen al *post-scriptum*.

Un cop al seu destí, el nou dipositari, el Secretari General de la Societat de Nacions, havia de complir amb l'Acord de Figueres, però Avenol es va negar a assumir les seves obligacions i delegà en el *Comité Internacional*. Però, la postura d'Avenol estava recolzada per una de les deficiències jurídiques de l'acord, que abans apuntàvem: encara que constava com a dipositari, la seva signatura no apareixia en el document, sinó la del *Comité*. Tanmateix, aquest tampoc va voler assumir la custòdia de les obres, amb la qual cosa, es va transformar en el *Comité Internacional para la Conservación de las Obras de Arte Españolas* que tindria la tasca d'inventariar i custodiar les obres fins lliurar-les al govern espanyol, moment en el que desapareixeria.

Per altra part, cal tenir en compte les gestions fetes pel govern de Franco instal·lat a Burgos per tal de recuperar el patrimoni evacuat. El govern de Burgos va estar informat en tot moment tant de les negociacions com de la firma de l'Acord i de l'operació de trasllat de les peces a l'estranger. Amb la qual cosa, va enviar a Eugeni d'Ors, responsable de Belles Arts, i a Josep M. Sert, per tal de reivindicar el patrimoni dipositat a Ginebra i negociar el retorn de les peces als seus propietaris legítims. A finals de març, les obres dipositades a Ginebra van passar sota la tutela del govern suís —que el 14 de febrer havia reconegut el govern franquista— i, el 30 del mateix mes, el Secretari General de la Societat de Nacions va entregar al representant del nou govern espanyol els objectes del patrimoni artístic dipositat (Alted, 2003:122-123).

El govern de Franco va reclamar les obres i l'hi varen ser entregades. Encara que el nou govern de Burgos volia que el tresor tornés a Espanya al més aviat possible, les institucions implicades en la gestió del trasllat i recuperació van voler organitzar una exposició a Ginebra amb les obres per fer front a les despeses que va generar l'operació. Per tant, part de les obres van tornar a Madrid en tren en dos viatges, el 10 de maig i el 14 de juny. Les obres seleccionades es van exposar de l'1 de juny fins el 31 d'agost. Finalment, varen arribar a Madrid el 9 de setembre; el tren que transportava les obres es va salvar d'altre conflicte, ja que l'1 del mateix mes havia començat la II Guerra Mundial.

Per Colorado (1991:140-142), la Societat de Nacions hagués pogut organitzar una campanya internacional de salvament del patrimoni historicoartístic espanyol amb els mitjans que tenia, també hagués pogut organitzar un tractat entre la pròpia organització internacional i el govern republicà amb totes les garanties jurídiques, sense la urgència que va caracteritzar l'evacuació i amb unes millors garanties de protecció i seguretat. Però no es va fer responsable ni de l'evacuació ni del transport ni de la seguretat de les obres. També destaca, el mateix autor, que el govern republicà va esperar fins l'últim moment, quan la situació ja era molt difícil, per sol·licitar l'ajuda internacional.

Una part de la recuperació del patrimoni cultural per part de Franco s'aconsegueix gràcies a un pacte polític entre el govern francès i el govern de Burgos conegut amb el nom d'Acord Bérard-Jordana, signat el 25 de febrer de 1939, abans de que es considerés oficialment la guerra acabada. Amb aquest acord, França reconeixia el govern de Burgos com a legítim, a canvi Franco es comprometia a ser neutral en la política internacional.

Amb l'Acord, a més de les reclamacions polítiques i econòmiques el govern de Franco, es posava de manifest la voluntat de retornar tots els béns que es trobaven a França als seus propietaris, fossin públics o privats. Per la seva part, el govern francès es comprometia a retornar-los amb la major brevetat possible. Amb aquest objectiu, es va crear una Comissió de Recuperació, integrada per alguns dels ministeris franquistes, com ara el d'Hisenda, Afers Exteriors, Interior o Marina, (Guixé, 2010:381-384). Dins d'aquestes reclamacions s'incloïa el patrimoni historicoartístic expropiat pels republicans i dipositat a França. La Vanguardia recollia la notícia¹¹³:

“el gobierno francés reconoce la equidad de conseguir la devolución de todos los bienes que se encuentran actualmente en Francia contra la voluntad de sus legítimos propietarios o poseedores, y se ha comprometido a la devolución de los mismos. Entre ellos, el Gobierno español ha señalado el oro depositado, como garantía de un empréstito, en el Banco de Francia en Mont-de-Marsan; las armas y material de guerra de toda clase que pertenecieron al gobierno enemigo, o que le estaba destinado; el ganado de toda clase pasado a Francia contra la voluntad de sus legítimos propietarios; toda la flota mercante o de pesca nacional; el patrimonio artístico nacional, el oro, joyas, piedras preciosas, numerario, billetes, monedas, valores, títulos, acciones, obligaciones, etc.,

¹¹³ La Vanguardia Española, el 28 de febrer de 1939, cit. a Pagés (2011:72-73, nota 29).

exportados de España desde el 18 de Julio de 1936 contra la voluntad de sus legítimos propietarios o poseedores; todos los vehículos sin distinción de clase, matriculados en España, de que han sido despojados sus legítimos dueños o poseedores.”

Dos dies després de signar l'acord, Gran Bretanya reconeixia a Franco com a legítim amb la qual cosa, els països democràtics que havien recolzat els republicans es varen desvincular políticament, amb aquest fet la República donava la guerra per perduda.

3.4.4 EL VAIXELL VITA

Quan es parla de l'evacuació del patrimoni cultural de la zona republicana, principalment es fa referència als béns dipositats prop de la frontera procedents del *Museo del Prado* i part del patrimoni artístic català que varen sortir per carretera i tren cap a Ginebra. Tanmateix, cal esmentar que una part del patrimoni provinent dels dipòsits de la *Caja General de Reparaciones* (CGR) emmagatzemats a Figueres —organitzats junt amb els dipòsits del patrimoni historicoartístic— van travessar la frontera francesa per a ser transportats a bord del vaixell Vita cap a Mèxic.

Per Gracia i Munilla (2013:60), el patrimoni en poder de la CGR va constituir una reserva que va seguir al govern republicà fins a la frontera, paral·lelament als béns culturals. A València, l'abril de 1937 es va constituir una Comissió amb la finalitat de classificar tots els objectes en poder de la CGR, que va durar fins els març de 1938, moment en que es va ordenar que tots els objectes i materials es dipositessin a Figueres, al Castell de St. Fernando, on varen quedar emmagatzemats objectes de tot tipus procedents dels dipòsits del Banc d'Espanya, entre d'altres també béns historicoartístics.

Considerem la importància d'aquest episodi ja que va suposar un aspecte negatiu dins de les mesures polítiques d'evacuació dutes a terme pels republicans per com es va resoldre políticament i per la transcendència que va

tenir¹¹⁴, ja que va portar la desaparició d'una part del patrimoni cultural espanyol i català.

L'operació del Vita va respondre a dos objectius, el primer, portar a Mèxic recursos econòmics que garantissin el compromís amb el seu president, perquè els refugiats no suposessin cap càrrega per l'estat mexicà i, segon, evacuar de França cap a Mèxic el patrimoni historicoartístic confiscat per la *Caja General de Reparaciones* —que com ja hem esmentat, tenia delegacions en totes les províncies, per tant el que havia emmagatzemat provenia d'arreu de l'Estat— que el govern tenia dipositat al Banc d'Espanya, inventariat i registrat amb la finalitat d'evitar que anessin a parar a mans dels franquistes i amb la idea de retornar-los a Espanya i als seus propietaris. Tanmateix, el contingut que portava el Vita mai es va donar a conèixer amb exactitud. Segons els responsables del Banc d'Espanya a París encarregats de preparar les caixes que anàvem al vaixell, hi havia cinc. Altra part d'aquests dipòsits van anar per avió a França, abans de la retirada de Catalunya, on van quedar sota el control de l'ambaixada de la República a París (Del Rosal, 1977:90-104).

Segons Gracia i Munilla (2013:75-76) no es va trobat cap inventari tot i que Negrín hi va fer esment en diverses ocasions de l'existència d'un "inventari complet". Per altra banda, tampoc es va trobar cap inventari de la recepció dels objectes del vaixell quan va arribar a Mèxic. La única referència fins el moment sobre el contingut és la relació feta per Del Rosal¹¹⁵, que comptabilitzà 110 paquets a més d'altres objectes sense controlar en els que es trobaven les capsas de més volum, però sense precisar la quantitat exacta. No obstant, Olaya (1996:91) assegura que en el Vita es varen embarcar 120 maletes. La procedència dels objectes era diversa, entre d'altres es trobaven béns de particulars i d'organismes oficials, així com peces del patrimoni historicoartístic, com per exemple el Tresor de la Catedral de Tortosa, relíquies de la *Capilla Real* de Madrid, objectes històrics de culte de la Catedral de Toledo, objectes

¹¹⁴ Cal precisar que aquest fet gairebé s'ha considerat en la bibliografia tret d'uns breus esments, per la qual cosa ha estat difícil contrastar la informació ja que ha estat centrada en les opinions d'Amaro del Rosal (1977) i Francisco Olaya (1996), que, certament, són políticament tendencioses. Tanmateix hem pogut incorporar el llibre de F. Gracia i G. Munilla (2013), *El Tesoro del Vita*, tot i que la seva publicació va coincidir amb la finalització del present capítol.

¹¹⁵ Del Rosal (1977) dedica un capítol al contingut de la carrega del Vita, "Lo que llevaba el Vita" pàgs. 113-119.

religiosos de valor artístic, peces i col·leccions numismàtiques entregades per la Generalitat de Catalunya al Banc d'Espanya, a més de quadres, joies, metalls preciosos i d'altres materials confiscats.

Amb l'entrada de l'exèrcit franquista a Barcelona, el govern de Negrín s'exilià a França, on la seva tasca principal va ser l'organització de plans d'evacuació dels refugiats espanyols, que tenien com a destí final Mèxic, i l'ajuda internacional per recuperar la República. En el vaixell Vita es van concentrar la majoria dels recursos que haurien de garantir, per una banda, el pla d'evacuació dels refugiats i, per altra, les inversions per assentar-los i alliberar de la responsabilitat el govern mexicà. Per tant, es va establir un conveni d'acollida amb Mèxic, i, a partir d'aquí, es constituí el *Servicio d'Evacuació de los Refugiados Españoles (SERE)*, per tal d'assumir l'arribada dels exiliats republicans refugiats a França. Quedava clar, doncs, que la càrrega del Vita estava destinada a sufragar les despeses exiliats espanyol a Mèxic¹¹⁶.

Cap a finals de març del 1939¹¹⁷, el Vita va partir amb la primera càrrega del port de *Le Havre* amb destinació Veracruz. Paral·lelament a les negociacions que es feien a França sobre la política d'emigració amb Mèxic, Indalecio Prieto, que es trobava circumstancialment en aquest últim país, per una sèrie de fets es va fer càrrec del Vita. Aquesta situació, si exceptuem la transcendència econòmica que suposava, també va tenir altra tipus d'importància atesa la càrrega que transportava, i de la que no es va parlar mai. Prieto va trastocar tots els plans previstos del Vita, ja que es canvià la ruta i la seva destinació. Amb aquesta conjuntura, Prieto es va fer amb la càrrega i va passar a ser l'únic responsable de la seva custòdia.

L'altra aspecte de la història del Vaixell va ser que dels tres viatges previstos, en les quals hi anirien els objectes artístics, tant sols es va realitzar un; amb la qual cosa la resta dels objectes que s'havien de transportar cap a Mèxic es van quedar a França. Segons la hipòtesi de del Rosal (1977:101-102)

¹¹⁶ Els autors consultats coincideixen en aquesta afirmació: Del Rosal (1977:88-98), Olaya (1996: 94-95) i Gracia i Munilla (2013:75-76).

¹¹⁷ Del Rosal (1977:109) no precisa les dates de partida i arribada, la data de finals de març és una aproximació. Segons Olaya (1996:91) va sortir el 28 de febrer de *Le Havre* i planteja diversitat d'opinions entre diferents autors sobre les dates i lloc de sortida del vaixell.

molts es van perdre —probablement varen passar als responsables nazis durant l'ocupació alemanya— i d'altres es van retornar al govern de Franco.

El mateix autor considera que l'operació del Vita va ser política i tenia com a propòsit ocult la liquidació del govern de Negrín. Qüestiona el fet de que ningú no hagués tingut en compte la documentació amb l'inventari de les caixes un cop el vaixell arribà a Mèxic, tenint en compte que Prieto havia estat ministre diverses vegades i tenia una gran experiència en l'administració i el fa responsable de la pèrdua del tresor artístic, considerant que es va aprofitar de les circumstàncies. L'acció de Prieto va dividir els exiliats, per una banda els que donaven suport a Negrín, organitzacions polítiques i sindicals i personalitats exiliades, i per l'altra, els partidaris de Prieto i el partit socialista. El 31 de juliol de 1939 es va constituir la *Junta de Ayuda a los Refugiados Españoles (JARE)* —en contraposició de l'altra organització, abans esmentada, *SERE*—, quedant establerta a Mèxic i presidida per Prieto amb el control del contingut del Vita.

3.4.5 LA PROPAGANDA I LA IMPLICACIÓ INTERNACIONAL

La propaganda va ser un aspecte important en ambdós bàndols en la implicació internacional durant la Guerra Civil pel que fa al tema del patrimoni. Segons Altet (2003:109-117), els republicans van sentir una gran preocupació per aquesta qüestió; un fet que no els va ajudar gaire va ser la destrucció d'art religiós als inicis de la guerra, amb la qual cosa calia justificar-se davant l'opinió internacional. Aquest fet, més les polítiques de protecció del patrimoni historicoartístic que va implementar el govern republicà, com l'evacuació de les col·leccions i altres béns culturals van ser utilitzades com a armes de propaganda pel bàndol franquista; una propaganda basada en els aspectes negatius dels republicans i que va ser un dels motius d'autocrítica del propi *Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, Pedro de Muguruza.

Els efectes de la propaganda en l'opinió internacional s'evidencien en: en la premsa i les publicacions especialitzades i les visites tècniques

d'inspecció. Una de les publicacions que es va interessar per la protecció del patrimoni artístic espanyol va ser la revista *Museion*, òrgan de la *Office International des Musées* francesa, vinculada a la Societat de Nacions.

Per altra part, a finals de Juliol de 1937 apareix al diari anglès, *The Times*, una carta signada per Sir Frederic Kenyon, que havia estat director del *British Museum*, fent ressò de la inquietud que hi havia en els cercles culturals i intel·lectuals anglesos sobre la sort del patrimoni artístic i cultural espanyol sota els efectes de la Guerra Civil. En aquesta carta es preguntava si el govern de la república no hauria de donar a conèixer internacionalment les mesures que havia pres per tal de garantir la seguretat del patrimoni artístic, que, puntualitzava, formaven part de l'herència del món, tant com de la d'Espanya. Sota el vistiplau del govern, Pablo de Azcárate va respondre a través del mateix diari, convidant a Frederic Kenyon a visitar Espanya per tal de recollir “sobre el terreno cuantas informaciones pudiera desear sobre la suerte del tesoro artístico español en la zona republicana”¹¹⁸.

Després de diferents converses entre l'ambaixador i Frederic Kenyon, es va organitzar la visita, amb la condició de que li acompanyés James G. Mann, director de la *Wallace Collection* de la *National Gallery* de Londres, d'aquesta visita va sortir un informe que es va publicar a *The Times* en dos parts durant el setembre de 1937¹¹⁹ valorant la tasca feta pels republicans. Segons Azcárate (1976:115-118). La publicació d'aquests articles posava fi a la campanya de calumnies sobre la destrucció del patrimoni per part de la premsa conservadora anglesa contra el govern de la República sota els auspicis del duc d'Alba, que era el representant de Franco a Londres.

En els articles es destacaven els esforços del govern republicà per salvaguardar el patrimoni, de la mateixa manera que feien palesa la destrucció

¹¹⁸ Cit. a Azcárate (1976:288, doc. 14).

¹¹⁹ Frederic Kenyon va publicar en *The Times* l'informe en dos articles els dies 3 i 4 de setembre de 1937, i James G. Mann al *Daily Telegraph*, en les mateixes dates (Azcárate, 1976:116). F. Kenyon va publicar el seu article, “La protection du patrimoine artistique de l'Espagne” a *Museion*, vol.37-38, 1937, pàgs. 183-192. Vegeu també la transcripció mecanografiada de l'Arxiu Nacional de Catalunya, fons ANC1-1-T-7480. La Junta Central del Tesoro Artístico va publicar el 1937 a València: *Testimonio de Técnicos Extranjeros. Visita e informe de los técnicos de arte Sir Frederic Kenyon, ex-director del British Museum y James Mann, conservador de la Wallace Collection: sobre el tesoro artístico de Madrid y Valencia*. La segona part de la visita es desenvolupava a Catalunya, i com la protecció del patrimoni català era competència de la Generalitat, l'informe corresponent no formava part d'aquesta publicació.

dels objectes religiosos a l'inici del conflicte —cosa que mai van negar els republicans— i, a la vegada, posaven de manifest la tasca col·laboradora del poble. Però, altrament, encara que el destí de les obres confiscades no era una qüestió clara en aquells moments, Kenneyon va quedar convençut de que les obres tornarien als seus propietaris. En el últim paràgraf del seu informe es pot llegir:

*“Tot esta escrupolosament inventariat i si, com s’espera, la pau es restablerta per la via d’acord entre els partits més moderats d’un costat i d’altra, res no podrà impedir la restitució d’aquests tresors als seus propietaris.”*¹²⁰

Paral·lelament, en un altra diari londinenc, *The Morning Post*, diari d'extrema dreta, es publicava un article acusant al govern republicà, per una banda, de la destrucció intencionada de les obres amb la finalitat d'acusar el bàndol franquista de les destrosses¹²¹ i, per altra, de la venda del patrimoni als russos i francesos, entre d'altres qüestions; considerant Franco com l'únic possible capaç de salvaguardar el patrimoni artístic i cultural (Azcárate, 1976: 288-289, document 15).

Les visites del tècnics en el bàndol republicà per tal de supervisar les mesures de salvaguarda, i la seva transcendència internacional, van fer que el govern franquista acceptés la presència de Michael W. Stewart, conservador del *Victoria and Albert Museum* de Londres, per inspeccionar l'estat de patrimoni en la part de la zona nacional. La sol·licitud es va fer, el juliol de 1938, a través del museu i amb el recolzament del *Foreign Office*, però la visita, organitzada per Muguruza, no va tenir lloc fins el novembre del mateix any,. L'article que va publicar Stewart, el 23 de gener de 1939 a *The Times*, va ser favorable i es va prendre com un èxit propagandístic (Alted, 2003:112).

En el bàndol franquista, un exemple d'utilització del patrimoni com a propaganda política a nivell internacional és fa evident en la publicació d'un fullet editat a Vitòria, el 1938, per la *Jefatura Nacional de Bellas Artes: La*

¹²⁰ *Museion*, vol.37-38, 1937, pàg.192.

¹²¹ En aquest mateix article, s'acusava els republicans de provocar al bàndol franquista per tal de bombardejar el Museu del Prado, instal·lant metralladores en la teulada del museu. (Azcárate,1976: 118). Amb això, el que s'estava fent era admetre que el Prado havia estat de objectiu de les bombes de l'exèrcit de Franco, fet que des de les posicions franquistes s'havia negat.

destrucción de obras de arte en España. Adhesión de las Academias extranjeras. L'opuscle estava dirigit a diverses institucions mundials, a propòsit de la mesura que va prendre el govern república d'enviar les obres del Museu del Prado cap a Ginebre per tal de protegir-les dels bombardeigs franquistes. Segons Barrios (2008:195-197), es tractava d'una crida internacional per evitar la compra d'obra artística que provengués del territori republicà, denunciant i acusant, així, al bàndol contrari de la venda del patrimoni cultural espanyol a l'estranger. Després de la guerra, la propaganda de desprestigi sobre l'acció dels republicans en el patrimoni cultural, va continuar, però ja no va anar tant dirigida a l'exterior —s'ha de pensar que a Europa havia esclatat la Segona Guerra Mundial—, sinó a l'exaltació de la tasca franquista pel que fa a la recuperació dels béns confiscats i, per tant, en detriment de les accions del govern republicà, amb la qual cosa s'incidia en la devastació del patrimoni en el territori ocupat pels republicans¹²².

3.5 CONCLUSIONS

Al llarg del capítol, hem analitzat les mesures de salvaguarda del patrimoni cultural durant la Guerra Civil en l'àmbit estatal espanyol, des de les perspectives institucional i política dels dos bàndols confrontats. A la vegada, hem contrastat els fets des de diferents punts de vista, combinat les interpretacions donades pels diversos investigadors i les visions sobre les pròpies experiències dels responsables del patrimoni en algun moment de la història de la Guerra Civil —observacions aquestes últimes que s'han de prendre amb l'objectivitat i amb la distància necessàries— amb la legislació, la premsa i les publicacions tècniques del moment.

Des dels inicis del conflicte, l'art i el patrimoni cultural es va convertir en un instrument de manipulació per les dues parts implicades, que lluitaven per

¹²² Barrios (2008) fa referència, per una banda, a les publicacions de Manuel Chamoso, per exemple, el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, del 1943; aquesta publicació es una mena de recull d'articles sobre la tasca del *Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, de la que en farem esment en el cinquè capítol, i, per altra, a l'obra de Manuel Trens de 1940, *Monumentos sacros de lo que fue la España roja*, que era com un inventari d'edificis destruïts.

dues concepcions diferents del món. Si haguéssim de comparar els dos aspectes polítics pel que fa a la protecció del patrimoni cultural durant la guerra, podríem dir que l'actitud del govern republicà era més oberta i contrastava amb la desconfiança dels franquistes. L'administració republicana, però, va haver d'enfrontar-se i invertir en una guerra sense poder implementar plenament una llei que tot just havia promulgat a l'inici del conflicte. Una normativa que va ser innovadora i va tenir una gran vigència. A la vegada, va haver de prendre mesures forçades i d'urgència que la portaren a l'evacuació de una gran part del patrimoni cultural amb el risc que això podia comportar, però que, tot i les pèrdues, la salvaguarda va ser superior a la de l'altre bàndol.

Creiem que va haver moltes motivacions polítiques i, segons es desprèn dels diferents estudis i documentacions consultats, es va donar molta importància a la salvaguarda del Prado —que sense dubte la tenia—, però no totes les obres del Prado van sortir i no es van tenir en compte tots els museus. Amb això, ens queda la reflexió de qui va decidir què era important i què mereixia conservar-se; potser sí que van haver d'altres raons i, com alguns autors van suggerir, mòbils econòmics. De fet, l'arribada de Negrín a la presidència del govern republicà va suposar un punt d'inflexió en la política cultural, ja que el patrimoni es va veure com una solució als problemes econòmics generats pel conflicte.

Al nostre entendre, la llei *sobre la Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Nacional* de 12 de maig de 1933 és important a l'hora de justificar les decisions del govern de la República durant la guerra, ja que se li varen fer diferents acusacions d'apropiació indeguda de béns de l'Església i de particulars i, segons la normativa, aquestes actuacions eren legítimes ja que estaven aplicant la llei en el seu compromís de salvaguardar el patrimoni, per exemple, l'article 58 de la llei de 1933¹²³:

“Los objetos en poder de entidades civiles y eclesiásticas o particulares, siempre que sea notoria su importancia y que por ignorancia o desidia de su custodia o por temor a incendio, robo o desorden, hubiere peligro de destrucción o pérdida, podrán ser incautados temporalmente y depositados en un Museo. La incautación se hará mediante recibo de las autoridades que

¹²³ Que correspon a l'article 81 del Reglament per a la aplicació de la llei de 16 d'abril de 1936.

intervengan. Al cesar las circunstancias, el poseedor podrá reclamar lo incautado.”

D'altra banda, com hem comprovat, també estaven seguint les directrius tècniques de protecció del patrimoni en períodes de conflicte marcades per l'Oficina Internacional dels Museus. Tanmateix, cal puntualitzar que una de les recomanacions de Foundoukidis (1936:193) en el seu informe no es va tenir en compte i a la nostra consideració va ser cabdal atès que s'haguessin evitat alguns dels problemes que varen sorgir, tant a nivell estatal com català. Es tracta de preparar en temps de pau les mesures tècniques necessàries per tal d'evitar la destrucció de monuments i obres d'art en temps de conflicte armat. Durant la Guerra Civil espanyola aquestes mesures de protecció es van dur sobre la marxa, ningú no les van preveure. En els mesos previs a l'inici de la guerra quan l' esclat de conflictes i revoltes socials feien preveure una guerra i amenaçaven el patrimoni, no es va organitzar un pla de salvaguarda segons les recomanacions de l'OIM. Per altra part, els propis experts reconeixien la manca d'eficàcia dels convenis internacionals i feien palès que eren insuficients (Foundoukidis, 1936:47).

Tant les consideracions dels tècnics estrangers, les de l'Oficina Internacional del Museus francesa sobre la salvaguarda del patrimoni durant la Guerra Civil com la constitució d'un comitè internacional per a salvaguardar el patrimoni a través d'un comitè suposaren concebre el patrimoni cultural espanyol i català com un patrimoni comú. Podríem dir, doncs, que durant la Guerra Civil espanyola sorgiren les primeres valoracions per considerar el patrimoni artístic d'un país en guerra com patrimoni de la humanitat.

Cal destacar dos aspectes importants en la salvaguarda del patrimoni en el bàndol republicà, una és la participació ciutadana per tal d'evitar la destrucció i, l'altre, les mesures tècniques emprades pels responsables de cultura, tant pel que fa a les mesures “in situ” com a les d'evacuació dels béns culturals. Si tenim en compte aquestes mesures més tècniques de protecció, cal subratllar que van servir de model en l'evacuació de les col·leccions franceses durant la II Guerra Mundial, a la vegada, com assenyala Granger (2010:350) també varen

servir d'assaig, ja que les mesures posades en pràctica pels espanyols eren ben conegudes pels francesos¹²⁴.

No obstant, considerem que, un cop analitzades les polítiques de cada bàndol, no es pot parlar de planificació en la política de salvaguarda republicana, i en especial si ens referim a la política d'evacuació. En aquest sentit, es troben a faltar uns criteris clars en l'ordenació de les mesures de protecció, una avaluació dels possibles riscos i una valoració de la infraestructura necessària.

L'objectiu principal del govern franquista va ser guanyar la guerra i la política de protecció del patrimoni va quedar en un segon pla i va ser una qüestió més propagandística que real. En les mesures de salvaguarda implementades en el bàndol franquista, encara més s'evidenciava la carència d'un pla de protecció i conservació amb accions concretes. Finalment, Franco va sortir afavorit pels organismes internacionals, ja que, abans de que es donés per finalitzada la guerra, el govern de Burgos va ser reconegut com a legítim per Suïssa i pel govern francès per mitjà de l'acord Bérard-Jordana i pocs dies després ho feia Gran Bretanya. Amb tot, el nou govern va rebre les obres del patrimoni artístic que havien sortit cap a l'estranger, obres que els republicans s'havien esforçat per protegir.

¹²⁴ Així queda palès en un informe publicat el 1940, en el que *l'Office International des Musées* reconeixia el rol exercit per l'estat espanyol, on es pot llegir que Espanya: *"fut un douloureux champ d'expériences dont les autres Etats ont dû tenir compte dans l'établissement de mesures protectrices de leur patrimoine artistique"*, i més endavant, *"Il faut spécifier que, grâce aux travaux accomplis en Espagne, on disposait tour au moins d'une technique de l'emballage et de l'aménagement des locaux tant pour réduire les effets des explosions et les risques d'incendie que pour atténuer l'influence du nouveau milieu hygrométrique où les œuvres allaient séjourner"*. "Les premiers mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne", *Mouseion* pàgs. 67-74, cit. a Granger (2010:350).

4 LES MESURES DE PROTECCIÓ DEL PATRIMONI DURANT LA GUERRA CIVIL A CATALUNYA

Si en el capítol anterior ens hem centrat en l'aspecte normatiu i institucional de la protecció dels béns culturals en els dos bàndols en que es va dividir el territori espanyol durant la guerra i en la influència de les relacions internacionals en les polítiques patrimonials, ho hem fet amb l'objectiu de mostrar el context en el que es trobava immersa Catalunya i de plantejar-nos la incidència d'aquestes polítiques estatals en la salvaguarda del patrimoni cultural català. En els propers apartats incidirem en aquesta última qüestió, tot assenyalant quines eren les polítiques de preservació, les accions de salvaguarda i les decisions d'evacuació dels béns culturals catalans cap a l'estranger.

Començarem aquest capítol amb una breu revisió de l'àmbit normatiu en matèria de patrimoni durant la República a Catalunya, per tal d'establir els antecedents legals i la situació de la política en la que es trobava el patrimoni català, un cop s'inicià la Guerra Civil. Seguirem amb la implementació de les mesures de salvaguarda del patrimoni cultural i amb la creació de tot un aparell normatiu amb caràcter d'urgència per a fer front a la destrucció que es va generar tot just iniciat l'estat de guerra. A continuació, tractarem de l'espoli del patrimoni al voltant dels diferents àmbits afectats com ara el patrimoni eclesiàstic, les col·leccions particulars i els museus, per centrar-nos finalment en les mesures de salvaguarda del patrimoni cultural, que hem estructurat en mesures legals, tècniques i d'evacuació, incidint en aquestes últimes per la seva transcendència. També contrastarem la divergència de criteris a l'hora de desenvolupar les polítiques de protecció a nivell intern de la pròpia Generalitat i els enfrontaments entre el govern republicà i el català.

Com és conegut, durant la Guerra Civil, a banda dels aspectes pròpiament bèl·lics, es produïren també una revolució social i un conflicte polític-ideològic. A Catalunya, la situació creada per la guerra va ser similar a la de la resta d'Espanya, però agreujada per la interferència de la política estatal republicana. Un precedent pròxim ja el trobem en els nomenats "Fets d'Octubre", el 1934. Un cop proclamada la República catalana dins un estat federal, el 14 d'abril de 1931, es va restablir la Generalitat de Catalunya i les competències polítiques contemplades en l'Estatut d'Autonomia, però les

diferències entre el govern de la República i el català dificultaren el bon enteniment, i els entrebancs del govern central per impedir l'exercici de l'autonomia culminaren l'octubre de 1934, en mig d'un clima de revolta social i obrera. Aquests fets varen tenir com a conseqüència la suspensió i l'empresonament del govern i la pèrdua de les competències polítiques, tot i que posteriorment van tornar a recuperar-les, no va tenir temps de refer-se políticament abans de que comencés el conflicte. En mig de la Guerra Civil, els enfrontaments amb el govern republicà tornaren a ser recurrents fins arribar al maig de 1937¹, quan la política estatal va tornar a limitar les competències de la Generalitat. Aquest control polític per part del govern de la República es va agreujar un cop s'hi instal·là a Barcelona, el març de 1938. Amb tot, les gestions del govern català van estar delimitades i va perdre el seu poder polític, que ja no va poder recuperar fins molts anys després.

Segons Pi Sunyer (1978:460-462), durant el 1937, la República continuava amb una política de centralització progressiva i amb un caràcter marcadament anticatalanista. Un dels retrets principals que feia Catalunya al govern republicà era la no intervenció en la política de la guerra, tot i que es feien diverses aportacions a la lleva i la sanitat, i era utilitzada per la seva indústria i situació estratègica. A més de reivindicacions de caire econòmic² i de les recriminacions per la suspensió de les competències. Cal considerar que aquestes relacions poc cordials entre ambdós governs influenciessin la política de salvaguarda de la Generalitat.

Si al principi de la revolta política, els republicans tenien un sol objectiu comú, a mesura que s'anava desenvolupant la guerra, la seva política es va anar fragmentant en funció de la gestió dels successius governs provocant conflictes interns, als que s'ha d'afegir la manca de recolzament internacional que, com hem vist, també va afectar la gestió de l'evacuació del béns culturals, tant dels estatals com dels catalans. En aquest sentit, els conflictes amb la

¹ La confrontació política, coneguda com els *Fets de Maig*, el 1937, va enfrontar les forces d'ordre públic de la Generalitat, els milicians del PSUC, UGT i Estat Català amb els milicians de la CNT-FAI i el POUM. Com a resultat, la CNT va perdre el seu poder polític i el govern de la República va aprofitar per fer-se càrrec de les competències d'ordre públic, quedant, així, restringides part del poder polític de la Generalitat.

² Com per exemple, part del deute pendent de la Generalitat de 60 milions era pel pagament "d'atencions forçoses de guerra suplint l'acció de l'Estat" (Pi Sunyer, 1978:460).

Generalitat s'agregaren quan el govern català va començar a plantejar l'exili d'una part del patrimoni historicoartístic com a mesura de salvaguarda, la negativa del govern estatal a enviar les obres del patrimoni català cap a França, amb motiu de l'exposició d'art català antic, va ser un punt de fricció entre ambdós governs. Més tard, el gener de 1939, ho va ser la decisió unilateral del govern republicà d'evacuar cap a Ginebra part del patrimoni català junt amb al patrimoni estatal, emmagatzemats prop de la frontera.

Salvar el patrimoni des de l'estament polític no va ser només una qüestió tècnica, les decisions que es van prendre en matèria de protecció van estar influïdes per aquest estat de guerra i per motivacions identitàries. La majoria de les argumentacions que trobem en els escrits dels diferents testimonis, en la documentació i en l'aparell normatiu són un clar exemple de la vinculació del patrimoni cultural amb la identitat.

4.1 LA PROTECCIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL A CATALUNYA

Després de l'aprovació de l'Estatut d'Autonomia el 1932³, la normativa vigent en matèria de patrimoni cultural a Catalunya va continuar sent la llei republicana *sobre la Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Nacional* de 12 de maig de 1933, de la qual hem tractat al capítol anterior. Calia doncs promulgar una llei pròpia. El procés es va iniciar el novembre de 1933 amb el traspàs de competències dels serveis de Belles Arts centrals al govern català i va finalitzar amb la Llei de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic, Científic i Arqueològic de Catalunya promulgada el 3 de juliol de 1934. Però els traspassos polítics decretats pel govern republicà el novembre de 1933, no es varen fer efectius fins l'octubre de 1934, pocs dies abans de que tinguessin lloc els Fets d'Octubre que, com ja hem esmentat, van provocar la suspensió de l'Estatut, la dissolució de la Generalitat i l'empresonament del govern. Fins el gener de 1936, Catalunya no va recobrar el seu poder polític.

³ Per llei del Parlament espanyol el 15 de setembre. *Gaceta de Madrid*, núm. 265 de 21 de setembre de 1932, pàgs. 2090-2094.

El procés de creació de la llei catalana sobre patrimoni cultural es va iniciar el novembre de 1933. Això implicava la creació d'organismes i d'una legislació per tal de regular-los, però mentre aquests no eren creats, es proposava la Ponència d'Arxius, Biblioteques i Belles Arts del Consell de Cultura⁴ com a instrument encarregat de gestionar i tramitar el traspàs dels serveis i funcions de catalogació, conservació, defensa, i millorament del Patrimoni Històric, Paleontològic, Arqueològic, Científic, Bibliogràfic i Documental a la Generalitat de Catalunya⁵. Dies després d'aquest decret, el govern de la República acordava transferir a la Generalitat els serveis de Belles Arts i Conservació de monuments⁶.

El març de 1934, una nova disposició⁷ desenvolupava el traspàs de competències d'aquest últim decret. Amb aquesta llei es creava un "*Servei de Biblioteques, Arxius, Museus, Monuments i Excavacions de Catalunya*", que es dividia en 5 seccions sota una Direcció General. Per a la seva organització es demanava l'aprofitament dels elements d'organismes oficials ja existents i s'encarregava al conseller de Cultura, sota l'aprovació del govern de la Generalitat, l'organització d'un reglament que havia de regir l'actuació de les diferents seccions del Servei. La llei permetia la creació de Patronats de cultura locals on existissin equipament culturals propietat del govern català, i la creació, sota la Presidència de la Generalitat, d'un Comitè Superior de Biblioteques, Arxius, Monuments i Excavacions. Segons la mateixa llei, la Biblioteca de Catalunya conservava la seva personalitat jurídica i la Junta de Museus de Barcelona i el Patronat del Museu d'Arqueologia, els seus règims i

⁴ El 8 de gener de 1934 es creava per llei un nou Consell de Cultura (BOGC, núm. 10, de 10 de gener de 1934, pàg.142-144) i el seu Reglament, un mes més tard (Decret de 5 de febrer. BOGC, núm. 61, de 2 de març de 1934, pàgs.1190-1192.), que donava autonomia a cada una de les ponències que conformaven el Consell. El Consell de Cultura era un organisme tècnic i assessor del Govern de la Generalitat i del conseller de Cultura i tenia, segons l'article 1r del seu Reglament, com a missió "*dictaminar sobre les qüestions que afectin a la creació i estructuració dels serveis culturals de tota mena, informar sobre els problemes que li siguin consultats, proposar iniciatives pròpies en matèria de cultura i vetllar per l'eficàcia dels serveis i institucions culturals de la Generalitat*". Anteriorment ja s'havia creat un altre Consell de Cultura el 1931 (BOGC, núm. 4, de 9 de juny de 1931, pàgs. 17-18).

⁵ Preàmbul del Decret de 27 de novembre. BOGC, núm.127, de 30 de novembre de 1933, pàg. 1141. També, ANC1-1 Capsa 400/2.

⁶ Decret de 30 de novembre. *Gaceta de Madrid*, núm. 335, d'1 de desembre de 1933, pàgs. 1403-1304.

⁷ Llei de 28 de març. BOGC, núm. 89, de 30 de març de 1934, pàgs.1910-1912.

característiques. La llei entraria en vigor a mesura que s'anessin traspassant a la Generalitat els serveis que l'afectaven.

Amb aquest aparell legal, s'havien assentat les bases per a la creació de la Llei de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya de 1934. Però, abans d'entrar en la llei volem considerar el Decret del febrer de 1934 perquè, per una banda, s'implicava els alcaldes i altres autoritats de Catalunya a vetllar pel patrimoni cultural i se'ls feia prendre tota mena de mesures per a evitar fets vandàlics dintre de la seva jurisdicció, *“amb seguretat absoluta que, per a evitar-los o per sancionar-los exemplarment, trobaran sempre a llur costat el Govern de Catalunya”*⁸. Per altra, perquè segons el preàmbul del mateix decret, *“la destrucció i desaparició d'objectes del nostre Patrimoni d'Art, que s'ha produït vergonyosament en algun indret de Catalunya, obliga el Govern de la Generalitat a prendre mesures terminants per a evitar-ho”*. Això ens porta a plantejar-nos que, tot i que va haver precedents de destrucció del patrimoni cultural i un aparell legal en el que recolzar-se, no es varen desenvolupar les mesures necessàries per tal d'evitar l'espoli dels béns culturals durant els primers dies de guerra, quan la inestabilitat política ja era evident mesos abans.

4.1.1 LA LLEI DE CONSERVACIÓ DEL PATRIMONI HISTÒRIC, ARTÍSTIC I CIENTÍFIC DE CATALUNYA

L'element més important de la preservació del patrimoni cultural a Catalunya en aquells moments va ser la Llei de juliol de 1934. Per redactar el projecte de Llei, es va tenir en compte la Llei espanyola de protecció del

⁸ Decret d'11 de febrer. BOGC, núm. 52, de 21 de febrer de 1934, pàg. 985. Aquesta situació la recolliria posteriorment la Llei de Conservació del Patrimoni en el seu article 4t. i, posteriorment, ja iniciada la guerra, es tornava a implicar els alcaldes en la salvaguarda: *“Pertoca a les autoritats locals la salvaguarda dels edificis públics i objectes del Patrimoni del Poble, i vetllar espacialment, sota la seva responsabilitat, per a la conservació dels monuments inclosos al Registre”* (Article 4t del Decret de 14 d'octubre de 1936, Departament de Cultura. Fons Biblioteca Pavelló de la República. Subsrèie Guerra Civil. F-DH 3 (1).13 Generalitat de Catalunya).

patrimoni i la Llei catalana de 28 de març de 1934 del Servei de Biblioteques, Arxius i Museus, Patrimoni Històric, Artístic i Científic⁹.

Segons es desprèn de la Discussió del Dictamen de la Comissió encarregada de la redacció del projecte de Llei de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya es donava molta importància a l'inventari de tot el patrimoni artístic. Per altra part, s'evidenciava un aspecte proteccionista sobre l'art català fent èmfasi en el càstig a la venda i l'exportació il·legals¹⁰. Una consideració que cal destacar d'aquesta proposta de llei és que es va contemplar la incorporació i la participació de "*l'acció dels particulars, la formació estimulante d'aquests nuclis d'aficionats o amics de l'art, de l'arqueologia o de la història*"¹¹, ja que la participació del voluntariat aficionat a l'art va tenir molta incidència en la salvaguarda del patrimoni durant la guerra; com també la va tenir la destrucció incontrolada per part d'un sector de la societat. Ressaltem aquests punts perquè, la Catalunya que rau en la proposta de llei és la Catalunya burgesa, conservadora i catòlica, que fa servir el patrimoni artístic com a referent i, al nostre entendre, encara que ens estem referint a un projecte de llei que s'està desenvolupant durant el 1934, aquest esperit és el que portarà a que durant la revolta social del juliol del 1936 es focalitzés la destrucció en el patrimoni de les classes benestants, junt amb el de l'Església.

Per tal de recolzar la puntualització anterior, en un debat al Parlament entre Joan Fronjosa¹² i Ventura Gassol, Conseller de Cultura, el 1934, el primer plantejava el caràcter burgès de la política cultural de la Generalitat i manifestava que:

"Gairebé tota l'obra del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya [...] sembla que desconeixi l'existència de les classes populars.[...] Aquí, se'ns presenten projectes de Llei que fan referència a conservar [...] tot el tresor artístic tradicional de Catalunya, però fixeu-vos quina cosa més trista: hi ha trenta-dos mil nois, a Barcelona sols, que no van a l'Escola! [...] I es que tota la

⁹ Segons es desprèn de les paraules de Serra Húnter —diputat del Parlament de Catalunya per Esquerra Republicana— en la discussió sobre el dictamen de la Comissió encarregada de la redacció del projecte de Llei de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya, que consta en el Diari de Sessions del Parlament de Catalunya de 19 de juny de 1934, pàg. 3814.

¹⁰ *Ibidem*, pàg. 3815.

¹¹ *Ibidem*, pàg. 3816.

¹² Diputat per Unió Socialista de Catalunya.

*gent, o gairebé tota la gent, de Catalunya [...] tracten les coses de la cultura, tenen de la cultura aquesta mateixa concepció burgesa que en té el senyor Conseller i fan les coses sempre començant per la teulada.*¹³

Abans de ser aprovada la llei, el juny de 1934 es promulgà un decret que posava en “*vigor l’acord de la Comissió mixta per a la implantació de l’Estatut d’Autonomia de Catalunya relatiu a l’adaptació a la Generalitat del Serveis de Museus, Biblioteques i Arxius*”, pel qual l’Estat Espanyol traspassava a Catalunya les funcions relacionades amb la defensa, conservació i acreixement del patrimoni històric, artístic, arqueològic, paleontològic, científic, bibliogràfic i documental de Catalunya i els serveis generals de Belles Arts i Conservació de Monuments¹⁴. Finalment, el juliol de 1934 es promulgà la Llei de Defensa del Patrimoni Artístic, Històric i Científic de Catalunya¹⁵, amb la que s’organitzava la gestió del patrimoni cultural català.

Cal destacar una sèrie d’aspectes de la Llei per entendre el desenvolupament tant de les normatives com de les actuacions posteriors sobre la salvaguarda del patrimoni: En l’article 4t, s’obligava a tots els municipis a vetllar per la conservació del patrimoni cultural ubicat dins el seu terme territorial —com ja hem esmentat abans—, i entre d’altres qüestions estaven obligats a denunciar “*al Patronat Local o a manca d’aquest a la Direcció General, els perills que corren els béns objecte d’aquesta Llei, per enrunament, desperfecte, ús inadequat, venda o exportació i, prendran en cas d’urgència, les primeres mesures per evitar tot dany*”. En l’article 7è tornem a trobar referències a la necessitat de preservar el patrimoni de possibles destruccions. En qualsevol dels casos, no es contemplaven els danys sota altres circumstàncies com els conflictes bèl·lics.

Amb aquesta normativa, hi havia la voluntat de controlar tot el patrimoni cultural de Catalunya. La Generalitat aglutinava tots els béns mobles i immobles incloent-hi paratges, parcs, jardins i conjunts urbans. Segons es desprèn dels articles 3r, 5è i 6è, també es pretenia controlar les col·leccions

¹³ Cit. a Rosell, M. (1977:96 -102).

¹⁴ Decret de 29 de juny. BOGC, núm. 181, de 30 de juny de 1934, pàgs. 2013-2017. Es publicà en català i castellà. L’acord s’adjuntava com annex al decret.

¹⁵ Llei de 3 de juliol. BOGC, núm. 186, de 5 de juliol de 1934, pàgs.89-93.

particulars, les institucions eclesiàstiques i corporacions i entitats civils, fins i tot els béns no inclosos en l'inventari que contemplava la llei, i es prohibia vendre qualsevol bé de qualsevol propietari incloent l'Església.

D'altres aspectes a tenir en compte de la llei són la creació d'un registre de béns culturals, mobles i immobles d'interès artístic, històric, científic i arqueològic d'arreu de Catalunya, tant de propietat privada com pública, i l'establiment de les normes sobre expropiacions i indemnitzacions de la propietat particular per part de la Generalitat. La llei li donava potestat per confiscar els objectes i immobles que no haguessin estat declarats dintre del terme assenyalat a la normativa. A més la Generalitat podia expropiar tots els edificis que poguessin afectar un edifici registrat. Com veurem, tots aquests punts que contemplava la llei es varen desenvolupar durant la Guerra Civil per tal de salvaguardar el patrimoni cultural català.

En definitiva, la pèrdua del poder polític de la Generalitat, el 6 d'octubre del 34, i la successió de diversos governs controlats pel govern central fins la recuperació de l'Estatut d'Autonomia, el 29 de gener de 1936, pocs mesos abans de l'inici del conflicte, van influenciar el context legal i polític en el que es va desenvolupar la política cultural catalana quan esclatà la Guerra Civil, el que va fer que la normativa patrimonial catalana fos incipient i poc desenvolupat.

4.1.2 REORGANITZACIÓ ADMINISTRATIVA A LA GUERRA CIVIL

Com que després del traspàs legal de competències per part de l'Estat a la Generalitat, gran part del poder polític va ser anul·lat, els traspassos en matèria de patrimoni foren molt poc efectius i no es varen resoldre fins a finals de juny de 1936¹⁶. Això va implicar que al juliol, els serveis de Belles Arts no

¹⁶ Com hem vist, els Serveis i funcions de Belles Arts, referents a la catalogació, defensa, conservació i de Monuments, Arxius i Biblioteques van ser traspassats a la Ponència d'Arxius, Biblioteques i Belles Arts del Consell de Cultura, el 30 de novembre de 1933. Però no varen ser efectius fins que no es varen traspassar, dos anys més tard, a la Generalitat, junt amb els serveis estatals de Socialització de Riqueses Naturals i Empreses Econòmiques, els Serveis d'Administració Local i els Serveis de Beneficència. *Gaceta de Madrid*, núm. 316, de 12 de novembre de 1935, pàg. 1178. Posteriorment, segon decret de Presidència, el 29 de juny de 1936 (BOGC, núm.186, de 4 de juliol de 1936, pàgs.134-135), es lliuraren els béns de l'Estat "inventariats com afectes al servei de Belles Arts i Conservació de Monuments a la Generalitat consignats en la certificació de la Comissió Mixta de l'Estatut". Si ens fixem en la data del

estiguessin encara organitzats ni en funcionament. Amb tot, es va donar una reestructuració administrativa i institucional pel que fa a Cultura i, per tant, als serveis destinats al patrimoni cultural. El juny es constituí el Servei de Belles Arts, de Conservació del Patrimoni Artístic Nacional, d'Excavacions i d'Arxius i Biblioteques i es creaven Seccions, ja previstes per la llei de 28 de març de 1934: la Secció de Biblioteques, nomenant com a cap a Jordi Rubió; la Secció d'Arxius Documentals, amb Agustí Duran i Sanpere al capdavant; la Secció de Museus amb Joaquim Folch i Torres; la Secció de Monuments, a càrrec de Jeroni Martorell, i la Secció d'Excavacions amb Pere Bosch i Gimpera com a cap. Tots ells implicats en salvaguarda del patrimoni cultural durant la guerra. A més, mentre aquestes Seccions no entressin en funcionament, s'havia de crear una Comissió formada pels caps de les diferents Seccions i per dos membres de la Ponència d'Arxius, Biblioteques i Belles Arts del Consell de Cultura, en qualitat de vocals, sota la presidència del Conseller de Cultura. Segons la mateixa normativa, les funcions de la ponència serien assumides per les Seccions del Servei.

Ja en plena guerra, el 30 de juliol es dissolia la Junta de Museus ja que havia "*deixat de respondre a les necessitats de l'hora present*"¹⁷ i es creava la Comissaria General de Museus, justificat per la necessitat d'incorporar tots els objectes mobles en poder de la Generalitat en els diferents museus, i es nomenà Pere Coromines com Comissari General, que tenia com a tasca principal distribuir entre els museus tots els objectes d'art que "*apropiats per la Generalitat, passin a formar part del patrimoni del poble de Catalunya*"¹⁸. Pocs dies després, el 12 d'agost es dissolia el Consell de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i mentre es reorganitzava, s'encomanà les seves funcions a Jaume Serra Húnter¹⁹.

El 22 d'agost es va decretar la reestructuració de l'administració de les col·leccions públiques i es varen dissoldre totes les juntes de museus i totes les

decret i en la seva publicació veiem el curt espai de temps entre que es va fer efectiu el traspàs i l'inici de la Guerra Civil.

¹⁷ Decret de 30 de juliol. BOGC, núm. 214, d'1 d'agost de 1936, pàg.835.

¹⁸ BOGC, núm. 214, d'1 d'agost de 1936, pàg.835.

¹⁹ Va ser nomenat president delegat del Consell de Cultura, segons consta al BOGC, núm.70, de 10 de març de 1936, pàg. 1892.

entitats que haguessin tingut per funció l'ordenació i l'administració dels museus en les diverses localitats de Catalunya²⁰. En substitució de les entitats dissoltes, la Comissaria General de Museus hauria de nomenar un delegat que serviria d'enllaç entre la Comissaria General i els ajuntaments, milícies i comitès locals.

El motiu d'aquesta disposició el trobem en el seu preàmbul, davant tot el material confiscat semblava que hi havia problemes de titularitat sobre el material requisat entre els ajuntaments i les milícies:

“Tant els Ajuntaments com les Milícies que han aplegat o rebut aquests tresors artístics, estan gelosos de llur reunió i per això cal que tot procedint-se a unificar el servei de Catalunya, siguin dictades normes comunes...”

S'intentava d'aquesta manera acabar amb els problemes de propietat de les confiscacions.

Altres normatives importants en l'organització de les institucions culturals implicades durant la guerra varen ser el decret de creació del Consell de Belles Arts i Arts aplicades de Catalunya²¹. El Consell estava presidit pel Conseller de Cultura i els seu representants estaven conformats per membres del Front Popular, UGT i la CNT. Més tard, el 25 de gener de 1938, per decret, s'ordenaven la Secció d'Excavacions i Arqueologia i la Secció d'Arxius dels Serveis de Conservació del PHAC de Catalunya²². Amb la organització de la Secció d'Excavacions i Arqueologia es pretenia completar l'estructuració del Servei donant estabilitat al seu personal i ratificar les seves funcions:

“la Secció d'Excavacions i Arqueologia dels Serveis de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya exercirà les funcions que li han estat atribuïdes per la legislació vigent en totes les excavacions, ruïnes, zones i monuments arqueològics i la direcció, organització i control dels Museus d'Arqueologia.”²³

²⁰ Decret del Departament de Cultura de 15 d'agost. BOGC, núm. 235, de 22 d'agost de 1936, pàg. 1148.

²¹ Decret de 18 de setembre. DOCG, núm. 254, de 20 de setembre de 1936, pàg.1522-1523.

²² La Secció d'Excavacions i Arqueologia havia estat creada per decret el 5 de juny de 1936. Amb el decret de 26 de gener de 1937 (DOGC, núm. 28, 28 de gener de 1937, pàgs. 424-425.), es suprimia la Comissaria General dels Museus d'Arqueologia de Catalunya per la interferència d'atribucions amb la Secció d'Arqueologia que exerciria totes les funcions atribuïdes per les normatives vigents així com la coordinació dels Museus d'Arqueologia.

²³ Decret de 25 de gener de 1938. DOCG, núm. 28, de 28 de gener de 1938, pàg.374.

La Secció d'Arxius dels Serveis de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic (PHAC) de Catalunya²⁴, creada el 2 de juny de 1936, es consolidava i perfeccionava la seva organització establint a Barcelona l'Arxiu Històric General de Catalunya i creant arxius històrics en les ciutats caps de Vegueria i en aquelles poblacions on s'havien produït concentracions de documents per causa de la guerra.

Atesos els moments, calia ratificar les competències de la Generalitat i estructurar els Serveis i Organismes del PHAC ja que tots els nous objectes que s'havien anat recollint a conseqüència de la guerra havien incrementat el patrimoni cultural:

“Correspon a la Generalitat de disposar sobre la conservació i utilització cultural de tots els béns mobles i immobles d'interès històric, artístic i científic existents a Catalunya, compresos en l'art. 1r de la Llei del 3 de juliol de 1934, i qualsevol que sigui el lloc o població de Catalunya on estiguin dipositats, els organismes que coadjuvin a tenir-ne cura, i la forma com estigui establerta la llur protecció o utilització.”²⁵

D'altra banda, es va organitzar la Comissaria i els Serveis de Museus de Catalunya²⁶ per tal de *“que resulti adequada a les condicions de la realitat present i majorment eficaç en la realització de la tasca important que li correspon”*. Es varen ratificar les seves funcions i es constituí a Barcelona un Patronat, amb seu al MAC, que actuaria com a òrgan assessor i col·laborador de la Secció de Museus. En les poblacions catalanes amb museus ja establerts o concentracions d'obres de suficient importància, a petició dels seus ajuntaments, es podrien constituir patronats o comissions locals.

El 23 de febrer del 1938 es creava la Direcció General del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya²⁷, que, encara que estava prevista la seva creació a la llei del PHAC, s'havia anat endarrerint per causa de la guerra, tot i que la seva estructura en seccions estava organitzada i en funcionament. Tanmateix, el 30 d'abril es suprimia la institució per la dimissió del seu Director

²⁴ DOCG, núm. 28, de 28 de gener de 1938, pàg. 375.

²⁵ Decret de 23 de febrer del 1938. DOCG, núm. 57, de 26 de febrer de 1938, pàgs. 811-812.

²⁶ *Ibidem*, pàgs. 812-813.

²⁷ DOCG, núm. 120, de 30 d'abril de 1938, pàg. 397.

General²⁸, Francesc Viadiu i Vendrell, assumint les seves funcions el sotssecretari de Cultura, Ramon Frontera i Bosch.

El sentit de tota aquesta reorganització administrativa la trobem en els diversos preàmbuls introductoris de les diverses normatives abans esmentades, l'objectiu era que les institucions culturals responguessin o fossin coherents amb els nous temps:

*“Cal que tota l'obra cultural respongui plenament en tots els seus organismes al nou estat creat a Catalunya.”*²⁹

4.2 L'ESPOLI DEL PATRIMONI CULTURAL CATALÀ

Com dèiem en un capítol anterior, en períodes de conflicte podem trobar tres tipus d'espoli: els danys col·laterals, el botí de guerra o espoli intencionat amb ànim de lucre i l'objectiu militar deliberat per a destruir aquells béns amb una simbologia concreta, sigui religiosa o cultural, amb la finalitat d'eliminar allò que representen (Brodie, 2003:10). A la Guerra Civil es donaren aquests tres tipus d'espoli, encara que el tercer punt fou predominant.

Encara que el nivell de destrucció va ser similar al de la capital de l'Estat espanyol, va ser a Catalunya on el patrimoni va passar per una situació més crítica com ho evidencia la violència del període immediat a l'esclat de la guerra; una violència que coincidiria amb la tercera tipologia destructiva a la que fèiem referència a l'inici del capítol, i que va estar protagonitzada per les organitzacions sindicals, en la seva majoria d'ideologia anarquista, amb la crema de convents, esglésies i els objectes que hi contenien. A la destrucció del patrimoni de l'Església, caldria afegir-hi l'espoli del patrimoni de la burgesia i classes benestants³⁰. També es varen donar situacions de saqueig —que coincidiria amb la segona categoria de Brodie—, que es varen evidenciar a

²⁸ Acceptada per decret de 28 d'abril de 1938. Al·legava incompatibilitats amb el desenvolupament de la seva condició de Diputat del Parlament català. DOCG, núm. 120, de 30 d'abril de 1938, pàg. 397.

²⁹ Introducció al decret pel qual es dissolia el Consell de Cultura de la Generalitat. BOGC, núm. 227, de 14 d'agost de 1936, pàg. 1047.

³⁰ Cal especificar que la destrucció intencionada dels béns culturals no es va limitar als inicis de la guerra, sinó que va ser una pràctica que també es va donar en el bàndol franquista amb els bombardeigs del seu exèrcit i els seus aliats internacionals com veurem, tot i que l'objectiu principal de les bombes va ser la població civil.

través de les normatives, la premsa i els testimonis dels diferents protagonistes. A més va haver d'altres factors que van contribuir a aquesta situació de destrucció, per exemple, que la població no semblava haver posat objeccions a la destrucció de les esglésies, com es feia palès en l'informe de Sir Frederick Kenyon³¹ de 1937, ja esmentat en el capítol anterior:

"Nous avons appris qu'il n'y a guère une seule église de la Catalogne qui ait échappé à ces déprédations, sauf quelques-unes où des mesures de défense furent hâtivement improvisées. La population ne semble pas avoir soulevé de sérieuses objections à la destruction des églises mais elle désapprouvait la destruction des œuvres d'art, qu'elle considérait comme faisant partie du patrimoine national."

Com que a Barcelona la revolta militar va ser sufocada molt ràpidament, va haver-hi una exaltació d'ànims important que es va traduir en nombrosos atacs al patrimoni (Álvarez Lopera, 1984:533), però també cal remarcar —com s'assenyala a la premsa i en la legislació promulgada— una important col·laboració ciutadana en la salvaguarda del patrimoni cultural, com veurem. De totes maneres, abans d'introduir-nos en el tema de l'espoli del patrimoni a Catalunya, volem considerar aquests dos últims aspectes: la revolució social protagonitzada per les organitzacions sindicals, i la col·laboració voluntària de la població, que junt amb l'aspecte legal i polític, varen influir en la destrucció i en la salvaguarda del patrimoni durant la Guerra Civil a Catalunya.

4.2.1 LES ORGANITZACIONS SINDICALS

El període revolucionari, entre el juliol de 1936 i juny de 1937—com ha denominat i delimitat Álvarez Lopera (1984:533-592) a la primera etapa de les tres en que divideix l'organització de la defensa del patrimoni cultural a Catalunya— es va caracteritzar per la pressa del control polític per part dels anarquistes, a través dels Comitès amb la conformitat del govern de la Generalitat. El més destacable políticament d'aquest període és que el Govern

³¹ *Museion*, Vol.37-38, 1937, pàg. 189. També recollit en la publicació: *Testimonios de Técnicos Extranjeros*. Publicaciones de la Junta Central de Protección del Tesoro Artístico Nacional, València 1937. No obstant, aquest informe s'ha de prendre amb objectivitat atès que va ser una visió personal i no gaire bé fonamentada, ja que la visita va ser dirigida i podríem dir que tendenciosa.

de la Generalitat, junt amb les seves institucions, van perdre el control polític. El 21 de juliol del 36, Lluís Companys decretà³² la creació de les Milícies Ciutadanes per a la defensa de la República. Motivada per *“la rebel·lió feixista ha estat vençuda per l'heroisme popular i el de les forces lleials”*. On, a més, es preveia la constitució, arreu de Catalunya, de Comitès locals de Defensa sota la presidència dels Comissaris de la Generalitat o persones delegades, els quals havien d'actuar d'acord amb el Comitè Central, del que depenien, al menys en teoria.

Va haver-hi una mena de traspàs de poder a mans del Comitè Central de les Milícies Antifeixistes, que si bé no s'atreviren a acabar amb el govern de la Generalitat, el seu poder efectiu va passar a mans del Comitè, que, segons Pi Sunyer (1974: 392), durant les primeres setmanes va aglutinar tot el poder³³; amb la qual cosa, el govern de la Generalitat es va limitar a promulgar decrets d'urgència i altres normatives per tal de controlar la situació i reorganitzar l'administració.

Un exemple que evidencia el tarannà dels comitès en relació al patrimoni el trobem en la premsa anarquista:

“Todas las obras de arte en la escultura de piedra han sido hechas por artífices sin nombre por artistas populares desconocidos. Los burgueses dejaron morir de hambre a esos artistas ignorados y ahora quieren reivindicar sus obras. ¡Vale más la vida que el arte!”

“¿Obras de arte? En primer lugar, las obras de arte las quería el mundo autoritario y jerárquico, no por su arte sino por su calidad de oro y plata. Y si las esculturas que valen un millón es un valor arbitrario pues que esas obras de arte solo pueden tenerlas los ricos...”

“Cuando parecía que todo lo que brillaba estaba destinado a ser pasto de las llamas se ha podido comprobar que al quemarse un altar en la calle ha sido la única vez que ha brillado.”³⁴

La postura adoptada pel govern de la Generalitat de donar suport legal al Comitè de milícies va ser un tret diferencial si es compara amb la actitud adoptada pel govern estatal, el que va comportar que el Comitè funcionés com un veritable òrgan de govern; però el suport de la Generalitat al Comitè va ser,

³³ Decret publicat en *Estat Català* (després *Diari de Barcelona*), el 22 de juliol de 1936, pàg. 2.

³⁴ Es constitueix amb la següent proporció: 10 representants d'organitzacions obreres, 5 membres de partits republicans i 4 membres de la Generalitat.

³⁵ “Colorarios de la Revolución”, *Solidaridad Obrera*, 25 de julio de 1936, pàg. 4.

a la nostra consideració, una maniobra política per aturar el descontrol i assolir poc a poc el domini de la situació.

Una manera era implicant les organitzacions obreres per tal de que fossin ells mateixos els qui evitessin les destruccions, i una estratègia era incidint en que el patrimoni que s'estava protegint era del poble, com es fa palès, per exemple, en el decret de 23 de juliol que es dictà amb l'objectiu de protegir els edificis públics:

“Serà constituït immediatament a cada localitat de Catalunya un Comitè presidit per l'Alcalde i sota la salvaguarda de les Milícies ciutadanes, per vetllar i assegurar la conservació dels edificis públics, que el govern de la Generalitat destina a institucions popular, així com dels objectes, que són Patrimoni del Poble.”³⁵

D'altra banda, Gudiol (1987:100) destacava el poder polític dels Comitès i posava de manifest l'habilitat del Servei del PHAC per tal d'inventar projectes amb la finalitat de convèncer-los per evitar la crema dels edificis religiosos; com per exemple, convertir la Seu de Manresa en una sala de reunions polítiques o l'església barroca de Mataró en una sala de concerts, entre d'altres.

Per la seva banda, les organitzacions sindicals, davant les denúncies i la propaganda negativa sobre els actes de vandalisme, van publicar diferents notícies i escrits amb els que pretenien justificar-se davant l'opinió pública:

“[...] Ya que los eternos criticones no lo hacen, tenemos nosotros la obligación de remarcar que no todo han sido saqueos. Infinidad de valores encontrados en registros y edificios incendiados, no han ido a parar al bolsillo particular de nadie.

[...] La Prensa diaria ha publicado infinidad de entregas de esta naturaleza realizada por trabajadores que, quien sabe, si dentro de una semana no tendrán qué comer.

[...] Los actos de nobleza y desinterés han superado de mucho a los actos que podríamos calificar de inmorales [...] Pero en cuanto los revolucionarios se han podido dedicar al restablecimiento del orden, todos estos actos han sido reprimidos con una rapidez y ejemplaridad que no ha dejado dudas sobre los sentimientos que inspiran al pueblo revolucionario.”³⁶

Segons la documentació consultada, des del govern de la Generalitat es dictaven notes (potser de premsa) en les que es demanava a les Milícies Antifeixistes el respecte fins que “*siga feta la revisió dels lots d'objectes*

³⁵ BOGC, núm. 206, de 24 de juliol de 1936, pàg. 674. També publicat al *Diari de Barcelona* el 25 de juliol de 1936, pàg.7.

³⁶ “Más nobleza que pillaje”, *Solidaridad Obrera*, 29 de juliol de 36, portada.

*procedents d'edificis religiosos i veure si presenten interès pel patrimoni artístic del poble i escollits els objectes que siguin útils als museus*³⁷.

El fet de que l'1 d'octubre de 1936 el Comitè quedés dissolt per decret demostra l'estratègia política emprada per la Generalitat per tal de recuperar de mica en mica el poder. La justificació oficial la trobem en el preàmbul del decret:

*"El Comitè Central de les Milícies Antifeixistes [...], ha entès que, complerta la missió que en els primers temps de la sublevació [sic], militar tan encertament [sic], per cert, ha desempenyat [sic], havia de dissoldre's"*³⁸.

L'explicació que apunta Joseph i Mayol (1971:39) sobre el perquè de la destrucció incontrolada del patrimoni eclesiàstic i el de les classes benestants és que, un cop el Comitè va controlar el poder polític, va sorgir una nova força social amb una gran *"...participació de forasters establerts al Principat que, des d'anys, formaven part de les organitzacions sindicals..."* obligats a viure en unes condicions dures³⁹.

Aquesta situació va provocar un enfrontament social entre una burgesia benestant amb una tradició cultural molt arrelada (molts dels seus membres col·leccionistes), i el món obrer que no s'identificava amb aquesta cultura, el que explicaria la manca de sensibilitat cap a un patrimoni amb el que no s'identificaven, o el que seria el mateix, s'evidenciava la manca d'una identitat cultural. En relació a aquesta qüestió Álvarez Lopera (1984:539) suggereix que la identificació de les revoltes i les organitzacions anarquistes dels primers dies de la guerra amb la destrucció el patrimoni català, fa pensar a la burgesia que les masses obreres volien fer desaparèixer qualsevol vestigi de catalanisme. Al nostre parer, també caldria considerar que el que rau és una lluita de classes ja que la burgesia va estar lligada al poder dominant i a l'Església.

Els comentaris de Joseph i Mayol (1971:39) culpabilitzaven no només de la destrucció les organitzacions sindicals, sinó també de desídia davant la salvaguarda i protecció del patrimoni cultural català, que segons ell, *"també els pertanyia"*. Cap a mitjans d'agost del 1936, hi hagué un segon atac contra els

³⁷ ANC1-1 Capsa 400/7. SPHAC -Secció de Museus.

³⁸ DOGC, núm. 277, de 3 d'octubre de 1936, pàg. 34.

³⁹ Caldria considerar en aquest sentit que l'òrgan de la CNT, el diari *Solidaridad Obrera*, es publicava en castellà, la qual cosa recolzaria les paraules de Joseph i Mayol.

edificis religiosos (Gudiol, 1987:99-102), com a conseqüència de la situació d'atur que patia la població. Per part dels Comitès va haver, podríem dir, una política de subvencions per a l'ocupació que va implicar la contractació d'obres aturats per ensorrar edificis religiosos destruïts. Els Comitès podien costejar la contractació d'aturats atès que tenien diners procedents de confiscacions, contribucions i multes⁴⁰. Això va comportar una actuació en paral·lel amb les administracions, que va dur-les a publicar una sèrie de disposicions per tal d'aturar els enderrocs com veurem més endavant.

A l'octubre del 36, els anarquistes van accedir a formar part del govern de la Generalitat i es creà un gabinet presidit per Josep Tarradellas⁴¹. Això va suposar la desaparició del Comitè de Milícies Antifeixistes⁴² i la fi de la prevalença anarquista a Catalunya. La recuperació política de la Generalitat va ser un procés que s'inicià amb l'entrada del PSUC en la política com aliat del govern de Companys i els nacionalistes, i contraposat a la CNT i el POUM. Fins llavors es van succeir cinc governs de la Generalitat⁴³ que en un principi van suposar una avançada en la recuperació del poder polític de la Generalitat i la pèrdua de posicions de les organitzacions revolucionàries. L'últim govern de Companys és va formar el 29 de juny de 1937 i va durar fins al final de la guerra.

Però les conseqüències per a Catalunya van adquirir una gran dimensió política davant aquesta situació i van suposar la fi de la seva autonomia i la pèrdua de les seves competències. Però, amb la pujada de Negrín al poder, el govern de l'Estat espanyol cada vegada més va interferir en la política del govern de la Generalitat.

⁴⁰ Una mostra d'aquesta afirmació la trobem en un exemple, aparegut a *Solidaritat Obrera* que confirmava el fet de que els Comitès disposaven de pressupost "[...]. Las organizaciones de la CNT y el Comité de las Milicias Antifascistas, tienen en depósito valores metálicos y objetos de arte por valor de más de CUATRO millones de pesetas". "Más nobleza que pillaje", *Solidaridad Obrera*, 29 de juliol de 36, portada.

⁴¹ En aquells moments Conseller de Finances.

⁴² Per decret, l'1 d'octubre de 1936. DOGC, núm. 277, de 3 d'octubre de 1936, pàg. 34.

⁴³ Des de l'inici de la guerra, en quatre mesos es creen 4 governs; Evidentment, amb els diferents governs es van succeir tota una sèrie de consellers de cultura: Bonaventura Gassol, fins el 17 de desembre de 1936. Antoni M. Sbert, fins el 3 d'abril de 1937 i del 16 d'abril al 5 de maig de 1937. Josep Tarradellas, entre el 3 i el 16 d'abril del 1937. Carles Martí Faced, del 5 de maig al 29 de juny del 37.

4.2.2 EL VOLUNTARIAT

Una de les primeres mesures de protecció del patrimoni va ser la tasca dels voluntaris, que van lluitar desinteressadament per salvar el patrimoni. Alguns dels testimonis consultats —Joseph i Mayol, Pi Sunyer, Gudiol o Jeroni Martorell— fan referència a aquests grups improvisats de voluntaris, un aspecte que ens sembla molt remarcable ja que habitualment es posa èmfasi en la destrucció incontrolada i en l'espoli del patrimoni de l'Església i de les classes benestants.

Així, Joseph i Mayol (1971:23-25) destacava la col·laboració de grups de voluntaris per salvar de les flames i la destrucció els tresors d'art acumulats en els museus, esglésies, convents i cases particulars des de l'inici de la guerra. Aquests grups estaven formats per artistes i aficionats a l'art que recollien objectes i els portaven a locals particulars, que es convertien en improvisats magatzems, o a la Generalitat, a la Casa dels Canonges o al Convent dels Àngels. Aquesta acció dels voluntaris es feia també evident en la premsa:

*“El consejero de Cultura de la Generalidad, señor Gassol, desde el primer momento de iniciarse los hechos que siguieron a la lucha por las calles contra el ejército sublevado, se puso a la obra con una pasión que merece el elogio de todos. Esta se propagó inmediatamente a funcionarios y voluntarios que ya, espontáneamente, habían empezado la obra de salvación en varios lugares donde existían obras de arte en peligro. Día llegará de establecer esta lista de honor de los beneméritos ciudadanos que tanto han trabajado en estos días. Baste decir hoy que el espíritu ciudadano en este aspecto de nuestra vida colectiva ha vibrado intensamente y ha actuado eficientemente.”*⁴⁴

Pi Sunyer (1975:548) també feia incidència en la col·laboració de la població en la protecció del patrimoni amb el recolzament de les institucions. Patrimoni que qualificava de “*patrimoni espiritual*” i puntualitzava que “*Des d'un bon començament davant de la guerra, la reacció va ser salvaguardar el patrimoni històric i artístic [...] si uns van prendre foc algunes esglésies, d'altres, el van apagar i salvar retaules i joies*”. D'altra banda, al llarg del seu informe, Gudiol (1987), també feia referència a l'ajuda dels voluntaris, assenyalant que si no hagués estat per ells s'hagués perdut una bona part del patrimoni cultural.

⁴⁴ “La Generalidad de Cataluña defiende el Patrimonio Artístico” *La Vanguardia*, 7 de agosto de 1936, pàg. 8.

El Cap de la Secció de Monuments del PHAC, Jeroni Martorell, en un escrit de 4 de gener de 1937, adreçat al Conseller de Cultura, s'expressava en aquests termes sobre la col·laboració del voluntariat⁴⁵:

“La salvaguarda del Patrimoni Artístic Nacional, realitzada per la Secció, amb motiu dels esdeveniments ocorreguts d'ençà del 19 de juliol, no hauria pogut ésser efectiva, si no haguéssim comptat, a part del reduït personal oficial de la Generalitat, amb la cooperació d'elements voluntaris que amb gran zel, d'acord amb aquesta Direcció, han contribuït a l'obra.

*Cooperació espontània, desigual, més entusiasta, abnegada, valuosa. Particulars, milicians, policies; gent senzilla, simplement aficionada i també homes de cultura, tècnics, gent de ciutat i altres de viles i de petits pobles. Gràcies a ells en gran part ha estat possible recollir l'immens tresor artístic, aplegat a Barcelona i en diversos indrets de Catalunya.”*⁴⁶

Amb tots aquests testimonis queda palès la importància de la col·laboració ciutadana en la salvaguarda del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil. No obstant això, a la nostra consideració, aquest fet ressaltaria la idea de la manca d'una estratègia prèvia per part l'estament polític en la pressa de mesures de protecció del patrimoni, quan la revolta social era una evidència abans de que esclatés el conflicte i la revolta militar era una qüestió de temps.

4.2.3 EL PATRIMONI ECLESIASTIC

El patrimoni eclesiàstic va ser —com és conegut— un dels més afectats, encara que la seva destrucció va ser irregular a tota Catalunya. Tanmateix, els atacs contra edificis religiosos no eren nous, ja hi havia hagut precedents el 1909 durant la Setmana Tràgica, en especial a Barcelona on els atacs contra edificis religiosos varen ser més cruentos.

Segons els diversos autors que varen viure de primera mà els esdeveniments, s'evidenciava una situació de caos en els primers dies de lluita i de manca de notícies del que passava arreu del territori. Les esglésies de Barcelona van patir grans pèrdues, i les que no van ser cremades, van ser saquejades. Per exemple, a Vic la catedral va ser pràcticament destruïda.

⁴⁵ També en feia referència en la memòria emprada en el .seu expedient de depuració. Document datat el 4 de febrer de 1939. Ms 8986/5. Dipòsit de Reserva. Biblioteca de Catalunya.

⁴⁶AHD, Lligall 325, Expedient 12.

Per altra part, es va donar preferència per salvaguardar els conjunts més emblemàtics de la cultura i identitat catalana —o com els nomenava Pi Sunyer (1975: 549), *“apreciats tesoros del patrimoni espiritual”*—, com Ripoll, Santes Creus, Poblet o el monestir de Montserrat, que va ser un dels primers edificis religiosos que es van protegir, prenent com a mesura la incautació del monestir en nom de la Generalitat, per la qual cosa s’envià al Dr. Solé i Pla⁴⁷, diputat del parlament català, acompanyat de guàrdies d’assalt i mossos d’esquadra (Gudiol, 1987: 96-98).

Els atacs contra edificis religiosos eren celebrats pels anarquistes, que cremaven els seus símbols pel seu valor religiós sense veure-hi la transcendència artística i cultural. En una notícia sobre Vilalba dels Arcs, s’explicaven les accions dutes a terme pel moviment revolucionari popular, entre elles s’informava de la crema de les esglésies de la localitat:

*“Las dos iglesias de Villalba de Archs se han consumido con el fuego sagrado de la llamada de la revolución.”*⁴⁸

Les referències als atacs a l’Església eren constants a la premsa anarquista, on no només es feia referència de la crema dels béns eclesiàstics, sinó també als atacs contra capellans i monges:

*“No queda ninguna iglesia ni convento en pie, pero apenas han sido suprimidos de la circulación un dos por ciento de los curas y monjas. La hidra religiosa no ha muerto. Conviene tener esto en cuenta y no perderlo de vista para ulteriores objetivos.”*⁵⁰

Molt sovint els religiosos i religioses eren acusats d’amagar-se i robar el patrimoni eclesiàstic:

*“...y con la ayuda de las milicias se practico un registro en una pensión [...]. En ella fueron hallados escondidos seis religiosos y cuatro monjas. En el libro de registro figuraban ellos como obreros y las monjas daban ocupación de sus labores. En poder de estos religiosos fueron hallados billetes y plata por valor de 28.700 pesetas y valores pro la cantidad de 1.385.000 pesetas [...]”*⁵¹

De vegades, les cròniques anaven revestides d’un cert sarcasme:

⁴⁷ Solé i Pla va fer un recorregut per tota Catalunya per tal de controlar i vigilar tots els edificis religiosos, històrics i de caràcter artístic, per tal confiscar-los.

⁴⁸ “La insurrección fascista en Tarragona”, *Solidaridad Obrera*, 26 de juliol de 1936, portada.

⁴⁹ “Las Monjitas”, *Ibídem*, pàg. 4.

⁵⁰ “A Dios rogando..., y llevándose el dinero” *Solidaridad Obrera*, 28 de juliol, portada.

“En la fachada gótica de la fenecida iglesia del Pino y coronando el medio punto de su puerta principal, ofrecíanse al buscador de emociones artísticas una imagen con el niño, preciosa escultura del siglo XVI en mármol, de influencia francesa. Durante las jornadas gloriosas en que el fuego purificador consumió los antros clericales, ocurrió con esta joya arquitectónica lo siguiente. La cabeza y las dos manos del niño habían desaparecido, asimismo una mano y la corona de la “señora”. Bajada la escultura de su elevada posición, se comprendió el valor “sacrosanto” del fuego. Años atrás se restauró el grupo y lo que debió ser de mármol se construyó en madera. ¡Una trampa más de los curas!”⁵¹

Segons Albertí (2008:472), la persecució religiosa del 1936 va ser un instrument de terror per tal d'aconseguir la revolució social i responia a una llarga tradició anticlerical. El que pretenien amb la crema d'esglésies i els seus objectes de culte, no era tant destruir l'objecte com esborrar el seu símbol i la seva funció⁵². Per Delgado (2001:147-153), el 1936 es donà un anticlericalisme de caire popular amb una forta voluntat d'eliminació de l'estament eclesiàstic a través de la destrucció de l'objecte sagrat com a símbol del que representa, deixant de banda la seva qualitat historicoartística. La justificació plantejada per Delgado està en la pròpia Església i els seus mètodes de persecució emprats al llarg de la història, que després vam revertir en ella mateixa.

Però davant de la situació de destrucció i saqueig, la Generalitat va tractar de prendre mesures per tal de contenir la destrucció de monuments religiosos i el seu contingut i el govern dictà la següent nota oficial:

“El govern de la Generalitat excita contínuament tothom a l'extirpació del pillatge. Les Milícies antifeixistes no cessen d'ordenar la vigilància més estricta contra bandits que al marge de la societat no tenen el més petit escrúpol en la seva baixa feina.

Tots els ciutadans han de cooperar a la tasca d'orientar les autoritats i les Milícies per a descobrir aquests elements que amb llur actuació deshonren aquests moments històrics. Cal donar al poble la seguretat de l'ordre revolucionari. És necessari, imprescindible, fer els impossibles perquè no es pugui enllotar el digníssim moviment que triomfa. Ciutadans, contra el pillatge, a favor de la seguretat del poble.”⁵³

⁵¹ “Purificatum est” *Solidaridad Obrera*, 28 d'agost, portada.

⁵² Albertí (2008:438) fa referència a una anècdota relacionada pel bisbe de Lleó, en el seu llibre, *Mi cautiverio en el dominio rojo*, mentre havia estat empresonat a Barcelona. Sembla ser que una dona gran no volia desfer-se una imatge de la Verge, davant l'advertiment de les veïnes sobre el perill que podia córrer, la senyora va col·locar-li una insígnia de la FAI, dient: Heus aquí la verge de la FAI!

⁵³ Cit. a Joseph i Mayol (1971:28), no cita la font.

No només la violència dels revolucionaris va causar la destrucció del patrimoni eclesiàstic i l'espoli dels béns culturals: més tard també va estar protagonitzada pels feixistes. Com a conseqüència dels bombardeigs de les aviacions italiana i alemanya que donaven suport a l'exèrcit franquista, es van malmetre diversos edificis i monuments arreu de Catalunya.

La destrucció eclesiàstica fou un dels arguments de propaganda dels franquistes no tan sols durant la Guerra, sinó també a la Postguerra. En els primers moments, la denúncia que es feia des del bàndol de Franco contra la violència eclesiàstica va anar en un principi adreçada a la persecució del clergat i no tant contra la crema de les esglésies i els seus objectes, serà més tard quan el tindran en compte i l'utilitzaran com a propaganda política.

Segons Barrios (2008: 185-200), la destrucció anticlerical, tant d'obres d'art religioses com d'esglésies, va servir de justificació a l'exèrcit revoltat per tal de promoure una acció propagandística de desprestigi als republicans. Van publicar llibres, i tota mena de fulletons durant la guerra i postguerra amb les imatges de la destrucció, a la vegada es van organitzar exposicions de les peces mutilades i, fins i tot, es van crear rutes turístiques per les esglésies malmeses. La qüestió, segons el mateix autor, era mostrar als republicans com a bàrbars i als franquistes com els salvadors del patrimoni. Per una banda, l'interès de les publicacions es centrava, no tant, pel seu contingut crític, sinó per la sistematització que es feia sobre les destruccions del patrimoni historicoartístic de l'Església. El plantejament ideològic que es desprèn de la propaganda franquista, seguint amb Barrios, és l'anticlericalisme. Per a ells, per una banda, ser ateu significava no tenir ànima i, per altra, s'assimilava ser catòlic amb ser espanyol; però aquestes generalitzacions o raonaments no eren una novetat ja provenien de l'antiliberalisme del S. XIX.

D'un altre costat, segons es desprèn de la documentació i del DOCG, diversos ajuntaments van demolir algunes de les esglésies destruïdes per construir nous edificis, d'aquí que es promulguessin diferents disposicions per tal

d'aturar els enderrocs, com veurem. D'altres es sol·licitava permís per tal de donar-los altres usos⁵⁴:

*"Las iglesias de todos los pueblos han sido pasto de las llamas. Solo se han conservado aquellos edificios que han podido ser utilizados para el servicio del pueblo; no así aquellos que al incendiarlos representaban un serio peligro. Muchas de las iglesias han sido convertidas en almacenes comunales o en garajes para los coches al servicio de la milicias antifascistas."*⁵⁵

Un altre exemple el trobem en una Ordre dictada pel Conseller de Cultura a proposta del Secretari accidental de la Comissió dels Serveis del PHAC, Agustí Duran i Sanpere, en la que es demanava que es garantís la seguretat de l'església de Sant Martí d'Empúries que havia passat a dependre del "ram de la guerra", amb la qual cosa, els objectes artístics que hi estaven dipositats havien patit desperfectes⁵⁶.

Davant les acusacions de violència i destrucció, la justificació dels propis anarquistes, que eren majoria en el Comitè de Milícies Antifeixistes, la podem trobar en el prefaci del Catàleg de l'exposició d'Art "obres salvades per la CNT-FAI":

*"Por otra parte, creéis vosotros que un individuo del pueblo, que quema un retablo gótico, lo hace deliberadamente por atacar contra el arte? ¿Quién le ha dicho nunca que eso es arte o qué significación tiene el arte? ¿Cómo puede saber él que eso de la imagen es lo de menos, que su valor total está en el sentimiento humano que el artista le imprimiera? No; el pueblo no sabe lo que es el arte, aunque sería susceptible como el que más de comprenderlo si no hubiese sido condenado a vivir como las bestias; destruye, pues, no el arte que desconoce, sino las imágenes religiosas bajo las que los curas y beatos impostores se escudaban para engañarle; destruye esas imágenes como destruye y pisotea las banderas de sus opresores porque tanto las imágenes como las banderas son emblemas de sus enemigos."*⁵⁷

Amb la confiscació del patrimoni de l'Església per part de la Generalitat, el que s'estava fent des de l'estament polític era aturar la destrucció incontrolada dels béns mobles e immobles religiosos. Cal precisar que aquesta decisió estava recolzada per un aparell legal, com hem vist, tant per l'Estatut de Catalunya com per la Llei del 3 de juliol de protecció del PHAC, que facultaven

⁵⁴ Per exemple l'església d'Igualada va ser convertida en mercat després d'haver estat destruït pràcticament tot l'interior (Gudiol 1987:98).

⁵⁵ "Por tierras de Tarragona", *Solidaridad Obrera*, 29 de juliol de 36, pàg. 3.

⁵⁶ AHD. Lligall 276, expedient 67.

⁵⁷ Cochet, G. (1937). L'exposició organitzada per la Secció de Belles Arts del Sindicat de professionals liberals, entre el 10 d'abril i el 2 de maig de 1937.

la Generalitat en la defensa el patrimoni cultural del poble de Catalunya. Per altra banda, a nivell estatal existia la Llei de Confessions i Congregacions Religioses del 2 de juny de 1933, per la qual la propietat religiosa havia passat a ser pública⁵⁸.

Per fer una estimació general de l'estat de destrucció de les esglésies partim d'un informe reservat trobat al Museu Diocesà de Barcelona (MDB), "*Relación de los hechos ocurridos con motivo de la guerra determinada por el levantamiento cívico-militar del 18 de julio de 1936*", recollit per Martí i Bonet (2008). Tanmateix, caldria considerar la subjectivitat i la poca precisió dels paràmetres que es varen emprar en l'informe esmentat per tal d'establir el grau de destrucció dels temples. Partint de tres tipologies (incendiada, saquejada i destruïda) hem recollit en una taula les valoracions en les que es basa l'informe sobre l'estat de destrucció de les esglésies, segons el "*Quadre resum de l'estat de les parròquies de Barcelona durant la Guerra Civil del 1936-1939 i posterior restauració*" de Martí i Bonet (2008:369-391).

Incendiada	Saquejada	Destruïda
Incendiada i destruïda	Saquejada i profanada	Destruïda i arrasada
Incendiada i saquejada	Saquejada, incendiada i dinamitada	Profanada i deteriorada
Incendiada i enderrocada	Saquejada i incendiada	Profanada i bombardejada
Incendiada i arrasada	Saquejada i espoliada	Conservada en gran part ⁵⁹
Incendiada i dinamitada	Saquejada i enderrocada	
Mutilada i incendiada	Confiscada i saquejada	

Taula 1: Diferents valoracions del grau de destrucció dels edificis eclesiàstics que apareixen en l'informe "*Relación de los hechos ocurridos con motivo de la guerra determinada por el levantamiento cívico-militar del 18 de julio de 1936*", conservat al Museu Diocesà.

Segons l'informe, moltes de les esglésies varen quedar destruïdes o en molt mal estat: a la ciutat de Barcelona 17 esglésies parroquials foren completament destruïdes; fora de Barcelona 24 esglésies (s'incloïen les dels

⁵⁸ Gaceta de Madrid, núm. 154, de 3 de juny de 1933, pàgs. 1651-1653.

⁵⁹ Només hi ha considerada una església dins d'aquesta categoria i es tracta de St. Vicenç de Gualba.

actuals bisbats de Terrassa i Sant Feliu de Llobregat) també foren totalment destruïdes; a més de nombroses cases rectorals i arxius.



Foto 1: Església de Betlem de Barcelona.
Autor. Carlos Pérez de Rozas.
Data: 19 de juliol de 1936.
Fons: AFB.

Com a conseqüència dels incendis i destruccions, 104 esglésies parroquials de la diòcesi de Barcelona varen ser molt malmeses, com les esglésies de Betlem, Santa Anna, Sant Pere de les Puel·les, Santa Maria del Mar, Sant Pau del Camp, Sant Agustí, Santa Maria del Pi, Mare de Déu de la

Mercè, entre d'altres. Tot i així, segons Jeroni Martorell⁶⁰ es varen evitar els incendis de les catedrals de Barcelona, de Tarragona, de Girona, de Tortosa i de Manresa, de les esglésies de St. Sever i St. Just a Barcelona, del conjunt de les esglésies de Terrassa i de l'església de Sta. Maria de Mataró.

4.2.4 LES COL·LECCIONS PARTICULARS.

Si bé els fons públics no varen córrer tant perill, moltes col·leccions i edificis privats varen ser confiscats per les organitzacions sindicals. Podríem afegir que si no s'haguessin confiscat, potser s'haguessin perdut, ja que la Generalitat, posteriorment, els va recuperar.

Les confiscacions de les col·leccions particulars també es van dur a terme a través de normatives per tal d'assegurar la seva protecció, atès que les col·leccions estaven a mans de les organitzacions obreres i calia controlar-les, la qual cosa va complicar les confiscacions (Mateos: 2010:68). Per exemple, amb les col·leccions Güell i Cambó es dictaren les disposicions específiques: El 22 de juliol de 1936 es dictava l'apropiació de la Col·lecció Cambó:

“La Generalitat de Catalunya s'incauta de la Col·lecció particular de Pintura de Francesc Cambó, perquè passi a formar part, des d'avui, del Patrimoni Artístic del poble de Catalunya.”⁶¹

Amb el decret la col·lecció passava a formar part, “*amb caràcter definitiu*”, dels fons del Museu d'Art de Catalunya (MAC).

El 24 de juliol de 1936 es decretava l'apropiació de la Col·lecció Güell, que de la mateixa manera que l'anterior, passava a augmentar el fons del MAC:

“La Generalitat de Catalunya s'apropia la Col·lecció particular de Joan Antoni Güell que passa a formar part, des d'ara, del patrimoni del poble de Catalunya.”⁶²

Gudiol va dur a terme el control tècnic de les confiscacions de les col·leccions particulars, segons el seu informe, algunes col·leccions varen ser

⁶¹ Segons la memòria emprada en el seu expedient de depuració. Document datat el 4 de febrer de 1939. Ms 8986/5. Dipòsit de Reserva. Biblioteca de Catalunya.

⁶² BOGC, núm. 211, de 29 de juliol de 1936, pàg. 785.

⁶³ BOGC, núm. 210, de 28 de juliol de 1936, pàg. 769. Decret també publicat al Diari de Barcelona, 28 de juliol de 1936, pàg. 8.

expropiades a petició dels seus propietaris, com la Col·lecció Amatller, Rocamora, Massana i Macaya. Altres, no inclosos en el decret, varen insistir en oferir les seves obres. Amb la qual cosa, es varen multiplicar les peticions, moltes sense interès. D'altres no varen ser confiscades davant la consideració dels seus propietaris a garantir la seva salvaguarda, però posteriorment, moltes varen ser saquejades i perdudes (Gudiol, 1984:93).

El cas de Cambó va ser particularment difícil, ja que la CNT/FAI havia ocupat el seu domicili i va costar que es lliuressin les obres al MAC. Francesc Cambó havia estat el protagonista de nombroses notícies a la premsa anarquista. A *Solidaridad Obrera* es va publicar aquesta notícia el juliol de 1936:

“Se ha sabido que semanas antes de estallar la sublevación militar fascista, Francisco Cambó traslado a Londres varios objetos valorados en unos seis millones de pesetas.

Además, sabedor de lo que había de ocurrir en España, Cambó salió de Barcelona días antes de que se declarase el movimiento antifascista.

Embarcó en el yate de su propiedad “Catalonia”, acompañándole en su viaje el concejal de este Ayuntamiento Javier Calderó. Los hechos le sorprendieron en pleno Adriático.”⁶³

Cambó (1982:21), que s'havia exiliat abans del cop d'estat de Franco, no donava gaires referències sobre l'apropiació de la seva col·lecció, tret d'algun esment:

“La notícia de les destrosses fetes a casa meva i de la confiscació de tot els meus béns en deixaren seré.”

Tot i la confiscació, que segons el decret d'apropiació es feia “*amb caràcter definitiu*”, Cambó, d'alguna manera, va anar recuperant alguns dels seus quadres. Per exemple, el 29 de maig del 1937, trobant-se a Brussel·les, donava notícia de l'arribada de set dels seves pintures de Barcelona (Cambó 1982:123) i a Montreux el 7 de desembre del mateix any:

“Trobo a Montreux tots els meus quadros que he pogut salvar de la tragèdia de espanyola: els de Paris, els de Londres, els de Lucerna, com si pertot arreu s'haguessin donat cita, [...]” (Cambó 1982:235).

En la revista *Mirador*, es relacionaven les col·leccions particulars que havien estat confiscades i que “*gracies sobretot al govern de la Generalitat de*

⁶³ “Francisco Cambó el fatídico, otro sujeto que huye como un cobarde”, *Solidaridad Obrera*, 26 de juliol 1936, pàg. 2.

*Catalunya, seran ara patrimoni comú de tots els ciutadans*⁶⁴. Un aspecte important que s'evidenciava en l'article per tal de justificar les confiscacions, era que les col·leccions particulars s'havien pogut conèixer i exhibir i havien passat a formar part dels museus catalans i "*permetrien el gaudi per tothom*". Segons un decret del gener de 1938⁶⁵, es limitaven els drets de les col·leccions privades, la justificació d'aquestes restriccions estava en la consideració de que "*la possessió particular no és en cap moment verdadera propietat*". Es posava fre al dret de venda, es controlaven les obres que posessin en perill la integritat dels immobles i es determinava l'apropiació per part de l'Estat, la Generalitat, o els seus organismes, de tot allò susceptible de ser destruït o de patir danys.

S'obligava als particulars o entitats privades a lliurar al Departament de Cultura, en un període de dos mesos, una relació de tots els objectes o immobles que "*[...] posseeixin i d'aquells dels quals s'hagin apropiat o tinguin intervinguts d'ençà del juliol de 1936 [...]*". De la mateixa manera que s'imposaven sancions a "*[...] tota resistència a la tramesa dels inventaris especificats en l'article 2n i al lliurament de béns que hagin de ser incorporats al Patrimoni Històric, Artístic i Científic [...]*" i es donava la possibilitat de sol·licitar indemnitzacions als "*[...] antics posseïdors de béns que hagin estat apropiats per la Generalitat i que no estiguin compresos en cap responsabilitat derivada de la subversió del juliol de 1936 o de la Guerra*", per les despeses derivades de l'adquisició o per la conservació dels béns esmentats. La mesura tant afectava les col·leccions particulars adquirides legalment com aquelles que s'havien estat apropiades a través dels saquejos.

⁶⁵ "El Patrimoni Artístic de Catalunya", *Mirador*, 20 d'agost de 1936, pàg. 7. Les col·leccions en concret eren: la de Muntades, de Rocamora, d'Amatller, de Bertran i Musitu, de Massana, de Macaya, d'Espona, de Maldà, d'Andreu, de Tecla Sala, de Dalmases, de Ventosa i Clavell, de Vilanova, de Güell i de Cambó, aquestes últimes ja esmentades. Jeroni Martorell en la memòria emprada en el seu expedient de depuració, a més, cita les col·leccions de Soler Vilabella, de Mateu, de Bosch i de Fontana. Document datat el 4 de febrer de 1939. Ms 8986/5. Dipòsit de Reserva. Biblioteca de Catalunya.

⁶⁶ Decret de Presidència de 5 de gener sobre la reglamentació de la defensa del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya. DOGC, núm. 8, de 8 de gener de 1938, pàgs. 89-90.

4.2.5 ELS BOMBARDEIGS SOBRE EL PATRIMONI

Un cop la situació de descontrol s'anava apaivagant i es recuperava aparentment la normalitat, es va donar un altre fet que afectà encara més la seguretat del patrimoni català: els bombardeigs sistemàtics per part de les tropes de Franco i dels seu aliats internacionals sobre la població⁶⁶, i que varen deixar el patrimoni cultural greument afectat.

L'objectiu era la població civil, amb la finalitat de atemorir-la i desmoralitzar-la; els bombardeigs sobre la població civil era una nova estratègia militar que anul·lava el concepte de la rereguarda com a un espai segur (Soler, 1999:8). També és cert que els projectils s'adreçaren a la indústria, en especial a la de guerra, al port i al centre de la ciutat de Barcelona on hi havia els edificis més emblemàtics, com la Catedral i el centre del poder, per exemple el Palau de la Generalitat de Catalunya (Memorial Democràtic, 2008).

Encara que durant el novembre del 1936 va haver-hi un primer atac per mar contra Barcelona, el bombardeig del 13 de febrer de 1937 s'ha considerat el primer ja que va ser la primera vegada que les bombes van afectar al nucli urbà i els bombardeigs seguiren durant el maig i continuaren durant el mes de juliol, intensificant-se els mesos d'octubre i novembre. Durant el 1938, hi va haver un augment en la intensitat dels atacs, com s'evidenciava a la premsa, sent el del 30 de gener un dels més cruents, ja que les bombes van caure a la plaça de St. Felip Neri destrossant-la per complet i provocant la mort de la majoria dels nens de l'Escola ubicada a la plaça i d'altres persones refugiats al soterrani de la sagristia de l'església, que va quedar molt malmesa (Villarroya,1999).

També varen quedar afectats els edificis de les rodalies com el carrer de la Palla, segons consta en un escrit⁶⁷ dirigit al Conseller de Cultura per part d'un empleat de la secció de Monuments encarregat del "Guardamobles

⁶⁶ Sobre aquest tema veieu Azcárate (1976).

⁶⁷ AHD Q 325. Expedient 12.

Nacional”, ubicat en aquest carrer⁶⁸. El dipòsit estava format per “[...] *mobles, quadros i objectes procedents de les millors col·leccions de Catalunya, tant d’època, com moderns entre les quals hi ha fidels reproduccions de veritables obres mestres*”. L’escrit estava datat el 27 d’ octubre de 1937, no obstant la organització del servei i la seva ubicació no va ser autoritzada fins el gener de 38⁶⁹, la qual cosa fa pensar que també podria haver quedat afectat pel bombardeig del 30 de gener. Tanmateix, no s’ha trobat referències a la seva afectació per causa de les bombes. Els bombardeigs es succeïren durant els mesos d’abril i maig de 1938 i afectaren a la ciutat amb danys humans i materials. Durant el juny augmentaren la intensitat i la duració (Villarroya, 1999: 60-61). Es varen repetir durant el juliol, afectant la nit del 18 al 19 de juliol la Catedral de Barcelona. La Catedral, que no havia patit danys el juliol del 1936 durant l’atac a les esglésies i altres edificis religiosos, ara, dos anys més tard, resultava afectada per les bombes de l’aviació italiana en travessar una de les voltes. Així, *La Vanguardia* es feia ressò de les declaracions del ministre d’Estat de la República, Álvarez del Vayo⁷⁰, a un diari francès, en el que deia que “*las fuerzas invasoras han celebrado el segundo aniversario bombardeando la Catedral de Barcelona*”⁷¹. Pi Sunyer (1975:547-548) en les seves memòries descrivia els desperfectes:

"Las piedras amontonadas bajo el cimborrio, los hierros de las rejas de las capillas vecinas retorcidos, trozos de madera minuciosamente trabajada del coro hechos astillas, el polvo, la suciedad, y la luz que entraba por la bóveda deshecha y las ventanas con los vitrales rotos por la explosión, constituía un cuadro como si se hubiese desnudado desvergonzadamente el secreto púdico de aquel milagro de fe y ensueño. Subimos a la cima de las bóvedas. La brecha que rompía los arcos que las sostenían era suficiente para haber producido tanto estrago, pero afortunadamente no lo bastante para haber destruido nada vital, sin remedio".

i, a propòsit d’aquest fet, feia el següent comentari:

"D’ésser uns fanàtics “obcecats” quina ocasió de propaganda cridanera ens hagués donat el fet de que els nostres enemics haguessin destruït la catedral”

⁶⁸ Carrer de la Palla 21, en el antic hospital de St. Felip Neri.

⁶⁹ Decret de 18 de gener. DOGC el 20 de gener de 1938, segons consta en el mateix document.

⁷⁰ En aquestes dates el govern de la República s’havia instal·lat a Barcelona.

⁷¹ La Vanguardia, 20 de juliol de 1938, pàg. 6.



Foto 2: Dipòsit del Convent de l'Esperança Bombardejat (exterior).
Autor: No esmentat (probablement, Joan Estorch).
Data: 21 d'octubre de 1938.
Fons: AFB.

L'últim de l'any va ser el mateix 31 de desembre, afectant també edificis singulars, com el de la Universitat de Barcelona, i religiosos, com era el Seminari Capítular. En un escrit del Comissari de Museus al Conseller de Defensa de la Generalitat, datat el 5 d'octubre del 1936⁷², s'evidenciaven les preocupacions sobre les conseqüències que podrien tenir els bombardeigs sobre el patrimoni cultural, que tot i que la Junta de Museus s'havia adherit al conveni del Pacte Roerich⁷³, “...*instituint la bandera de Pau Roerich per a la*

⁷² AHD, Q19, Expedient 72.

⁷³ El 15 d'abril de 1935 es firmà un Conveni per a la Protecció de les Institucions Artístiques i Científiques i dels monuments històrics, conegut com a Pacte Roerich o Acord de Washington. La seva aplicació afectava als territoris americà i establia, en línies generals, que els monuments històrics, els museus i les institucions dedicades a la ciència, a l'art, a l'educació i a la conservació dels elements de cultura serien considerats neutrals i respectats i protegits pels bel·ligerants. i adoptava una bandera, ja creada, per tal de preservar els monuments i



Foto 3: Dipòsit del Convent de l'Esperança Bombardejat (interior).
Autor: Joan Estorch.
Data: 21 d'octubre de 1938.
Fons: AFB.

defensa de Museus, aprovada per la Societat de Nacions...", era convenient de "donar ordres ben clares i resoltes per a prohibir que els edificis dels Museus i en llur proximitat la força armada, sigui la que sigui, no disparés quan passin avions enemics". La qual cosa fa pensar que sí s'havien pres certes mesures per tal de controlar la destrucció en cas de bombardeigs, tot i que es va fer mesos després de l'inici de la guerra. Ara bé, dins del mateix document, es supeditava la protecció del patrimoni a les necessitats de la guerra:

"[...] Això no obstant aquesta Comissaria General desitjaria conèixer la resolució que dicti sobre la matèria la Conselleria de Defensa, perquè considera que per

immobles de propietat nacional i particular inclosos en el tresor nacional dels pobles CICR:
<http://www.circ.org>.

sagrada que sigui la defensa del nostre tresor artístic, fins aquesta ha de quedar supeditada a les conveniències i necessitats de la guerra”.

Després dels atacs aeris contra la població civil, del 30 de gener de 1938, la Generalitat, a proposta del Conseller de Cultura, dictava, el 23 de febrer de 1938, un decret per tal d’assegurar la protecció dels objectes del PHAC. S’establia la forma de coordinar la funció de la Generalitat amb la col·laboració local. Quedava prohibit exposar en les sales dels Museus els objectes del Patrimoni Històric i Artístic, que es trobaven reunits en diverses poblacions catalanes, atès el risc de bombardeig de les poblacions civils. Quan, excepcionalment hom cregui convenient d’exposar-los, haurà d’ésser sempre amb la prèvia autorització del Departament de Cultura. A més, s’ordenava que els Patronats o Comissions locals —que s’havien creat per decret en la mateixa data— havien de cooperar amb el Departament de Cultura i funcionaris dels Serveis en les tasques de reunió, custòdia i protecció del patrimoni cultural català⁷⁴.

4.3 LA POLÍTICA DE PROTECCIÓ DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA DURANT LA GUERRA CIVIL

La política cultural dels diferents governs de la Generalitat durant la Guerra Civil, en general, va tenir poques diferències, o dit d’altre manera va ser continuista, perquè tots pertanyien al mateix partit polític, Esquerra Republicana, i perquè es va mantenir el mateix equip del serveis de defensa del patrimoni cultural (Álvarez Lopera, 1984:536).

En un primer moment, la improvisació i la urgència foren dues de les característiques que descriuen la política institucional de la Generalitat en la protecció del patrimoni durant la guerra, el que va comportar que les actuacions de salvaguarda estiguessin marcades per la desorganització. Després del primer període revolucionari i a mesura que el govern anava prenent el control

⁷⁴ DOCG, núm. 57, de 26 de febrer de 1938, pàg. 812.

de la situació, es van començar a implementar una sèrie d'accions més controlades, on el paper dels voluntaris va continuar tenint importància.

En general, podríem dir que les mesures es van centrar en dictar tot una sèrie de disposicions, en la reorganització administrativa —de la que ja hem parlat— i en mesures tècniques sobre el terreny. Un fet interessant que destacava Pi Sunyer (1975:550-551), —tot i que no donava exemples concrets— era que les mesures de protecció del patrimoni van portar a salvar un gran percentatge del patrimoni historicoartístic, edificis religiosos i col·leccions privades, però, a la vegada van comportar la descoberta de gran nombre d'obres d'art i documents que si no hagués estat per aquest fet, haguessin estat desconegudes; el que va permetre enriquir les col·leccions del patrimoni públic⁷⁵.

Una de les mesures tècniques més importants que es van plantejar va ser l'evacuació a llocs segurs de les obres salvades. En un primer moment, es va proposar el trasllat a Olot de les obres del Museu d'Art de Catalunya i, quan Olot deixà de ser un lloc segur, una de les solucions que es varen presentar com a més segura i factible va ser la sortida de les obres que es consideraren de més rellevància a l'estranger. Gudiol (1987:102) es mostrava crític amb la política de salvaguarda, per un costat, amb la política de protecció dels edificis ja que els pressupostos arribaven massa tard i s'implementaven en restauracions “*absurdes en temps de guerra*” i es queixava de que es destinaven a projectes com els del Monestir de Santes Creus o el de Sant Cugat que, al seu parer, no corrien perill i, per altre, amb la política dels consellers de cultura: considerava la tasca de Gassol eficient, però era contrari a la política duta a terme per Sbert i Pi Sunyer que “*només sabien parlar de Patrimoni Artístic quan aquest era útil per a propaganda*”.

⁷⁵ Pi Sunyer parla d'objectes en general, encara que no cita exemples concrets.

4.3.1 MESURES LEGALS

Davant de la situació caòtica que s'estava vivint i amb la voluntat de protegir el patrimoni, les primer mesures legals varen ser immediates, amb la qual cosa es varen dictar tota una sèrie de disposicions d'urgència per tal de frenar i evitar l'espoli del patrimoni cultural. Ja el 23 de juliol de 1936 el Conseller de Cultura dictà, podríem dir, el primer decret de protecció, pel qual es constituïa, a cada municipi de Catalunya, un Comitè presidit per l'alcalde i sota la salvaguarda de les Milícies Ciutadanes amb la finalitat de *"...vetllar i assegurar la conservació dels edificis públics, que el Govern de la Generalitat destina a institucions populars, així com els objectes, que són també patrimoni del poble"*⁷⁶.

Amb el següent decret, el dia 24 de juliol, el govern de la Generalitat confiscava *"...tots els materials i objectes d'interès pedagògic, científic, artístic, històric, arqueològic, bibliogràfic i documental, que es trobin situats en els edificis o locals d'institucions, públiques del territori de Catalunya afectats pels actuals esdeveniments, o que a judici dels senyors Comissaris de la Generalitat, Alcaldes i altres Autoritats legals podessin ésser-ho"*⁷⁷.

Amb aquestes normatives, la Generalitat s'estava recolzant en l'article 45 de la Constitució espanyola —ja descrit en el present treball—, i en l'article 23 de la llei de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya, ja que podia exercir el seu dret a confiscar els béns culturals en perill:

*"La Generalitat podrà incautar-se dels béns registrats, seguint els tràmits que el Reglament assenyalarà, quan el propietari en faci un ús inadequat o quan, per negligència es trobin en perill d'ésser destruïts o malmesos. Podrà també, sense arribar a la incautació, reparar mutilacions i efectuar obres, reformes i treballs adients per a la conservació i valoració dels béns registrats. Els elements arqueològics en perill de destrucció, situats en la via pública o en llocs inadequats, seran traslladats a llocs segurs."*⁷⁸

⁷⁶ Article únic. BOGC Núm. 206, 24 juliol 1936, pàg. 674.

⁷⁷ BOGC, núm. 207, 25 juliol 1936, pàg. 708.

⁷⁸ BOGC, núm. 186, 5 de juliol de 1934, pàgs. 89-91.

Seguidament, es varen dictar disposicions per tal de confiscar els béns dels col·leccionistes particulars, com hem vist amb les col·leccions de Cambó o Güell⁷⁹, i, com s'esmenta en els decrets, augmentar “*el patrimoni del poble de Catalunya*”.

Si mentre per una banda, s'intentava frenar la destrucció, per altra, les apropiacions il·legals per part de la població continuaven. El que és cert, és que el pillatge es va donar, i ho constata el fet de que es dictessin normatives per donar resposta i solució a aquesta problemàtica i el que s'editessin cartells per alertar a la població. Tot i així, es podria dir que, inevitablement, quan van sortir les normatives ja s'havia espoliat i destruït part del patrimoni català.

Des de l'estament polític, les consideracions sobre la situació d'espoli del patrimoni cultural, el juliol de 1936, es feien evidents a l'octubre de 1936⁸⁰:

“Cert és que en aquesta acció de protecció del nostre Patrimoni cultural, l'acció pública s'ha vist assistida per la privada que ha contribuït amb eficàcia a salvar importants elements, fruits seleccionats de la Història i de la Civilització catalanes. Malauradament, però, alguns sectors del nostre poble, no comprenen la significació i l'interès nacional dels valors arqueològics, artístics bibliogràfics i documentals, els han perjudicat inconsideradament o bé han retingut com a cosa pròpia, allò que pertany a la comunitat catalana.”

Joseph i Mayol (1971:34) recull una nota que va publicar la Comissaria d'Ordre públic tractant d'evitar aquest pillatge, en la qual advertia que hi havia rondes volants amb la missió prioritària d'evitar el vandalisme en temples i altres edificis destruïts:

*“El cap dels serveis de la Comissaria General d'Ordre Públic té muntades rondes volants que tenen com a missió, principalíssima, evitar robatoris als temples i altres edificis que han estat destruïts darrerament. Aquestes rondes guardaran constantment contacte amb la vigilància exercida en aquells llocs, mentre els agents nomenats formulen un inventari i s'incauten de tot allò de valor que pugui trobar-se als llocs sinistrats.”*⁸¹

⁷⁹ Decret d'Apropiació de la col·lecció de Joan Antoni Güell. BOGC, núm. 210, de 28 juliol de 1936, pàg. 702. Decret de 22 de juliol per qual la Generalitat s'incautava de la col·lecció de pintura de Francesc Cambó. BOGC, núm. 211, de 29 juliol 1936, pàg. 708.

⁸⁰ Decret de 26 d'octubre. DOGC, núm. 304, de 31 d'octubre de 1937, pàgs. 470-471. Amb aquest decret es definien les normes sobre la protecció del Patrimoni Històric Artístic i Científic de Catalunya.

⁸¹ Joseph i Mayol no cita la procedència de la font.



© Còpia digital  Biblioteca Pavelló de la República

Imatge 4: "El pillatge deshonra el triomf" (1936-1939).

Font: Col·lecció Cartells del Pavelló de la República / Universitat de Barcelona.

En un discurs del Conseller de Cultura, publicat al *Diari de Barcelona*, també es feia referència als fets de pillatge i feia una crida a la ciutadania per tal d'aturar-los:

"[...] Només amb aquest retorn a la normalitat, aquesta normalitat violenta i heroica que jo exalça, s'evitaran aquests fets isolats, de pillatge i instints

*venjatiu que, uns i altres blasmen i que taquen Catalunya d'un deshonra que no pot donar cap fruit positiu en aquesta revolució que té una grandesa que hauria d'esglaiar-nos.[...] Prou d'aquest fets, ciutadans, germans de l'ànima, que podrien constituir els actes més contrarevolucionaris i que podrien dur-nos al fracàs més lamentable. No hi ha un Govern responsable? No hi ha unes milícies antifeixistes disposades a fer triomfar el nou ordre naixent d'aquesta revolució? Que en siguin doncs ells els jutges.*⁸²

En un intent de redreçar el descontrol, el juliol de 1936 es va dictar un decret⁸³ pel que s'anul·laven les delegacions d'inspecció d'edificis i objectes. Amb aquesta normativa, a més d'intentar organitzar la situació de caos, es pretenia frenar les iniciatives *"privades espontànies i per ciutadans i grups de ciutadans que s'han posat a les seves ordres"* i regularitzar el Servei de Defensa del Patrimoni amb *"els organismes permanents que la Generalitat tenia establert com era el Servei d'Arxius, Biblioteques, Museus, Monuments i Excavacions"*, per tal *"d'evitar les confusions que la multiplicitat d'iniciatives crearia"*.

A partir d'aquell moment, per restablir l'ordre, els delegats haurien d'estar autoritzats pel cap de la secció corresponent i per la Conselleria de Cultura. També s'intentà posar fre als espontanis i, a partir del decret, abans de entregar els objectes al Servei del Patrimoni, com s'estava fent, primer se li hauria de notificar la troballa per tal de determinar el seu interès.

A més de la desorganització, es donaven situacions violentes entre els voluntaris i els tècnics de la Generalitat⁸⁴. Altrament, *Solidaridad Obrera* acusava la Generalitat de protegir interessos particulars i d'aprofitar-se en el seu propi benefici:

*"Hay que comenzar de nuevo la historia de España y vosotros, genio de la revolución tenéis el deber de mostraros suspicaces en todo momento y sobre todo debéis vigilar mucho a estos que distraen al pueblo con la idea de conservarlo todo, lo que temen muchos es perder su seguro pastoreo, porque se saben inútiles para buscar otro medio de vida que el que han logrado a costa de sus raterías y bajezas."*⁸⁵

⁸² *Diari de Barcelona*, 30 de juliol de 1936, pàg. 10.

⁸³ Decret de 31 de juliol. BOGC, núm. 222, de 9 d'agost de 1936, pàg. 988.

⁸⁴ Gudiol (1987:92) esmenta la discussió entre els delegats de la Generalitat que es disposaven a recollir les taules gòtiques del gremi de Revenedors i un grup d'artistes que les havia confiscat.

⁸⁵ "Ni mártires ni víctimas" *Solidaridad Obrera*, 30 de juliol de 1936, pàg. 2.

Entre setembre i octubre, la Generalitat s'apropriava d'Ermites i Santuaris i prohibia enderrocar l'arquitectura civil i religiosa anterior a la segona meitat del segle XIX⁸⁶, amb la qual cosa, es deixaven fora una sèrie d'edificis posteriors a 1850.

Malgrat aquestes disposicions, les destruccions per enderroc deuien continuar, ja que el 26 d'octubre de 1937 es decretaven les normes sobre la protecció del Patrimoni Històric Artístic i Científic de Catalunya⁸⁷. En el seu preàmbul es remetia a la llei de Protecció del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de 3 de juliol 1934, en la que es disposava que els Municipis estaven obligats a vetllar per la conservació del patrimoni cultural dins del seu territori i a presentar una relació d'immobles i objectes mobles que no constituïssin un museu, biblioteca o arxiu ja catalogats. Això implicava la denúncia davant la institució competent o de la Direcció General del PHAC dels perills que podien patir els béns patrimonials, com enrunaments, desperfectes, ús inadequat, venda o exportació i, en cas d'urgència, s'havien de posar en pràctica les primeres mesures per a evitar tot tipus de danys. A més, s'incidí en la necessitat d'implementar la llei, ateses les circumstàncies en les que *“l'acció popular ha afectat intensament tota mena de valors”*.

D'altra banda, i seguint amb el mateix decret, es feia referència expressa a la contractació de parats —que ja hem esmentat amb anterioritat— per enderrocar edificis antics:

“Aquesta disposició ha d'esser mantinguda amb enteresa, car les construccions antigues són l'atractiu principal de moltes viles i ciutat i allò que més les ennobleix. Si es vol donar feina a obrers parats, com podria allegar-se per tal de justificar l'enderrocament d'un edifici històric, no és això el que s'ha de fer, puix que les nostres viles tenen nombrosos problemes d'urbanització, d'habitació popular, d'endegament de camins veïnals a resoldre i és per aquest costat per on han de cerca una col·locació dels parats, realitzant obres útils i no esmerçant-los en les d'enderrocament d'immobles que són glòria de la nostra cultura”.

⁸⁶ Decret d'Apropiació d'Ermites i Santuaris per part de la Generalitat de 18 de setembre, DOCG, núm. 263, de 19 de setembre de 1936, pàg. 1512 i Decret de prohibició d'enderroc de arquitectura civil i religiosa anterior a 1850, de 14 d'octubre. DOCG, núm. 291, de 17 d'octubre de 1936, pàgs. 229-230.

⁸⁷ DOCG, núm. 304, de 31 d'octubre de 1937, pàgs. 470-471.

Amb aquesta disposició la Generalitat intentava aglutinar el control de tot el patrimoni cultural de Catalunya. Per tant, tots els béns de procedència particular, església, organitzacions civils o particulars en poder de municipis, associacions polítiques o sindicals eren considerats béns del Patrimoni de la Generalitat i, per tant, es prohibia la seva cessió o alienació. D'aquesta manera, s'estava exigint la seva conservació i protecció i l'obligació de trametre un inventari al Departament de Cultura, i havia de ser la Generalitat, per mitjà del Servei de Protecció del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya, la que proporcionaria *"en la forma més convenient i segons les circumstàncies de cada cas a la salvaguarda i utilització cultural dels objectes esmentats"*⁸⁸.

De fet, al nostre parer, s'estava ampliant o desenvolupant l'article 23 de la llei catalana de protecció del patrimoni, ja esmentat més amunt, pel qual la Generalitat es podia confiscar els béns registrats per qüestions de protecció. Més tard, el febrer de 1938, el cap de la Secció de Monuments Històrics del Servei de Patrimoni Artístic, Jeroni Martorell, instava al Conseller de Cultura a dictar una disposició per tal de protegir altres edificis no inclosos en el Registre del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya. En concret edificis més modestos *"que tenen amb tot mèrit remarcable [...]"*:

*"Cases antigues dels segles XVIII i de començaments dels XIX, d'Estil neoclàssic i Imperi; edificis moderns construïts cinquanta, vint i cinc o deu anys enrere, els quals es distingeixen per la creació original o per bon gust de l'execució, els propietaris dels quals son absents, mereixen protecció."*⁸⁹

I es queixava de que una utilització inadequada i intensa d'aquests edificis feia perillar la seva conservació i el seu contingut.

*"Les necessitats de la guerra, dels refugiats, de proveïments i transports, de noves institucions d'assistència i organitzacions socials, es confonen amb actuacions abusives, desproporcionades, sovint fundades en interessos personalíssims [...] És de gran conveniència, per tan, limitar condicionar les ocupacions indegudes exposades que perjudiquen valors artístics, encara que siguin de relativa consideració. L'ús inadequat és camí segur de destrucció; cal substituir-lo per millors preferències."*⁹⁰

⁸⁸ Article 4t. DOCG, núm.304, de 31 d'octubre de 1937, pàgs. 470-471.

⁸⁹ ANC1-1 Capsa 400/4, document datat el 8 de febrer de 1938.

⁹⁰ *Ibidem*.

Altres dels responsables del patrimoni també varen ser crítics amb les mesures aplicades. Gudiol (1987:92) va fer palès en el seu informe⁹¹ que va haver una clara situació de caos i d'improvisació quant a les mesures de salvaguarda del patrimoni cultural.

El cap de la Secció d'Excavacions i Arqueologia, Josep Colomines, en un escrit adreçat al President de la Comissió de Serveis del PHAC, datat el 17 de setembre de 1937, es queixava de la manca de efectivitat de les disposicions legals si no anaven recolzades per una vigilància directa, a propòsit de diversos fets ocorreguts a comarques on hi havia *“encara una certa anarquia deguda en part a la incompetència dels elements dirigents dels Municipis i en altra part a les ambicions locals, i a les rivalitats entre pobles”*. Per la qual cosa feia constar en la seva exposició que *“calia establir una interdependència entre l'eficàcia dels textos legals i l'acció executiva dels Serveis de la Generalitat”*⁹².

Finament, el gener de 1938 es reglamentava la defensa del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya⁹³. La disposició es fonamentava en la legislació en matèria de patrimoni cultural, la Llei espanyola de 13 de maig de 1933, i la Llei catalana de 3 de juliol de 1934. Era una exposició de motius sobre les accions de salvaguarda dutes per la Generalitat durant la guerra, i es ratificava que tot els béns mobles i immobles d'interès històric, artístic i científic, tant de titularitat privada o d'entitats particulars com d'organitzacions *“de qualsevol naturalesa”* eren de propietat pública nacional, i corresponia a la Generalitat gestionar la seva conservació i de disposar de la seva utilització. D'alguna manera s'estaven justificant les mesures de protecció dutes pel govern català, en especial pel que feia a la política d'apropriacions i es deixava clar que tot el PHAC de Catalunya estava sota el control de la Generalitat.

D'altra banda, s'evidenciava, després de gairebé un any i mig de guerra, la necessitat de desenvolupar un aparell legal més contundent que previngués

⁹¹ Cal tenir en compte que l'informe de Gudiol, *“En su defensa: La intervención de Josep Gudiol en el salvamento del patrimonio artístico durante la Guerra Civil”*, va ser la seva justificació davant dels tribunals de depuració franquista després de la guerra, de la seva activitat en el Servei de Salvament del Patrimoni Artístic de la Generalitat.

⁹² AHD, Lligall Q 276, Expedient 66.

⁹³ Decret de Presidència de 5 de gener, ja esmentat a propòsit de les col·leccions privades. DOGC, núm. 8, de 8 de gener de 1938, pàgs. 89-90.

de *“totes les emergències derivades de les presents circumstàncies”* i per a *“resoldre en justícia les qüestions que es plantegin en aquest assumpte de tanta importància per a la cultura catalana”*⁹⁴.

Tot aquest aparell normatiu es va dictar per tal d’assegurar les condicions de salvaguarda del patrimoni confiscat. Però en cap moment, trobem referències a les mesures internacionals de protecció del patrimoni cultural davant confrontacions bèl·liques en aquestes normatives.

4.3.2 MESURES TÈCNIQUES

Com hem vist en un capítol anterior, durant la Guerra Civil espanyola es dictaren també tota una sèrie de recomanacions per part dels organismes internacionals. L’Oficina Internacional de Museus francesa (OIM), depenent de la Societat de Nacions, recollia la preocupació sobre la problemàtica del patrimoni cultural espanyol i català⁹⁵. La dificultat en aquells moments, segons l’Oficina, residia en la manca, d’una reglamentació internacional que estigués reconeguda per tots els països. Per la qual cosa, l’organisme no disposava del poder i dels mitjans necessaris per emprendre accions sistemàtiques. Per tant, només tenia la capacitat de recomanar a les autoritats competents el prendre les mesures adients per a *“la protecció de monuments i obres d’art en temps de guerra o d’alteracions civils”*, segons les recomanacions fetes per l’Assemblea de la Societat de Nacions, de 10 d’octubre de 1932, *“als Estats membres i no membres, després de la Conferència d’Atenes”*⁹⁶. Les recomanacions de l’OIM tenien com a factor important l’educació a les persones per tal de fomentar el respecte pels monuments i les obres d’art, per tal de garantir la seva protecció material.

L’estat de la qüestió, segons els estudis que havia efectuat l’Oficina des del 1930, evidenciava la necessitat d’una normativa internacional més consistent, ja que davant el desenvolupament de les tècniques de guerra, hi

⁹⁴ Preàmbul. DOGC, núm. 8, de 8 de gener de 1938, pàg. 90.

⁹⁵ Aquesta preocupació la publicava el *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*: “La protecció de les obres d’art en temps de guerra”. BMAB, octubre, 1936, Vol. VI, pàgs. 382-384.

⁹⁶ Veieu el Capítol 2, del present treball.

havia cada cop més perills de destrucció del patrimoni cultural i “*les prescripcions de la Convenció de La Haia [de 1907]⁹⁷, que eren les úniques que estant en vigor sobre aquesta matèria, avui resulten pràcticament insuficients*”⁹⁸.

D'altra banda, l'Oficina Internacional de Museus parava atenció en la necessitat de completar l'estudi tècnic sobre la protecció de monuments i obres d'art en temps de guerra o d'alteracions civils endegat el 1934, considerant les recomanacions de la Comissió de Juristes de la Conferència de Washington de 1922, així com l'ajut de l'estament militar, amb la finalitat d'arribar a un acord internacional i a la creació d'un organisme encarregat de la seva aplicació. És per això que proposava una important recomanació: per a que la protecció en temps de guerra fos eficaç, s'havia de preparar en temps de pau una protecció tècnica que tingués com a finalitat evitar els riscos propis d'un estat de guerra sobre els monument i obres d'art.

Les advertències de l'OIM, estaven categoritzades en funció de si eren béns mobles o immobles. Pels béns mobles de fàcil transport, s'aconsellava construir refugis dintre del propi museu i dotar als museus d'elements necessaris per a transportar-les. Si els béns mobles eren de difícil transport, es suggeria l'adquisició de material de protecció ràpida contra els efectes que el bombardeigs poguessin causar sobre els objectes culturals⁹⁹. Per defensar les parts més febles dels monuments dels atacs aeris, les propostes es centraven en l'obtenció d'utilitatge apropiat per a protegir els elements. Aïllar, en temps de pau, els monuments i edificis històrics de les construccions susceptibles de ser emprats amb finalitats militars, era altra mesura proposada. La última recomanació estava condicionada pels acords internacionals, però es suggeria la construcció de refugis i dipòsits on transportar els béns mobles fora de llocs

⁹⁷ La Convenció de La Haia de 1907, que entrà en vigor el 1910, va estar vigent durant les dues Guerres Mundials del segle XX. Tanmateix, com és sabut, durant el període de 1939 fins 1945 les transgressions van ser constants. Els principis de la Convenció de La Haia i els seus protocols es poden consultar a la web de la UNESCO: <http://www.portal.unesco.org/es>.

⁹⁸ BMAB, octubre, 1936, Vol. VI, pàg. 383.

⁹⁹ *Ibidem*.

estratègics des del punt de vista militar, o bé designar una localitat neutral que fos com un “*darrer refugi de les lleis d’humanitat*”¹⁰⁰.

Segons les conclusions de l’informe realitzat pel Comitè de Direcció de L’Oficina Internacional de Museus sobre el cas espanyol, l’octubre de 1936, les mesures que s’estaven prenent eren les “*indicades per a la protecció del patrimoni artístic i cultural*”¹⁰¹. Per la qual cosa, s’aconsellava a les autoritats espanyoles que continuessin prenent totes les mesures adients per a la preservació del patrimoni cultural i que fessin tots els esforços per a condicionar-les a les prescripcions establertes per l’ OIM en les seves Conferències Internacionals de tècnics”. A més es demanava que l’Oficina estigués informada respecte de totes les disposicions que es prenguessin amb aquest sentit.

Si analitzem les mesures de protecció del patrimoni cultural que es varen prendre a Catalunya durant la guerra, podem comprovar que també es varen seguir els principis establerts pels organismes internacionals¹⁰². A més de les diferents disposicions on es varen tipificar les diverses mesures de protecció que s’anaven prenent, i abans de plantejar l’exili de les obres, es varen considerar una sèrie d’accions sobre el terreny. En els primers moments i de manera precipitada s’intentà evacuar totes les obres possibles per tal de trasllada-les a llocs més segurs i s’habilitaren una sèrie de dipòsits improvisats i d’urgència: el Palau de la Generalitat, la Casa dels Canonges, la Tresoreria de La Generalitat i el Palau de l’Agricultura, entre d’altres.

Segons Joseph i Mayol (1971:27), el 22 de juliol del 36, la situació a Barcelona era de caos i a les comarques havien començat a actuar els Comitès de Defensa Antifeixista, compostats en la seva majoria per membres de la CNT-FAI, per la qual cosa el Conseller de Cultura, Ventura Gassol, va visitar diversos indrets —entre d’altres, els més emblemàtics com Poblet, Montserrat i

¹⁰⁰ BMAB, núm. 65, octubre, 1936, Vol. VI, pàg. 384.

¹⁰¹ *Ibidem*, pàg. 382.

¹⁰² Per exemple, Jeroni Martorell feia referència al compliment d’aquest principis per part de la Secció de Monuments del PHAC: “*Por ello, adoptamos el método aconsejado por la Oficina de Museos de la Sociedad de Naciones, en casos de revolución y de guerra: recoger, guardar, esconder, en diversos lugares de concentración dispersos, de relativa mayor seguridad, las obras de arte del país, substraéndolas de inminentes y seguros peligros*”. Segons la memòria emprada en el seu expedient de depuració. Document datat el 4 de febrer de 1939. Ms 8986/5. Dipòsit de Reserva. Biblioteca de Catalunya.

Empúries— per tal de comprovar personalment el resultat de les mesures preses des del primer moment i assegurar-se de que les disposicions donades eren obeïdes i que no perillava la seguretat d'aquelles obres “*testimoni permanent de temps passats*”.

Tanmateix, segons es desprèn de la premsa, durant l'agost de 1936 “*la normalitat era absoluta a Catalunya*”¹⁰³ i “*se va restableciendo la normalidad por todas partes*”¹⁰⁴. No obstant, a finals del 1937, encara que a Barcelona podia haver una certa calma, a la resta de comarques encara s'enderrocaven edificis com ho fa palès una comunicació del Ministre de Justícia, Manuel Irujo, adreçat al Conseller de Cultura, Carles Pi Sunyer.

*”He ordenado a todos los Fiscales, que presenten querrela ante los Tribunales, contra aquellas personas investidas o no de autorizaciones debidas, se dediquen a derribar monumentos históricos, sea cualquiera su carácter y sentido histórico, tradicional, religioso o civil.”*¹⁰⁵

A mitjans de setembre del 36, Gudiol (1987:110)¹⁰⁶ va establir un primer inventari de l'estat dels monuments i obres d'art, sota la tutela de la Generalitat, en el que s'especificava l'actuació de la Generalitat en la Protecció del Patrimoni Artístic. Aquest document amb algunes modificacions es va publicar el 1937 a través del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya en francès i anglès, sota el títol *La Salvaguarda del Patrimoni Històric i Artístic de Catalunya*¹⁰⁷ i es va fer coincidir amb l'exposició d'art català medieval a París. Segons aquest informe, comissions de tècnics encarregats recorrien Catalunya per tal de donar les instruccions als comitès revolucionaris, nomenar els delegats i executar el decret del 24 de juliol, ja esmentat, pel qual la Generalitat confiscava tots els objectes i monuments d'interès històric, artístic, pedagògic o arqueològic, que gràcies als inventaris existents, es va poder

¹⁰³ *La Vanguardia*, 6 d'agost de 1936, pàg. 6.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 22 d'agost de 1936, pàg. 6.

¹⁰⁵ AHD, Lligall Q276, expedient 66.

¹⁰⁶ Gudiol a més ser el responsable de la protecció de les col·leccions privades de Barcelona i de les esglésies de Catalunya i La Franja, com hem comentat, va estar encarregat de coordinar els voluntaris i aconseguir centralitzar en la Generalitat les tasques protecció del patrimoni cultural (Alcolea 1987:12).

¹⁰⁷ Encara que l'informe el va fer Josep M. Gudiol, en la referència bibliogràfica farem constar la “Comissaria de Propaganda” atès que en la publicació no hi consta el nom de l'autor. Altra precisió que cal fer és que l'informe que hem consultat no té número de pàgina, per la qual cosa la paginació és meua.

enviar a cada comitè una relació detallada dels objectes i monuments que calia protegir. La resposta dels comitès va ser positiva, i els objectes salvats es varen dur a la Comissió del Patrimoni Artístic; així va ser com va començar la primera concentració de joies, pintures, escultures, llibres i documents. Es va reunir una quantitat tant gran d'objectes de plata que es va crear una secció especial per tal d'estimar la fossa de les peces sense valor artístic i es va encarregar a una empresa particular la recollida i l'operació d'extracció de l'or barrejat en les cendres dels retaules de les esglésies catalanes (Comissaria de Propaganda, 1937:7)¹⁰⁸.

Pere Coromines, Comissari General dels Museus, després de visitar diverses poblacions reconeixia, en un escrit adreçat al Conseller de Cultura, el 5 d'octubre del 1936¹⁰⁹, feia evidents les limitacions de la Comissaria fora de Barcelona, "*...he visitat algunes poblacions on el dipòsit d'objectes artístics era considerable...*", per la qual cosa, li feia avinent la designació d'un delegat de la Comissaria General de Museus en cada una de les poblacions visitades, per tal que servissin d'enllaç entre la Comissaria General i els ajuntaments o comitès locals¹¹⁰.

Prèviament, s'havia enviat el 7 d'agost de 1936 una circular als alcaldes de diverses poblacions¹¹¹ per tal d'implicar-los en les mesures de salvaguarda:

"Per decret de la Generalitat de Catalunya de 30 de juliol darrer, ha estat creada aquesta Comissaria General de museus amb l'encàrrec de procedir a la

¹⁰⁸ A propòsit d'aquest fet, en la mateixa publicació es feia l'esment de que els més exaltats quan anaven a cremar un convent, primer separaven els objectes de culte i els sotmetien al peritatge dels especialistes d'art abans de fondre'ls. Per altra part, en l'escrit "*En su defensa: La intervención de Josep Gudiol en el salvamento del patrimonio artístico durante la Guerra Civil*", fet per defensar-se davant dels tribunals de depuració franquista després de la guerra, Gudiol es basava en part en l'esmentat informe, no obstant, obviava o suavitzava algunes parts on feia referència a la fossa dels materials, per exemple: "*los objetos de plata sin valor artístico ni arqueológico pasaron bajo el control de una comisión especial*", (Gudiol, 1987:92).

¹⁰⁹ AHD, Lligall Q19, Expedient 72. Aquest escrit apareixeria en el Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona corresponent al mes de desembre de 1936, sota el títol "Actuació de la Comissaria General de Museus", Vol. VI, pàgs. 349-350.

¹¹⁰ Recordem que amb el decret, ja esmentat, de 14 d'octubre de 1936, pel qual es prohibia enderrocar cap edifici civil o religiós, s'implicava de manera oficial els alcaldes en la salvaguarda "*Pertoca a les autoritats locals la salvaguarda dels edificis públics i objectes del Patrimoni del Poble, i vetllar espacialment, sota la seva responsabilitat, per a la conservació dels monuments inclosos al Registre*".

Departament de Cultura. Fons Biblioteca Pavelló de la República. Subsèrie Guerra Civil.

¹¹¹ Lleida, Solsona, Tarragona, Tortosa, Reus, Vic, Sabadell, Terrassa, Vilanova i la Geltrú, Vilafranca del Penedès, Manresa, Ripoll i Girona. "La revolució de juliol i els nostres museus d'art". BMAB, núm. 65, octubre, 1936, Vol. VI, pàg. 311.

recaptació i distribució de tots els objectes i obres d'art que, apropiats per la mateixa Generalitat, hagin de passar a formar part del patrimoni del poble de Catalunya”.

Per consecució de les finalitats que en mèrits del referit Decret han estat encomanades a aquesta Comissaria, interessa que els objectes i obres d'art susceptibles d'ésser incorporats a aquell patrimoni que existeixin fora de Barcelona, siguin també degudament salvaguardats.

I com sigui que aquesta Comissaria no li és per això que recorrem al vostre concurs i, en conseqüència, us requerim perquè en la vostra qualitat d'alcalde prengueu les mesures que momentàniament cregueu necessàries per a la salvaguarda i custòdia de tots aquells objectes i obres d'art destinades al dit patrimoni, que radiquin en la població o terme de la vostra jurisdicció.

Una vegada preses les vostres determinacions a aquest respecte, us servireu comunicar-ho a aquesta Comissaria us seran trameses.

La Comissaria té, a més, especial interès que en donar compliment a allò a què sou requerit en el text d'aquest comunicat, tingueu cura d'evitar que cap dels objectes salvats surti de la població.

El comissari que subscriu confia en la vostra addicta col·laboració a l'obra d'interès públic que motiva el present requeriment i us en dona anticipadament les gràcies.”¹¹²

Segons el mateix escrit adreçat al Conseller, el Comissari considerava “una bona orientació general per a temps a venir la conveniència de deixar les coses disposades de manera que puguin ésser organitzats en diversos indrets de Catalunya, Museus especialitzats per a les manifestacions d'art que hagin excel·lit en la comarca respectiva”, establint també la seva ubicació. Per tant, proposava la creació d'un museu d'art romà a Tarragona, a Reus, un museu del moble, a Girona un de “les manifestacions artístiques dels temps de guerres de l'Edat Mitjana” i a Tortosa un museu-arxiu. També en relació amb les limitacions a les que feia referència el Comissari, Josep Gudiol en la memòria que va elaborar, en qualitat d'arquitecte de la Secció de Monuments del Servei del PHAC de la Generalitat de Catalunya, sobre l'estat de les concentracions d'obres d'art i Museus, el 8 de juny 1937¹¹³, feia palès la desconexió entre la Comissaria General de museus i la resta de poblacions.

En aquesta memòria, es relacionaven tot un seguit de poblacions en les que s'informava de l'estat dels inventaris de les concentracions d'objectes artístics i de l'estat dels museus, si en hi havia, així com de l'existència o no de delegat de la Comissaria de Museus. Malgrat haver-se establert una normativa

¹¹² BMAB, núm. 65, octubre, 1936, Vol. VI, pàgs. 311-312.

¹¹³ ANC1/ Generalitat de Catalunya II República. Capsa 400.7.

per la qual es nomenaven els delegats de la Comissaria a cada població¹¹⁴, en la majoria no n'hi havia. Tampoc hi constaven, en gran part les poblacions visitades, els inventaris dels materials confiscats (Veieu Taula 2, on resumim els continguts). No obstant, en la memòria de la Secció de Monuments del Servei del PHAC no es recullen un seguit de poblacions amb concentracions d'objectes que Jeroni Martorell va detallar, dos anys més tard, en un informe amb motiu de la seva depuració¹¹⁵, com ara Canet de Mar, Caldes de Montbui, Peralada, Reus, St. Benet de Bages i Vilassar.

El procediment de confiscació de les col·leccions particulars o dels objectes d'edificis religiosos va estar descrit per Gudiol tant en la memòria de 1937 realitzada per a la Comissaria de Propaganda, com en el informe de defensa per als tribunals de depuració franquistes, publicat el 1987 —ja citats durant la present investigació—. Segons els seus continguts podem establir que:

- Les patrulles de control, les milícies, la policia i les organitzacions obreres aportaven a la Comissió del Patrimoni Artístic tots els objectes que els hi semblaven dignes de ser protegits i que trobaven en les vivendes i edificis abandonats. Més tard, davant l'allau d'objectes recollits es varen anar guardant en dipòsits improvisats, la qual cosa va comportar la desorganització i el caos. Les peces de valor artístic s'inventariaven, s'embalaven per personal especialitzat i es duïen al Museu d'Art de Catalunya.
- El buidatge dels domicilis confiscats només es feien sota la presència d'un tècnic amb l'objectiu de separar les obres d'art i els objectes que oferien algun interès pels museus de la ciutat.
- Un cop eren recollides les col·leccions més importants es portaven als dipòsits establerts per la Generalitat i es seguia el mateix procediment que per a la resta d'objectes, és a dir, s'inventariaven,

¹¹⁴ Decret de la Conselleria de Cultura del 15 d'agost. BOGC, núm. 235, de 22 d'agost de 1936, pàg. 1148.

¹¹⁵ Document datat el 4 de febrer de 1939. Ms 8986/5. Dipòsit de Reserva. Biblioteca de Catalunya.

embalaven i s'enviaven al Museu d'Art de Catalunya on eren entregats amb un rebut de l'inventari.

Un aspecte important de les confiscacions a tenir en compte i que destaquen els responsables de la tasca de salvaguarda consultats va ser la realització d'un inventari dels béns confiscats on hi constava el lloc de procedència i del dipòsit on era guardat. Mesura que seria de gran utilitat en el procés de recuperació del patrimoni un cop acabada la guerra.

D'altra banda, si intentem sistematitzar el procés de confiscació d'edificis, en funció de la documentació consultada, podríem dir que, un cop les comissions encarregades visitaven els edificis i les esglésies cremades, per tal de recuperar els objectes i evitar el pillatge, el procediment a seguir era el següent:

- Lectura de les ordres de protecció, que s'havien dictat prèviament, en el moment de confiscar l'edifici.
- Col·locació de cartells en els edificis d'arreu de Catalunya, ja fossin religiosos com particulars, que informaven de la confiscació de l'edifici i el seu contingut, amb la qual cosa l'edifici quedava sota la protecció de la Conselleria de Cultura de la Generalitat.
- Redacció de l'acta corresponen en la que hi constava l'inventari detallat de tots el objectes continguts en l'edifici i l'arxiu o biblioteca.
- L'evacuació dels monjos o sacerdots a llocs segurs, si l'edifici era religiós.
- Tancament de portals i finestres per tal de barrar l'entrada i evitar els robatoris.

Població	Inventari	Delegat	Museu	Dipòsit
Badalona	No	No s'esmenta	No s'esmenta	Torre Marsans
Balaguer	No	No	Projecte de Museu Comarcal	Casa de la Vila
Banyoles	No	No	Projecte de museu amb els objectes recollits	Ajuntament
Berga	No	No	Projecte de creació	Ajuntament
Blanes	No s'esmenta	Si	No s'esmenta	No hi ha concentració d'objectes
Cervera	No s'esmenta	No s'esmenta	Arxiu i Museu consolidat	No s'esmenta
Castelló d'Empúries	No	No	Projecte de creació	Ajuntament
Figueres	Si	No	No s'esmenta	Casa particular
Granollers	No	No	No s'esmenta	Caixa d'Estalvis
				Local sense condicions
Girona	Si	Si	Museu Provincial	La Seu
			Museu de la Catedral	Palau episcopal
			Sant Pere de Galligants	
Igualada	No	No	Projecte	Temple conficat
La Bisbal	Si	Si	Projecte en curs de Museu Comarcal	Una part dels objectes recollits foren traslladats al Museu de Girona. Altra part varen ser lliurats al Comitè a Barcelona i altres objectes varen quedar "in situ"
La Garriga	No	Si	Projecte de Museu (Casa Lluís Plandiura)	Casa Lluís Plandiura
La Seu d'Urgell	No	No s'esmenta	Projecte de museu amb part dels objectes de la catedral que es varen quedar en el lloc.	Part del tresor de la Catedral va ser confiscat i portat a Barcelona el juliol del 36
L'Escala	No s'esmenta	No s'esmenta	Es parla del Museu i de les excavacions d'Empúries	No s'esmenta
Llanerres	No s'esmenta	Si	Projecte	No s'esmenta
Lleida	No	Si	Instal·lat al dipòsit	Antic Hospital
Manlleu	Si	No	Instal·lat al dipòsit	Casa Particular
Manresa	Si	No	Iniciada la instal·lació al dipòsit	Exconvent dels Jesuïtes
Martorell	No s'esmenta	No s'esmenta	Projecte d'instal·lació a la Casa-Museu l'Enrajolada	No s'esmenta
Mataró	No	Si	Projecte de museus amb les peces recollides	No s'esmenta
Moià	No	No	Museu habitat en la casa que fou de Rafael Casanova	Habitat en la Casa-Museu
Olot	No s'esmenta, però es realitzà un inventari de les obres procedents del IMAC	Si	Museu de Belles Arts, ja existent	No s'esmenta, però va ser l'Església de St. Esteve on es varen acollir les peces concentrades la MAC
Poblet	No s'esmenta	No s'esmenta	El museu resta sense modificar-se des del 19 de juliol del 36.	Es dona la notícia que s'havien recollit objectes artístics d'esglésies i cases veïnes, sense més informació
Puigverd	No s'esmenta	Si, però els revolucionaris l'obligaren a deixar la població i els objectes	No s'esmenta	No s'especifica, però es pot deduir que es formaria un d'inicial atès que en un inici es varen recollir objectes d'art.
Palamós	No	No s'esmenta	Museu local "Cau de la Costa Brava"	Museu local. Es varen replegar alguns dels objectes d'orfebreria de l'església parroquial destruïda
Ripoll	No	Si, l'antic conservador del No s'esmenta i nou director	No s'esmenta	No s'esmenta
Rubi	No	No	Museu parroquial, confiscat per l'Ajuntament	No s'esmenta
Sabadell	No s'esmenta	No s'esmenta	Museu Municipal	Museu Municipal amb objectes arqueològics procedents de la comarca
Sant Feliu de Guíxols	No s'esmenta	No s'esmenta	Museu municipal	No s'esmenta
Santes Creus	No s'esmenta	No s'esmenta	Museu parroquial	No s'esmenta
Sitges	No s'esmenta	Els museus eren sota el patronat del Comissariat de museus	En creació un museu monogràfic, habitat en un dels locals del monestir	No s'esmenta
Solsona	No	No	Els museus de Cau Ferrat i Mar i Cel estaven intactes	No s'esmenta
Tarragona	No	Si	Instal·lació al primer pis del Palau Episcopal d'un museus.	L'antic museu diocesà estava sota la guarda de l'Ajuntament
			Instal·lació del Museu d'Arqueologia al Palau Arquebisbal	No s'esmenta cap específic en la recollida d'objectes comarcals, abans de destinar-los a fons museístics.
			La Catedral es destinà a Museus d'Art Medieval amb els fons del Museu Diocesà	
Terrassa	No s'esmenta	Si	Grup d'esglésies preromàniques i el Museu Soler Pallet	Casa rectoral
Tarrega	No	No s'esmenta	No s'esmenta	No hi ha concentració comarcal d'objectes d'art
Tortosa	No	Si	S'esmenta un antic Museu Municipal	Confiscats per la Generalitat els edificis, arxius i objectes d'art de la Catedral i el Palau Episcopal es varen constituir en un nudi de concentració. No obstant, no s'havia fet recollida d'objectes a la comarca.
Tossa	No s'esmenta	No s'esmenta	Casa-museu a la "Vila Vella"	S'entén que és la Casa-museu
Valls	No s'esmenta	Si	No s'esmenta	Hi havia un dipòsit d'objectes recollits a la ciutat
Vic	Si	Si	Museu Episcopal, amb algunes sales cremades.	No s'esmenta
Vilafranca	No s'esmenta	No s'esmenta	Es deixa constància de la destrucció de la Catedral	No s'esmenta
Vilanova i la Geltrú	No s'esmenta	No s'esmenta	Museu Balguer, sense cap alteració	No s'esmenta
Vilafranca	No	Si	Projecte de creació del Museu comarcal a l'església gòtica de Sant Francesc	A l'església de Sant Francesc amb peces recollides a les diferents esglésies de la ciutat

Taula 2: Resum del contingut de Memòria sobre l'estat de les concentracions d'obres d'art i Museus, del 8 de juny 1937 de la Secció de Monuments del Servei del PHAC de la Generalitat de Catalunya. Elaboració pròpia. Font: ANC1/ Generalitat de Catalunya II República. Capsa 400.7.

Aquest mètode es duia a terme arreu de Catalunya i, segons el Director General de Patrimoni i Rendes, un cop confiscats els edificis, es trametia una relació de tots els immobles al sotssecretari de Cultura¹¹⁶. Amb tot, aquestes mesures no varen ser del tot efectives, segons Gudiol (1987:92-93), i els cartells que informaven de la incautació no varen impedir els saquejos, amb la qual cosa, en lloc d'aturar el pillatge es convertiren en *“una incitació al registre”*.

Pel que fa als arxius i biblioteques es va seguir el mateix model; des de la banda institucional, el director de la Biblioteca de Catalunya, Jordi Rubió, i el director de l'Arxiu Històric de la Ciutat, Agustí Duran i Sanpere, s'encarregaren de la protecció i la recollida de les biblioteques i arxius. Segons Agustí Duran i Sanpere¹¹⁷, s'habilitaren uns dipòsits inicials (a Lleida, Tortosa, Cervera, Manresa, Reus, Tarragona, Poblet, Barcelona, Vic, Girona, Ripoll i Viladrau), i a mesura que l'evacuació s'anava realitzant, els dipòsits anaven desapareixent i els fons s'anaven concentrant en els de Barcelona i Viladrau. Entre les diverses tasques, es varen realitzar inventaris i la classificació dels Arxius Notarials (a Manresa, Girona, Vic), dels Patrimonials a Barcelona (Barons de Maldà, Marqués de Sentmenat, Casa Fivaller) i els arxius religiosos com l'Arxiu Diocesà de Vic i l'Arxiu Catedralici de Barcelona. Va haver-hi d'altres arxius que es varen considerar fora de perill pels seus emplaçaments i no es varen desplaçar com els d'Olot, Cardona, Sabadell, Terrassa, Palamós, Montserrat, entre d'altres. A Barcelona no es va moure l'Arxiu Notarial, a Girona es varen quedar l'Arxiu Municipal i el capitular i a Vic també van romandre el Municipal i el capitular.

Segons Duran i Sanpere, la Secció d'Arxius¹¹⁸ va salvar de la destrucció tots els arxius de les Catedrals, els Diocesans (a excepció de Lleida) i gairebé tots els arxius notariais antics i moderns, com els de Tortosa i la Seu d'Urgell, tot i que van patir destruccions parcials. Els arxius municipals es varen salvar gairebé tots tret del de Puigcerdà que va ser destruït. Els arxius parroquials

¹¹⁶ Escrit del 25 de febrer de 1938 del Director General de Patrimoni i Finances adreçat al Sotssecretari de Cultura. ANC1-1, Capsa 311-1, Expedient 107.

¹¹⁷ Memòria justificativa de Agustí Duran i Sanpere davant els tribunals de Depuració per les tasques realitzades a la Secció d'Arxius del Servei de Patrimoni Històric i Artístic. Datada el 16 d'abril de 1939. ANC-1 Capsa 413/37 (18.2). Cal considerar que les seves declaracions estaven condicionades pel fet de la depuració com a responsable dels arxius durant la guerra.

¹¹⁸ Ubicada a la Casa de l'Ardiaca compartint espai amb l'Arxiu Històric de la Ciutat.

foren els que van patir una major destrucció durant el mes de juliol del 36, tot i així es varen salvar els de Ntra. Sra. del Pi i St. Just i Pastor a Barcelona, alguns a Girona, Vic i Cervera. També es varen salvar els arxius patrimonials i conventuals. L'Arxiu de la Corona d'Aragó va estar protegit per la Secció d'Arxius del Servei del PHAC, encara que era un arxiu estatal, i part del seu fons va ser dut a Viladrau.

Seguint amb Duran i Sanpere, durant la guerra, alguns particulars varen fer donació en dipòsit de col·leccions bibliogràfiques i, finalitzat el conflicte, varen tenir la possibilitat de recuperar les seves peces i es varen ratificar totes les donacions que varen passar a formar part dels fons de l'Arxiu.

En general, els arxius varen ser perfectament identificats i sense cap pèrdua. Tanmateix, no es varen complir totes les disposicions que es dictaren perquè la Secció només estava habilitada per recollir documents anteriors al segle XIX i es varen salvar documentacions que superaven aquesta data. També es varen incomplir ordres que disposaven l'enviament de documents de gran valor als dipòsits establerts prop de la frontera per tal d'evitar la segregació de fons documentals. A més, es varen salvar alguns objectes en lloc d'entregar-los, com és el cas del tresor litúrgic de Cervera o el del convent de Vallbona de les Monges que es varen amagar entre documents i llibres.



Foto 4: Dipòsit del Monestir de Pedralbes on es custodiava l'Arxiu Històric de Barcelona.
Autor: Desconegut.
Data: 1938.
Fons: AFB.

Un punt important, que cal ressaltar, a propòsit del pla establert de mesures tècniques, és que —tot i que varen ser unes mesures molt acurades— estaven pensades tenint en compte que el front de lluita estava lluny, tal com feia notar Pi Sunyer (1975:551). Dins dels procediments tècnics cal destacar la política de recuperació i arrancada d'algunes pintures murals d'esglésies com Pedret, Folgueroles, Cardona o Casserres, mesura que ja havia estat aplicada a les esglésies i ermites de la Franja, i que només afectava a les pintures que es consideraven en perill¹¹⁹.

¹¹⁹ Per iniciativa de l'escultor Apel·les Fenosa, es va encarregar una inspecció pels pobles de l'Aragó amb l'autorització de la Conselleria de Cultura. El que es recollia anava al MNAC, per exemple les pintures de Sixena; per contra, les peces de Roda d'Isàvena varen quedar dipositades al Museu de Lleida (Gudiol, 1987:103-108). A propòsit de la salvaguarda de les obres artístiques a l'Aragó, la revista *Mirador* publicava l'article "Catalunya ha salvat a Aragó un tresor artístic", el 3 de desembre de 1936, pàgs.7 i 8. En ell es feia ressò de l'ajuda prestada per diversos artistes catalans, entre d'ells Fenosa que descrivia la seva tasca a Osca: "*Nosaltres procurem salvar el tresor artístic d'Osca i de Saragossa, superant tot el possible la destrucció de la guerra i de la revolució. Procurem salvar-lo i, després, acabada la guerra, el retornarem, restaurat i fetes les obres necessàries de conservació, al poble d'Aragó, com a homenatge, com a penyora de germanor i de solidaritat del Poble català*" [...] "*Es una feina ingrata i que no és compresa pel poble. Un dia em mataran, confonent-me amb un lladre, amb un aprofitador pillatge. Ingrata per culpa dels qui no comprenen. Ingrata per culpa dels de mala*

Una part de les pintures catalanes van ser dipositades al museu de Vic i la resta a casa de Teresa Amatller, que va cedir l'espai per a les tasques de salvaguarda del patrimoni. La justificació d'aquesta mesura, segons Gudiol (1987:108-109), va ser que si no s'hagués implementat, s'haguessin perdut per l'ensorrament dels edificis o per l'acció de la meteorologia atès l'estat en el que es trobaven després de les accions de destrucció. El salvament de les pintures murals va implicar la descoberta de un seguit de pintures d'interès artístic, inèdites fins aquell moment. Per exemple, a Pedret van aparèixer pintures murals que dataren del S.X, sota de les del S.XIII. A Puigcerdà es varen trobar pintures datades el S.XIV, *"del tot inèdites i de singular mèrit trobades en aparèixer una estructura gòtica, amagada per una construcció neoclàssica que es derruïa"* així ho feia saber Jeroni Martorell en un escrit, datat el gener de 1938, adreçat al Conseller de Cultura, on resumia el treball realitzat, tot i que encara s'estaven realitzant tasques de fixament i trasllat de pintures murals, per la qual cosa demanava més pressupost per tal de continuar amb la salvaguarda¹²⁰.

Quant al procés de desmuntatge i recollida dels objectes religiosos sobre el terreny podem parlar de la Catedral de Barcelona com a model del procediment. La Catedral va quedar sota la custòdia dels tècnics de la Secció de Monuments de la Generalitat. Abans de desmuntar els grans retaules i d'altres estructures i mobiliari de culte, es varen fotografiar i inventariar tots els elements que els componien. Convenientment embalats, es traslladaven al Museu d'Art de Catalunya. Altra mesura que es va implementar va ser la retirada de tots els materials inflamables que poguessin posar en perill la integritat de l'estructura de pedra de l'edifici. Després es va procedir a netejar a fons la Catedral, el que va provocar la descoberta d'una sèrie d'objectes

fe i dels ignorants i pels qui sabent el que val tot això, sense haver fet res per a salvar-ho" [...] "Tenim la intenció de retornar solemnement restaurats i conservats, els retaules aragonesos. Això pertany a un poble i té dret a tenir-ho. Catalunya tindrà l'orgull d'haver-lo salvat, fent una obra de civilitat. Crearem a Aragó un Museu d'art aragonès. Ja tinc gairebé el lloc triat. Crec que ho aconseguirem." [...] "Però malgrat tot, és de creure que sabran comprendre el nostre esforç i, a l'ensems, l'honradesa de les nostres intencions. I que no permetran que uns tresors que poden constituir el seu orgull el dia de demà, desapareguin llastimosament en mig de les passions que, justificadament, desvetlla la lluita antifeixista".

¹²⁰ AHD, Lligall Q325, Expedient 12.

totalment desconeguts (Comissaria de Propaganda, 1937:11)¹²¹. El tresor de la catedral, segons Joseph i Mayol (1971:29), va quedar custodiat, fotografiat i inventariat, i dipositat a la Tresoreria de la Generalitat previ un rebut molt detallat, que quedà en poder de l'arquitecte en cap dels Serveis de Monuments, Jeroni Martorell, i l'arxiu catedralici, una vegada ordenat i classificat, es va embalar i va quedar dipositat al convent dels Àngels.

A la resta d'esglésies no afectades pel foc es va seguir el mateix procediment adoptat a la Catedral de Barcelona, és a dir, es varen fotografiar¹²² tots els objectes i junt amb l'edifici passaven sota custòdia de la Comissió de Patrimoni¹²³. L'estadística oficial que donava a conèixer la Comissaria de Propaganda (1937:31), en un balanç final a data de 31 de desembre de 1936, feia evident que malgrat la gran destrucció que havia patit el patrimoni cultural, s'havia conservat gairebé en la seva totalitat, i les xifres que apuntaven eren que el 50% estava als museus, el 30% a les catedrals i el 5% a les col·leccions particulars i del 15% restant, que es conservava en les esglésies locals i parroquials, se n'havia perdut un terç. Per tant, segons aquesta estadística només s'havia perdut un 5% del conjunt del patrimoni artístic català d'època medieval "*conegut a data de 19 de juliol de 1936*".

Una altra circumstància a la que es va haver de fer front va ser la implementació de les mesures de protecció als edificis i monuments arreu de Catalunya davant els bombardeigs. Segons Pi Sunyer (1975:548), els monuments estaven indefensos i amenaçats de destrucció. Les mesures, segons aquest autor i testimoni, davant els bombardeigs estrangers van ser, per una part mesures urgents, com la protecció de les escultures de les portes de la Catedral de Barcelona, l'apuntalament de construccions fràgils com els

¹²¹ En concret es van trobar una espasa amb una llegenda que testimoniava que havia pertangut al Conestable de Portugal; un retaule obra de Jaume Huguet que s'havia trobat de cara a un mur formant part de les fusteries d'un altar i un cofre aràbic de ivori del S.XIV.

¹²² Jeroni Martorell evidenciava la manca de material fotogràfic tant pel·lícula com paper per positivar. També esmentava que tot aquest material, tant negatius com fotografies es va protegir en "*refugio apropiado*". Document datat el 4 de febrer de 1939. Ms 8986/5. Dipòsit de Reserva. Biblioteca de Catalunya.

¹²³ Segons la crònica de Joseph Mayol (1971:29), per acontentar els anarcosindicalistes, es varen desmuntar els altars restant d'escàs valor artístic, el que era superflu i els objectes de mal gust per tal de que es cremessin a Montjuïc, feina encarregada al bombers, per tal de "satisfer" les exigències revolucionàries. El que no deixa de sorprendre la subjectivitat amb la que s'actuava.

arcs dels claustres o el cobriment de filigranes. El mateix autor reconeixia la precarietat de les actuacions de protecció i de la insuficiència de la defensa a tota Catalunya, però, tot i així considerava que no es va destruir cap dels monuments cabdals de l'arquitectura religiosa.

El 9 de juny de 1937, després de que Barcelona patís els primers atacs amb bombes, es va crear la Junta de Defensa Passiva de Catalunya (JDPC)¹²⁴, encara que administrativament depenia del departament de treball, es va crear per tal de protegir la població civil contra els possibles atacs aeris, a partir d'aquí es varen iniciar una sèrie d'actuacions com van ser el condicionament de refugis, la instal·lació de sirenes o la vigilància marítima, entre d'altres. Dos mesos més tard, l'11 d'agost, es creaven les Junes de Vegueria i Locals¹²⁵, per protegir el territori i la vida dels ciutadans i els monuments artístics dels atacs aeris i navals¹²⁶.

Els projectes sobre defensa passiva dels monuments artístics van estar a càrrec de la Secció de Monuments i es començaren a planificar una sèrie de mesures de protecció en els edificis considerats notables. Un exemple que serveix per conèixer el procediment d'actuació implementat “*in situ* és la *Memòria del Projecte d'Obres de Defensa Passiva del Palau de la Generalitat de Catalunya*, datada el desembre de 1937, concretament sobre la protecció de la part escultòrica del conjunt del balcó de Sant Jordi del Palau¹²⁷:

“Convé assegurar la conservació d'aquesta important creació artística. En els plans d'acció de la Defensa Passiva, poques propostes poden fer-se de la importància de la present, relativament a l'aspecte monumental.

[...]

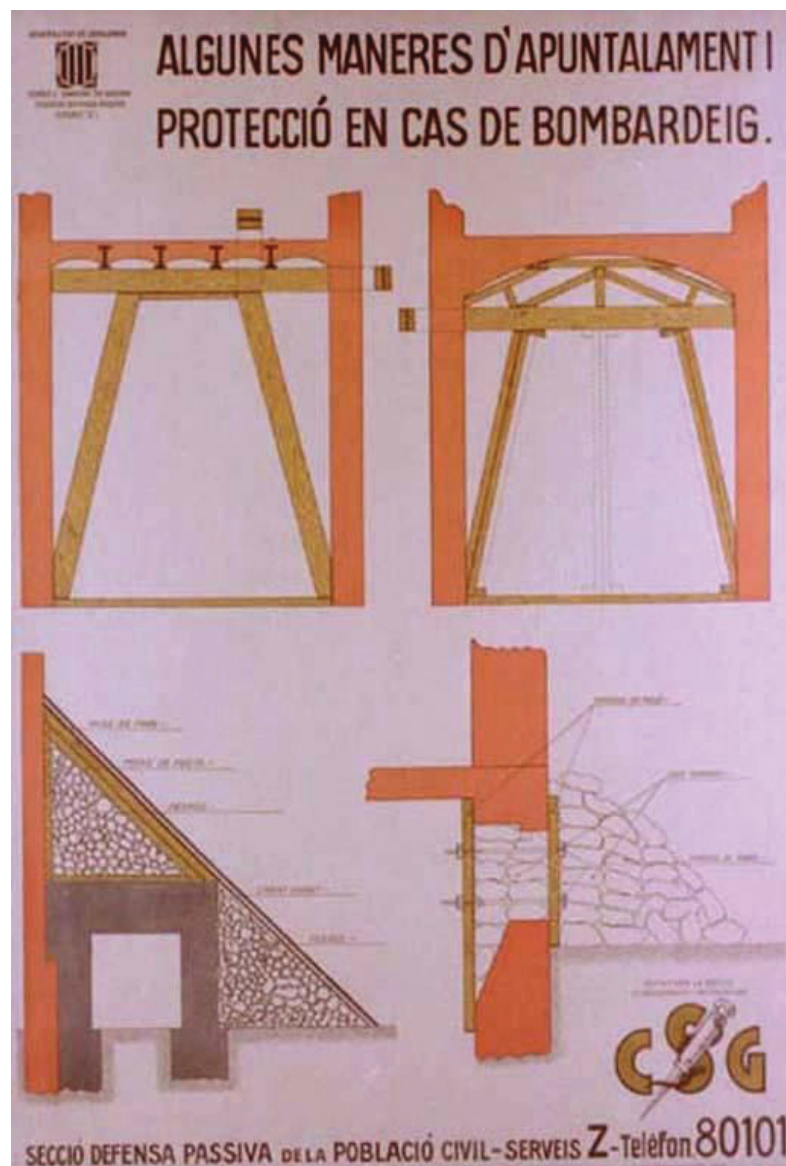
A l'efecte, caldrà alçar per mitjà d'uns pilars d'obra de maó unes plataformes formades amb bigues de ferro i taulons, sota el nivell de la cornisa i gàrgoles. Prèviament s'hauran d'embolcallar aquestes de pasta d'argila i una coberta de tela metàl·lica i guix; la mateixa operació s'haurà de fer amb les escultures del medalló. Sacs de sorra posats damunt de la bastida protegiran, a més, les filigranes referides de cornisa, barana i medalló. Respecte dels pinacles, es procurarà treure'ls de lloc i tenir-los en siti segur.”

¹²⁴ DOGC, núm. 164, 13 de juny de 1937 pàgs. 925-926.

¹²⁵ DOGC, núm. 229, 17 d'agost de 1937 pàg. 625.

¹²⁶ Les juntes de Vegueria depenien de la JDPC i les locals de les de vegueria, *ibídem*.

¹²⁷ AHD Lligall Q 325, expedient 12.



© Còpia digital  Biblioteca Pavelló de la República

Imatge 5: "Algunes maneres d'apuntament i protecció en cas de bombardeig. Consell de Sanitat de Guerra. Secció de Defensa Passiva de la població Civil. Secció Z" (1936-1939).

Font: Col·lecció Cartells del Pavelló de la República / Universitat de Barcelona.

Altres mesures d'apuntament i de protecció d'edificis i monuments en cas de bombardeigs es poden veure de manera gràfica en les indicacions que feia la Secció de Defensa Passiva (Veieu la Imatge 5) a través d'una campanya informativa que es va dur a terme amb una sèrie de fulletons, cartells i d'altres publicacions per tal de donar instruccions en cas d'atacs aeris.

Era doncs una tasca àrdua a implementar aquestes mesures en tots els edificis religiosos o civils amb interès cultural a tota Catalunya, no només per

les actuacions “*per se*”, sinó també pel cost pressupostari que comportava i per la necessitat de mà d'obra que requeria¹²⁸. Els objectius de les juntes locals només es varen assolir a Barcelona (MUHBA: 2011), amb la qual cosa podem pensar que a la resta de poblacions les tasques de protecció dels monuments i edificis va ser precària, el que confirmaria les afirmacions de Pi Sunyer, abans esmentades.

A mesura que els bombardeigs es varen convertir en una pràctica recurrent per part de l'aviació franquista, durant el 1938, les tasques de la Secció de Monuments, a més de la de protecció i consolidació, es centraren en tasques de desenrunament i neteja dels edificis singulars i esglésies. En aquest sentit, les peticions de pressupost per a realitzar aquestes tasques i les ordres de concessió dels pagaments varen ser nombroses¹²⁹. En una sol·licitud de pressupost per a les tasques de protecció de la portalada de Ripoll, datada el juny de 1938¹³⁰, el cap de la Secció de Monuments, Jeroni Martorell, feia palès, per una banda, la necessitat de prendre mesures de protecció per als “*monuments principals del Patrimoni Artístic de Catalunya*” davant els bombardeigs i “*les incidències de la guerra*” i, per altra, expressava la vulnerabilitat del patrimoni en aquells moments d'incertesa davant de la pràctica dels atacs aeris, que s'havia convertit en una amenaça recurrent a Catalunya:

“indeterminats els llocs de perill, incerta la seguretat, cal prevenir, amb la màxima urgència i eficàcia, aquell risc.”

A més evidenciava la manca de mitjans i d'infraestructura per tal de dur a terme amb eficiència les tasques de protecció:

“Mancats al present de determinats elements, especialment de sacs terrers precisa disposa d'altres material i procediments.”

¹²⁸ Segons la mateixa memòria esmentada, el cost pressupostat per al projecte era de 20. 077 pessetes amb 6 cèntims.

¹²⁹ Per exemple, amb una Ordre del conseller de Cultura, el gener de 1938 es varen destinar 10.000 pessetes a la Secció de Monuments per a realitzar una sèrie de tasques de “*neteja de cobertes i desguassos d'alguns edificis*” entre els que es trobaven les esglésies de St. Pau, Santa Maria del Mar i del Pi de Barcelona. Mesos mes tard, el juliol del mateix any, es destinaren 25.000 pessetes per treballs de neteja i consolidació de les esglésies del Pi i de Sta. Maria del Mar de Barcelona i a l'octubre es lliuraren 10.000 pessetes més. AHD, Lligall Q 325, expedient 12.

¹³⁰ AHD, Lligall Q 331, expedient 110.

I donava com alternativa més indicada “*la construcció d'un mur, davant de la portada*”¹³¹.

D'altre costat, cal ressaltar el sentiment identitari que rau en l'escrit, on es relacionava el patrimoni cultural amb el poble de Catalunya —aspecte al que ja ens hem referit en aquest capítol—, segons la consideració de Jeroni Martorell, la salvaguarda del patrimoni era un deure dels dirigents del país, a través dels departaments corresponents, per tal d'assegurar la permanència dels valors artístics “*amarats de les essències tradicionals del nostre poble i de la nostra raça*”.

En general, segons es desprèn de les fonts consultades, les mesures adoptades sobre el terreny davant de la situació de descontrol dels inicis varen ser precipitades i no responien a cap pla d'actuació previst¹³² i, malgrat l'eficiència dels professionals, es varen caracteritzar per la manca de mitjans, d'infraestructures i de pressuposts.

Davant el rumb que anava prenent el desenvolupament de la guerra, els responsables de cultura es varen plantejar l'evacuació del patrimoni per salvaguardar-lo.

4.3.3 L'EVACUACIÓ DEL PATRIMONI COM A MESURA DE PROTECCIÓ

A mesura que el front s'anava apropant i atès el volum d'objectes recollits i els riscos que podien comportar si es deixaven a Barcelona es va considerar desar el patrimoni cultural en zones aïllades del front i dels risc d'atacs aeris.

La mesura en un primer moment va comportar, per una banda, el trasllat dels fons del Museu d'Art de Catalunya a Olot i, per altra, el trasllat dels arxius

¹³¹ Per aquests treballs de conservació es va lliurar la quantitat de 15.000 pta. amb càrrec del capítol XII, article 3r de la partida 1672 del pressupost de la Generalitat. Ordre del Conseller de Cultura de 10 de juny de 1938. AHD, Lligall Q 331, expedient 110.

¹³² Segons es desprèn de les afirmacions de Miguel Joseph i Mayol o Josep M. Gudiol i els propis decrets i disposicions, que hem esmentat. Pi Sunyer (1975: 549-550) es mostra contradictori quan afirma que els criteris de preservació d'obres d'art i fons històriques van respondre a unes directrius previsores que van funcionar al llarg de tota la guerra. Però també es contradiu ell mateix quan diu, com hem vist, que les mesures, davant els bombardeigs estrangers varen ser mesures urgents i insuficients (Pi Sunyer, 1975:548).

històrics a Viladrau. Encara que gran part de les col·leccions varen quedar a Barcelona i es varen mantenir els dipòsits a la resta de comarques.

Però, a mesura que les tropes de Franco anaven avançant, es va començar a témer per la seguretat dels dipòsits d'Olot i per la resta d'amagatalls, exposats a operacions militars diverses, pel que es tornaren a plantejar la possibilitat de traslladar les obres a llocs més segurs i això implicava traspasar la frontera.



Foto 5: Casa Ballcells (Viladrau) on estaven instal·lats els arxius històrics més importants de Barcelona. Col·lecció Fotogràfica Martín Santos.¹³³

Autor: desconegut.

Data: sense data.

Fons: AFB.

Cap a finals de la guerra, segons Pi Sunyer (1975: 550-553), la situació del “*del patrimoni espiritual*” era dispersa, ja que una part s’havia traslladat al

¹³³ Segons Zamora (2000:103-109), hi va haver tres cases particulars a Viladrau que van acollir els arxius catalans: la Casa Ballcells, la Casa Vídua Crexells i la Casa Trias. En les fotografies aportades per Zamora, aquesta casa apareix com a Casa Vidua Crexells.

Mas Descals (Darnius), al Mas Perxés (Agullana) i al Can Pol (Bescanó)¹³⁴ i a Can Figuerols (Seva), en aquests dipòsits hi havia obres provinents de Girona, Tarragona, Vic, Manresa, Solsona i Figueres. A Viladrau s'havien desat els arxius, tot i que en el Monestir de Pedralbes havien quedat d'altres de diverses procedències i poblacions. El fons del Museu d'Art de Catalunya dipositat primer a Olot va ser, posteriorment, traslladat a Paris. A més de les col·leccions que havien quedat a Barcelona i altres dipòsits i arxius que no es van poder traslladar i que van romandre en els llocs d'origen amb totes les mesures de seguretat de les que es disposava.

4.3.3.1 EL TRASLLAT A OLOT

L'operació d'evacuació de les col·leccions del MAC va començar el 7 d'octubre de 1936 i durà fins el desembre del mateix any (Vidal 1994:15) i es va plantejar perquè es temia per la seguretat de les obres. Per una banda, els bombardeigs sobre Barcelona havien esfondrat el sostre del Museu d'Art de Catalunya i, per altra, perquè a Montjuïc hi havia un dipòsit de municions, el que feia que la ubicació del museu no garantís la protecció de la col·lecció.

¹³⁵ Tot i que a Pi Sunyer consta com a Mas Gol.



Foto 6: Carrega de les pintures murals romàniques del MAC cap a Olot.

Autor: Joan Vidal i Ventosa.

Data: novembre de 1936.

Fons: AFB.

La proposta del trasllat a Olot havia estat plantejada per Joaquim Folch i Torres al Comissari General de Museus, segons ell, el trasllat a Olot responia a tres objectius¹³⁵:

- Allunyar les col·leccions de Barcelona, situant-les en un entorn més tranquil, tant política com socialment.
- Separar-les dels nuclis més susceptibles de patir incendis i perill de bombardeigs i d'altres accions militar.
- Apropar el patrimoni a la frontera francesa, pensant en la possibilitat de traslladar les obres a França com a mesura de protecció, al nostre entendre seria l'objectiu més important.

¹³⁵ Folch i Torres, J.: *Gestió del director de los museos de Arte de Barcelona durante el periodo de 19 de julio de 1936 al 18 de septiembre de 1940*, cit. a M. Vidal (1991:358). Reproduït a Guardia (1993). També hi consta a la transcripció que fa Mercè Vidal del text manuscrit de Folch: "Nota al Comissari General de Museus de Catalunya Relativa al Salvament i Guarda de les Obres d'Art Reunides pel Museu d'Art de Catalunya i Actualment Dipositades a Olot" (Vidal 1994:23-25).

De fet, amb aquestes mesures s'estaven seguint les recomanacions de la Societat de Nacions, esmentades en un apartat anterior.

Per Vidal (1994:18) el trasllat es va realitzar en el moment en que la Generalitat custodiava el 70% de les obres confiscades, organitzades segons la seva procedència: del Museu d'Art de Catalunya (peces ingressades abans de la guerra), d'esglésies i de col·leccions particulars. Tanmateix, un cop les obres varen ser dipositades a l'església de St. Esteve d'Olot, una de les preocupacions de Folch, davant la responsabilitat de mantenir les peces cabdals del patrimoni català protegides, era el temor de que Olot fos bombardejat, tot i que era un lloc estratègic ja que distava 50 Km de la frontera francesa:

“Ara bé, si Olot (donades la seva situació i topografia) semblà que estratègicament podia convenir, en cas de guerra, l'experiència demostra que la majoria dels bombardeigs que ha sofert i ve sofrint el nostre país, no hi ha sovint raons estratègiques que els motivin i mai en condicions topogràfiques que els evitin.”¹³⁶

Aquesta inquietud la va transmetre al Comissari General de Museus, fent-li la proposta de traslladar les peces a França. Segons Vidal (1991:359), per la seva part, Ventura Gassol, entre desembre de 1936 i principis de 1937 va expressar a Bosch i Gimpera el seu desig d'organitzar una exposició a París amb les obres més importants del dipòsit d'Olot.

Un altre aspecte a considerar era la magnitud del trasllat, ja que les condicions eren complicades i implicaven riscos per a les obres i no hi havia gran experiència prèvia, ja que tant sols hi havia dos precedents d'aquesta transcendència, el primer, el Museu del Louvre durant la I Guerra Mundial, i el segon, uns mesos abans, el trasllat de part de les obres Prado de Madrid a València. Quant a mesures tècniques es van basar en les que coneixien, com ara el trasllat de les col·leccions dels museus de Barcelona a la nova seu del Museu d'Art (Gracia i Munilla, 2011: 203).

¹³⁶ Folch i Torres, J.: *Gestió del director de los museos de Arte de Barcelona durante el periodo de 19 de julio de 1936 al 18 de septiembre de 1940*, cit. a M. Vidal (1991:358).

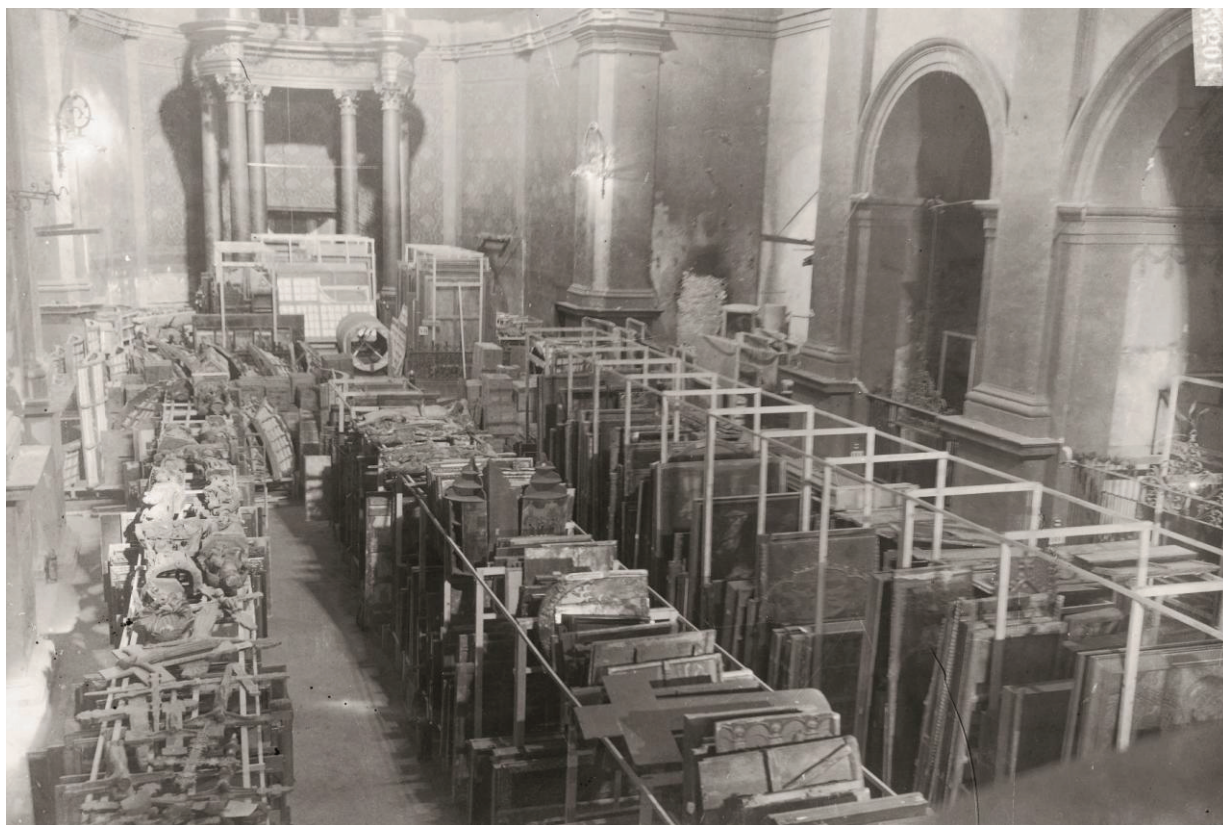


Foto 7: Interior de l'església de St. Esteve a Olot, amb les obres dipositades.
Autor: Joan Vidal i Ventosa.
Data: novembre de 1936.
Fons: AFB.

4.3.3.2 *LES EXPOSICIONS D'ART CATALÀ ANTIC A PARIS*

Les exposicions d'Art Català Antic a Paris va ser l' excusa per treure fora una part del patrimoni cultural català. Al nostre entendre, va ser un exemple d'utilització política del patrimoni cultural en el si de la Guerra Civil. La justificació oficial va ser que:

*"El govern de la Generalitat de Catalunya ha cregut que, en els moments actuals era oportú i convenient donar a conèixer a l'estranger el caràcter i la vàlua de la creació artística de la nostra terra a través de la seva història."*¹³⁷

¹³⁷ "L'exposició d'art Català a Paris", BMAB, núm. 68, gener, 1937, Vol. VIII, pàg. 32.

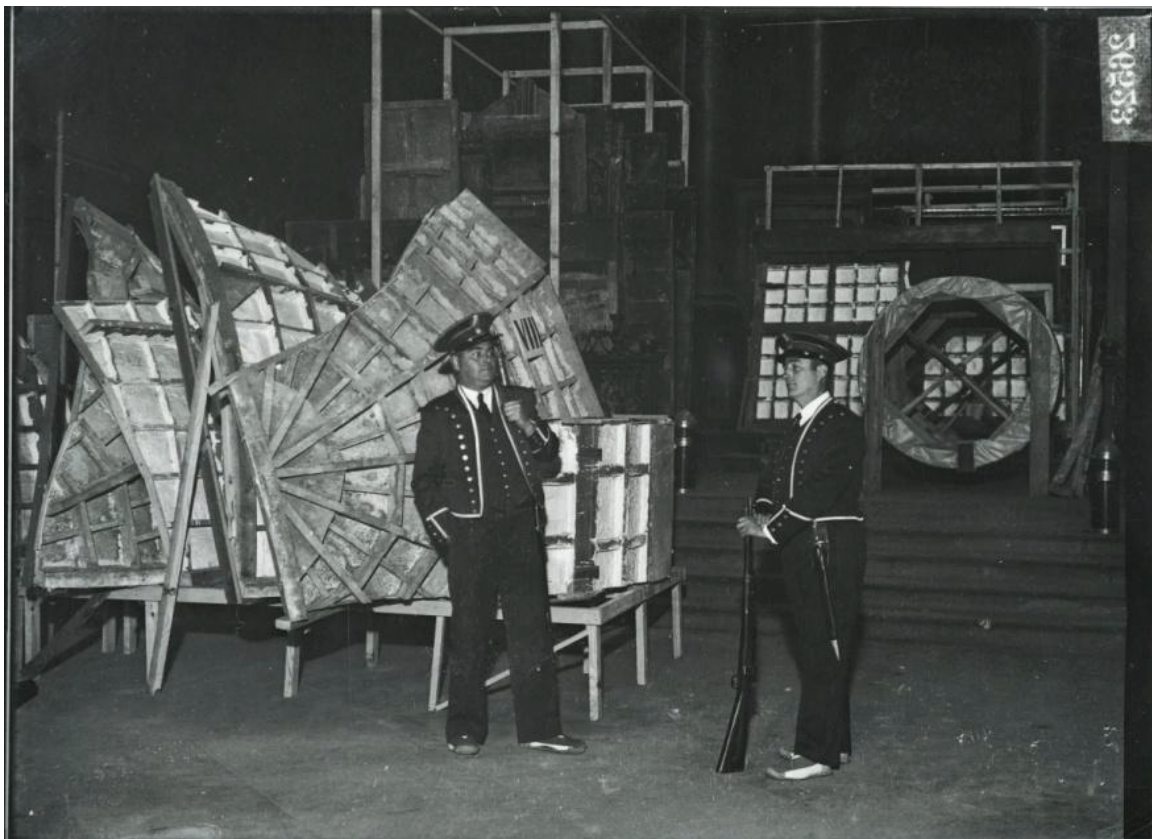


Foto 8: Dipòsit d'obres a l'Església de St. Esteve a Olot, custodiades pels Mossos d'Esquadra.
Autor: Joan Vidal i Ventosa.
Data: novembre de 1936.
Fons: AFB.

4.3.3.2.1 l'Exposició al Jeu de Paume de Paris

Es podria dir que l'organització de l'exposició d'art català a Paris parteix, d'alguna manera, del trasllat de les obres del patrimoni cultural a Olot. Folch i Torres s'encarregà de realitzar l'informe tècnic del projecte basant-se en dos qüestions: presentar les obres d'art incidint en la tasca de salvaguarda de la Generalitat i mostrar l'evolució de l'art català com exemple d'identitat nacional, qüestions amb un marcat caràcter propagandístic.

Segons el Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona (BMAB)¹³⁸, L'exposició es va formalitzar oficialment a través d'un decret dictat pel conseller de cultura el gener de 1937¹³⁹. Segons aquest decret, el projecte partia del

¹³⁸ "L'exposició d'art Català a Paris", BMAB, núm. 68, gener, 1937, Vol. VIII, pàg. 32.

¹³⁹ Decret de 26 de gener de 1937. DOCG 28 de gener de 1937, núm. 28, pàg. 424.

Departament de Cultura de Cultura, del Comissariat de Propaganda i del Ministeri d'Educació Pública Francesa. Però, prèviament, el Consell de Ministres del 9 de desembre de 1936 havia acordat donar caràcter oficial a l'exposició per tal de que les obres exposades a Paris tinguessin totes les garanties necessàries.

La Comissaria General de Museus es va encarregar de fer la selecció “*acurada*” de les obres. Aquesta selecció volia posar de manifest el caràcter identitari del patrimoni cultural català ja que les col·leccions triades haurien d’afirmar “*la nostra personalitat nacional i els sentiments de respecte i fervor per la cultura que els horrors de la guerra no han pogut esvair*”, a la vegada que posava de manifest la voluntat de salvaguardar-lo.

Per tal de dur a terme el projecte, es constituí el Comitè de l'Exposició d'Art Medieval a Paris amb facultat per crear un Comissió executiva. El comitè estava presidit pel President de la Generalitat de Catalunya i compostat pel Conseller Primer, Josep Tarradellas; el Conseller de Cultura, Antoni M. Sbert¹⁴⁰; el Comissari General dels Museus, Pere Coromines; el rector de la Universitat de Catalunya, Pere Bosch i Gimpera; el Comissari de Propaganda, Jaume Miravittles; el Cap de la Secció de Museus del Departament de Cultura, Joaquim Folch i Torres i el Secretari de Relacions Exteriors de la Presidència de la Generalitat, Rafael Closas, aquest últim com a Secretari del Comitè.

¹⁴⁰ Antoni M. Sbert va ser nomenat Conseller de Cultura el desembre de 1936 substituint a Ventura Gassol. Segons explica Joseph i Mayol (1971:130-31), a finals d'octubre, els membres de la CNT no estaven d'acord amb la política de Gassol i el pressionaren i amenaçaren; amb la qual cosa el President de la Generalitat i el Conseller Primer enviaren a Gassol a Paris en qualitat de representant personal, per tal d'evitar conflictes més greus amb l'organització sindical.



Foto 9: El "El Comissari General de museus Pere Coromines, en el moment de la sortida dels camions que condueixen a Paris les obres que han de figurar a l'Exposició".

Data: 27 de febrer de 1937.

Fons: ANC1-1-T-7596. Imatge: 196/221.

Amb la normativa s'establia que la selecció d'obres i la instal·lació havien d'anar a càrrec del Departament de Cultura a través de la comissaria General de Museus i de la Secció de Museus, a més es concretava la partida pressupostària amb la que es pagarien les despeses ocasionades. Per altra banda, la Comissaria de Propaganda va tenir la competència en la difusió assumint totes les despeses. En compliment del que establia en el decret, el dia 2 de febrer de 1937 es constituí una Comissió executiva a Paris, nomenant a Ventura Gassol com a President, a Picasso, Pau Casals, Lluís Sert i Joaquim Folch i Torres com a vocals, a Enric Roig com a secretari administratiu i a Melcior Font, auxiliar de la presidència¹⁴¹.

Segons unes declaracions de Coromines a la premsa, les despeses del trasllat de les obres fins a Paris van anar a càrrec de la Generalitat i el govern

¹⁴¹ BMAB, núm. 69, febrer, 1937, Vol. VIII, pàg.64.

francès va assumir del cost de la instal·lació (Gracia i Munilla, 2011:199-200)¹⁴². Però en una notificació del director dels Museus Nacionals francesos adreçada a la Direcció General de Museus, s'informava que les despeses del trasllat des de la frontera, la permanència a París i el retorn de les peces anaven a càrrec del govern francès i que estarien assegurat amb la modalitat “de coin a coin” a compte del Ministeri d'Instrucció Pública francès:

*“Como consecuencia de las entrevistas celebradas hace unos días tengo el gusto de comunicarle que, lo mismo que en todas las exposiciones de carácter oficial, el traslado, la permanencia en París y la devolución de los objetos de arte que integran la exposición de arte medieval catalán irán a cargo del Gobierno Francés. Para estos casos existe un seguro especial llamado “de coin a coin” que correrá de cuenta del Ministerio de Instrucción Pública Francés.”*¹⁴³

En un principi, la inauguració de l'exposició estava prevista el 10 de març i la cloenda un mes després, però, finalment, la mostra es va obrir el 20 de març de 1937¹⁴⁴, amb el nom de *L'Art Catalan du Xe au XVe siècle*, segons constava en el cartell anunciador de l'exposició.

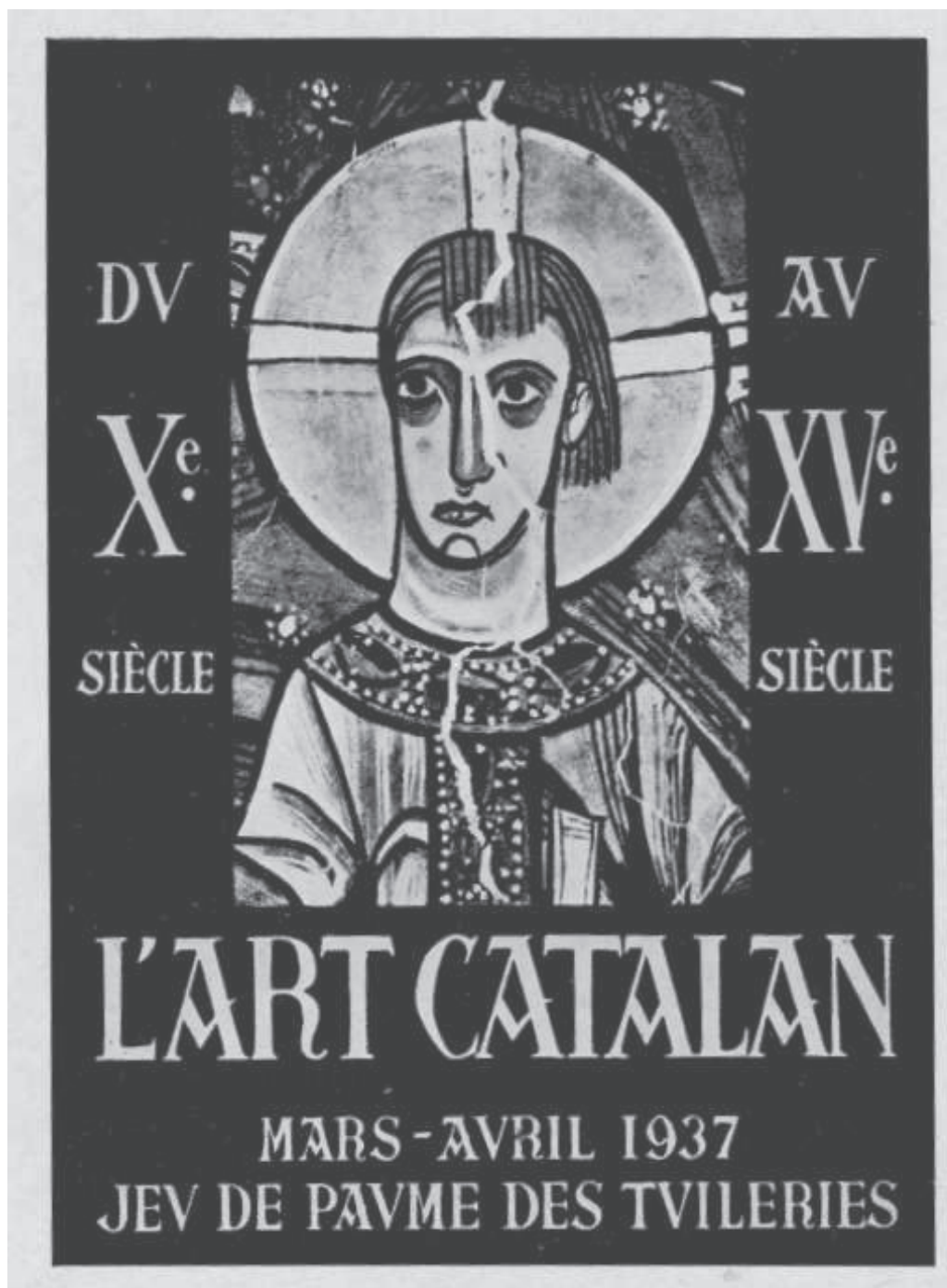
També es va constituir un Comitè d'honor format pel ministre d'Educació Nacional francès, Jean Zay; el president de la cambra de Diputats, Eduard Herriot; l'ambaixador espanyol a París, Luís Araquistain; el Director General de Belles Arts francès, George Huisman; el director dels Museus Nacionals francesos, Henri Verne, i d'altres intel·lectuals com Paul Valéry i professors universitaris especialistes en art com Henri Focillon o Pierre Lavedan. En la part francesa, l'organització va anar a càrrec del conservador dels Museus Nacionals i comissari general de l'exposició, André Dezarrois¹⁴⁵:

¹⁴² No cita la font.

¹⁴³ ANC-1-1-T-7596/11. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del “Jeu de Paume” de París, signat pel Director dels Museus Nacionals. Es tracta d'una transcripció o, potser, traducció de l'original.

¹⁴⁴ Tota la bibliografia consultada i part de la documentació coincideixen en que la inauguració va ser el dia 20 de març de 1937, però, segons notícia de Butlletí dels Museus de d'Art de Barcelona es va inaugurar el dia 18 a la que va assistir la premsa parisenca i diverses personalitats catalanes, espanyoles i franceses (BMAB, núm. 73, juny, 1937, Vol. VII, pàg.192). Per altra part, el Butlletí del mes de juliol del mateix any, informava que l'acte inaugural es va fer el dia 19 en el que van prendre part Antoni M. Sbert, Folch i Torres, André Dezarrois i Ventura Gassol (BMAB, núm. 74, juliol, 1937, Vol. VII, pàg. 209). Segons “*Chronique de l'Exposition d'Art Catalan*”, *Supplément du Journal de Barcelone*. París 1937, pàg. 14. El dia 19 es va obrir a la premsa i finalment l'acte inaugural amb les personalitats es va fer el 20 de març.

¹⁴⁵ “*Chronique de l'Exposition d'Art Catalan*”, *Supplément du Journal de Barcelone*. París 1937, pàg. 14. ANC1-715-T-2773.



Imatge 6: Cartell anunciador de l'exposició.

Font: Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, núm. 74, juliol, 1937, Vol. VII, pàg.210.

Amb motiu de l'exposició es van dur a terme una sèrie de conferències paral·leles sobre l'art català medieval a càrrec de Pere Coromines, Pere Bosch i Gimpera i Agustí Duran i Sanpere. A més, la Comissaria de Propaganda va editar l'opuscle *"El salvament del Patrimoni Històric Artístic de Catalunya"*,

escrit per Josep M. Gudiol, amb edicions en francès i anglès, al que ja ens hem referit anteriorment. Es va publicar el llibre d'Andrée Dezarrois, "*L'Art Catalan du X au XV siècle*". Per altra part, la revista *Cahiers d'Art* va publicar "*L'art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle*" amb diversos articles escrits per Christian Zervos, Ferran Soldevila i Josep M. Gudiol¹⁴⁶. També es va editar un catàleg¹⁴⁷ amb una presentació de Ventura Gassol, una nota de Pere Coromines sobre els Museus públics de Catalunya i un pròleg de Folch i Torres¹⁴⁸.

4.3.3.2.2 *L'exposició d'art català antic al Castell de Maisons-Laffitte*

L'exposició al *Jeu de Paume* va ser un fet rellevant no només de públic¹⁴⁹, ja que va superar les expectatives, segons el registre d'entrades¹⁵⁰, sinó també pel ressò internacional, segons es desprenia de la premsa del moment, esmentant-la com una de les més notables.

"L'exposició d'art català de París ha assolit un gran èxit.

La magnífica Exposició d'Art Català a París ha constituït, des del punt de vista artístic l'esdeveniment cabdal d'aquest darrers temps[...].

*L'Exposició catalana al Jeu de Paume ha donat ocasió perquè per primera vegada, un Conseller de la Generalitat, en representació del Govern, anés a l'estranger. La recepció que s'ha tributat a aquesta Conseller i als seus acompanyants demostra que la personalitat nacional catalana és reconeguda per França, país democràtic."*¹⁵¹

Quedava evident que a través de la mostra es volia evidenciar el reconeixement de la nacionalitat catalana a l'estranger, i, per altra part, es feia palesa la relació entre el patrimoni cultural i la identitat nacional:

"El conseller de Cultura, Antoni M. Sbert, dóna compte de l'èxit que ha obtingut a París l'Exposició d'Art Català medieval.

¹⁴⁶ BMAB, núm. 75, agost, 1937, Vol. VII, pàgs.255-256.

¹⁴⁷ Bosch i Gimpera deixava constància de la publicació del catàleg en una nota de premsa, publicada a *La Vanguardia* el 21 d'abril de 1937, portada.

¹⁴⁸ BMAB, núm. 74, juliol, 1937, Vol. VII, pàg. 216.

¹⁴⁹ No només es tractava d'un públic curiós i anònim, sinó del públic més entès (BMAB, núm. 77, octubre, 1937, Vol. VII, pàg.313).

¹⁵⁰ J. Álvarez Lopera (1984: 576) parla de 2000 visitants per dia. Joseph i Mayol (1971:155) parla de que la mostra fou visitada per 300.000 persones. Segons Folch i Torres en *Gestión del director de los museos de Arte de Barcelona durante el periodo de 19 de julio al 18 de septiembre de 1940*, es van vendre més de 60.000 entrades (Vidal, 1991: 358).

¹⁵¹ *La Publicitat*, 21 de març de 1937.

*És la primera vegada —ha seguit dient—que el Govern de la Generalitat organitza una manifestació artística, d'acord amb el govern de la República francesa. Aquesta és una manifestació representativa de l'espiritualitat del poble català, que ha sabut enlairar-se per damunt de tots els partidismes.*¹⁵²

Per altra part, es demostrava que el patrimoni cultural s'utilitzava de propaganda política quant a que a través de l'exposició es volia transmetre l'eficàcia de les mesures de la salvaguarda del govern de la Generalitat:

“La Exposición de Arte catalán medieval en París. El consejero de Cultura regresa encantado del éxito obtenido.

*“Este acto de la espiritualidad catalana en el extranjero es una prueba más de que Cataluña, ni en los momentos más difíciles y trascendentales, olvida su ideal de cultura y sirve para ratificar la simpatía que nuestra labor despierta en el mundo entero, al mismo tiempo que destruye esas falsas informaciones que nos hacen vivir horas de locura destructiva, con la demostración de que lo que aquí existe es una fuerte corriente constructiva en todos los aspectos.”*¹⁵³

A la premsa internacional l'exposició també va ser molt comentada, tanmateix, encara que poden raure les mateixes idees d'identitat i propaganda, no es mostraven tant evidents o, en alguns casos, no s'esmentaven, depenent del país que donava la notícia¹⁵⁴:

“L'exposition d'art catalan du Xe au XVe siècle au Musée du jeu de Paume.

*En des heures décisives de son histoire, la Catalogne a voulu offrir à Paris une synthèse de son art national, répartie sur cinq siècles, comme une affirmation d'un passé dont elle est justement fière, et qui l'a placée au Moyen Âge et à la veille de la Renaissance parmi les nations créatrices d'Europe. Une pareille exposition, remarquablement sélectionnée et abondante en pièces de la plus grande rareté, offrira un exceptionnel intérêt. Elle témoignera des destinées de la catalogne, de son amour de la culture et de ses ambitions spirituelles.*¹⁵⁵

“L'art catalan au jeu de Paume.

De ces curieux spécimens conservés dans la Généralité de Catalogne, l'érudition française n'avait pas attendu l'éclat d'événements récents pour signaler le haut intérêt ni pour louer les beautés. De l'autre côté des monts, sous l'ancien régime, d'excellents travaux leur avaient été consacrés. Mais le « gouvernement de la Catalogne » met son point d'honneur à les redécouvrir. Il en a sonné bruyamment le rassemblement. Pour les « mettre à l'abri » des services spéciaux de réquisition et de confiscation ont été créés. Il s'agit en effet pour un certain parti d'une œuvre de démonstration ; ces vénérables

¹⁵² *Catalunya*, 23 de març de 1937.

¹⁵³ *La Vanguardia*, 24 de març de 1937.

¹⁵⁴ Per exemple el diari *Daily Mail*, del 20 de març 1937 recollia simplement la notícia de la inauguració de l'exposició sense fer cap al·lusió a la salvaguarda o a la guerra.

¹⁵⁵ *L'Humanité*, 10 de març de 1937.

vestiges servent une thèse ; ils sont chargés d'apporter l'appui d'une vérité historique aux théoriciens de l'autonomie catalane."¹⁵⁶

Per altra part, també es feia palès que l'exposició formava part de les mesures de salvaguarda del patrimoni cultural de la Generalitat de Catalunya:

"Art Works of Barcelona Museum Are Shipped to Paris for Safety

Priceless treasures of the religious art of the middle Ages, transferred from the Museum of Barcelona and old churches in Catalonia to safety in Paris, are on view at the Exposition of Ancient Catalan Art which opened in the Jeu de Paume in the Tulleries Garden yesterday."¹⁵⁷

Encara que els reculls de premsa són nombrosos, aquests exemples que hem exposat, resumeixen, al nostre entendre, les motivacions o les justificacions que van dur a terme l'organització de l'exposició. En definitiva, posaven l'èmfasi en la nacionalitat catalana i en el sentit identitari del patrimoni historicoartístic; a la vegada que es volia mostrar, internacionalment, l'efectivitat de la política de protecció del patrimoni del govern català durant la Guerra.

Segons el Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona¹⁵⁸, l'interès per l'art català és va deure a que el conjunt exposat sobre pintura medieval va ser el més nombrós d'occident i que cap museu del món podia presentar una selecció similar ni quant a contingut ni quant a quantitat¹⁵⁹. Per aquest motiu, la mostra, que en un principi estava projectada de març a abril de 1937, es va prorrogar fins l'1 de maig¹⁶⁰. Però l'exposició es va haver d'ubicar en un altre lloc ja que en el *Jeu de Paume* s'havia programat una exposició d'art austríac i per iniciativa del Ministeri d'Educació Nacional francès, es va haver de traslladar al castell de *Maisons-Laffitte* coincidint amb l'Exposició Internacional d'Arts i Tècniques¹⁶¹, fet que es va aprofitar per augmentar el número d'obres exposades amb el dipòsit d'Olot. Segons el Butlletí dels Museus d'Art,

¹⁵⁶ Raymond Lécuyer. *Le Figaro*, 19 de març de 1937.

¹⁵⁷ *New York Herald*, 19 de març de 1937.

¹⁵⁸ BMAB, núm. 77, octubre, 1937, Vol. VII, pàg.313.

¹⁵⁹ Cal tenir en compte que no tot el conjunt exposat provenia d'un sol Museu ja que si ve gran part de les peces dipositades a Olot provenien del Museu d'Art de Catalunya, altres eren fruit de les confiscacions que s'havien afegit a la col·lecció del Museu d'Art de Montjuïc. I d'altres provenien d'altres indrets de Catalunya.

¹⁶⁰ Segons Joseph i Mayol (1971:154), fins el 20 de maig.

¹⁶¹ Tècnicament, la instal·lació a *Maisons-Laffitte* va ser més complicada ateses les característiques de l'espai; segons el Butlletí dels Museus de Barcelona, això va implicar l'adequació de les sales i es va necessitar entapissar les parets i muntar unes estructures de fusta per tal de suportar els retaules. (BMAB, núm. 77, octubre, 1937, Vol. VII, pàg.317).

l'especificitat de la col·lecció feu que el govern francès volgué prorrogar l'exposició, assumint les despeses del trasllat i la nova instal·lació la Direcció de Belles Arts francesa¹⁶².



Foto 10: Trasllat de l'Exposició d'Art Medieval Català del Museu de *Jeu de Paume* de París al Castell de *Maisons-Laffite*.

Autor: desconegut.

Fons: ANC1-1-T-7597. Imatge: 11/54.

No obstant, abans de traslladar les obres a la nova ubicació, es va plantejar traslladar l'exposició del *Jeu de Paume* un cop clausurada a Londres i Brussel·les¹⁶³. La premsa¹⁶⁴ informava de les gestions que Bosch i Gimpera va realitzar per tal de traslladar-hi l'exposició, però segons el propi Bosch i

¹⁶² BMAB, núm. 77, octubre, 1937, Vol. VII, pàg.317, pàg.314-316.

¹⁶³ Pi Sunyer (1975: 552), dóna notícia d'un projecte d'exposició, durant l'estiu del 38, plantejat entre Folch i Torres, Pere Coromines, Josep Pijoan i ell mateix, per tal de dur a *The Cloiser* del Metropolitan de Nova York un conjunt d'art gòtic i romànic català. Segons l'autor, les despeses havien d'anar a càrrec de l'Oficina Internacional de la Societat de Nacions. La idea era deixar les obres exposades a *Maisons-Laffitte*, a França, aprofitar el projecte i enviar a Nova York part de les obres d'Olot. Però no es va dur a terme perquè el govern republicà es va oposar.

¹⁶⁴ *La Vanguardia*, 21 d'abril de 1937, pàg. 1; *El Noticiero Universal*, 15 d'abril de 1937, La Publicitat, 21 d'abril de 1937; per citar alguns exemples.

Gimpera¹⁶⁵, es va decidir que continués a la capital francesa perquè es va considerar que l'exposició faria un millor servei de propaganda si continuava a Paris.

Tanmateix, Coromines va desaconsellar nous trasllats. En un escrit adreçat al Conseller de Cultura¹⁶⁶, Pere Coromines exposava la seva opinió com a Comissari General de Museus, i es manifestava contrari a *"l'organització de noves i més difícils exposicions sobre la base dels objectes d'art que tenim a Paris"*. Reconeixia que els objectius polítics de la mostra ja s'havien assolit amb l'exposició a Paris i, a nivell de propaganda política, portar l'exposició a Brussel·les no aportava res. D'altra banda, Coromines adduïa aspectes tècnics, ja que les obres ja havien patit un trasllat en camions des d'Olot i la mostra de Londres comportava un transport marítim que podia augmentar el risc de malmetre la col·lecció. A més, argumentava, que no es podia assumir tenir les obres un llarg període de temps fora del país, no tant sols pel desenvolupament de la Guerra Civil, sinó també per l'esdevenir de la política europea. Per aquesta última raó, també es mostrava contrari a la proposta de mantenir en el Louvre l'exposició d'Art Català Medieval, ja que considerava que la política internacional havia canviat des del trasllat de la col·lecció catalana a Paris i mantenir l'exposició entre 6 i 8 mesos més, com es proposava, podia afectar el retorn de les obres. No obstant, atesa la situació que anava prenent la Guerra també reconeixia que el fet de que les obres quedessin a Paris les donava més seguretat que si retornaven a Olot.

Segons es desprèn d'una conversa, el 13 de setembre de 1937, entre Pi Sunyer, nou conseller de Cultura¹⁶⁷, i Pere Coromines, la voluntat general era que les obres es quedessin a França un cop clausurada l'exposició:

*"Estem d'acord que els nostres quadros de Maison-Laffitte vagin de moment a Compiègne a ésser enterrats amb els del Museu de Louvre en cas de guerra, però amb el propòsit final de tornar-ho, així que es pugui, a Barcelona."*¹⁶⁸

¹⁶⁵ ANC fons 66. Bosch i Gimpera. 2.12.01. Carta Àngel Osorio- Bosch de 6 de maig de 1937. Cit. a Gracia i Munilla (2011:193, nota 9).

¹⁶⁶ ANC1-1-T-7596/186, Expedient de preparació de l'Exposició de Jeu de Paume.

¹⁶⁷ Des del 29 de juny de 1937 fins a finals de la guerra (Pi Sunyer, 1975).

¹⁶⁸ Pere Coromines (1975:263), *Diaris i records de Pere Coromines. La República i la Guerra Civil*. Curial: Barcelona, vol III. Cit. a Vidal (1991:368).

Es pot suposar, doncs, que la raó que l'exposició restés a França responia a una voluntat política del govern català i els servia com excusa per mantenir el patrimoni cultural més temps fora com a mesura de protecció, ja que la versió oficial era que el govern francès, atesa "*l'especificitat de la col·lecció*", volia prorrogar la mostra¹⁶⁹.

4.3.3.2.3 *La utilització de les exposicions a l'estranger amb finalitats polítiques*

El Butlletí dels Museus de Barcelona remarcava l'aspecte propagandístic de l'exposició d'Art Català Antic, ja que el públic assistent podia tenir "*la idea de la tasca realitzada per la Generalitat de Catalunya per enaltir i posar en valor aquestes deixes magnifiques del nostre passat*"¹⁷⁰, amb el que es posava de manifest el poder de la nació catalana en una determinada època. Altre punt clau era que amb l'exposició es podia "*constatar que les obres d'art eren respectades i valorades enmig d'una revolució*"¹⁷¹.

Cal recordar que, en unes dates gairebé coincidents, entre el 10 abril i el 2 de maig de 1937, es celebrava a Barcelona altra exposició amb finalitats propagandístiques, *Obras Salvades per la CNT-FAI*, on trobem certa justificació per part dels anarquistes davant les manifestacions de violència durant la guerra i on s'exposaren les obres recollides i salvades de la destrucció pel sindicat¹⁷².

Segons Vidal (1994:18-19), fou l'*Office International des Musées* que se'n feu ressò de la preocupació pel que podia passar al patrimoni artístic català a nivell internacional, ja que hi tenia representació espanyola i catalana¹⁷³ i era una de les poques organitzacions que no generava desconfiança en el govern republicà, encara que no va permetre la seva intervenció directe. Tanmateix va col·laborar donant informació i permetent la visita de tècnics

¹⁶⁹ BMAB, núm. 77, octubre, 1937, Vol. VII, pàg.314.

¹⁷⁰ BMAB, núm. 77, octubre, 1937, Vol. VII, pàg.318.

¹⁷¹ *Ibidem*, pàg.313.

¹⁷² Segons el catàleg L'exposició va estar organitzada per la Secció V^a de BB.AA del Sindicat Únic de professions liberals. Creiem que la exposició es va fer a la seu del Sindicat de Professions Liberals, al carrer Provença 289 de Barcelona. En el catàleg no s'indica la procedència de les obres.

¹⁷³ El director del Museu del Prado, F. J. Sánchez Cantón, i J.Folch i Torres.

estrangers. Com ja hem esmentat, no només va haver problemes entre el govern de la República i el de la Generalitat, l'organització de l'exposició, també va suposar un cert enfrontament intern entre la Conselleria de Cultura i la Comissaria de Propaganda del govern català, ja que eren dues visions sobre un mateix fet: per la Comissaria, l'exposició era un acte propagandístic del govern, i pel Departament implicava donar conèixer a l'estranger una col·lecció d'art català que suposava un acte d'afirmació nacional. La problemàtica es va resoldre assumint la selecció d'obres i la seva disposició per part de Joaquim Folch i Torres, i la difusió de l'exposició fou assumida per la Comissaria de Propaganda de la Generalitat, en la figura de Jaume Miravittles.

No obstant, la selecció d'obres no responia a un fet a l'atzar en un moment de conflicte bèl·lic, sinó que, segons el projecte de Folch i Torres, era una acció de govern, per tal de demostrar que *no es tractava "d'una casual reunió d'obres d'art que la revolta ha posat en mans del poder públic, sinó del fruit d'una acció de govern realitzada a través d'uns serveis de museus i de conservació de monuments ja establerts al país i que, en produir-se la revolució, han demostrat llur eficàcia"*¹⁷⁴.

Si les obres seleccionades podien respondre a una acció mesurada i planificada, al nostre entendre, la mesura de salvaguarda sí que va ser precipitada com la resta de les mesures preses durant el conflicte. Segons el mateix projecte, també es volia mostrar l'art i la cultura d'un poble, d'un país, sempre "*sota el patronat de la Generalitat de Catalunya*", és a dir, sota la seva voluntat política. Per tant, segons es desprèn de la documentació continguda en l'expedient de preparació de l'Exposició¹⁷⁵, la selecció de l'art català medieval que es va portar a París, corresponia a un àmbit cronològic que coincidia amb una etapa d'esplendor cultural i polític per a Catalunya i responia a un propòsit concret de reafirmació nacional davant, per una banda, dels franquistes i, per altra, del govern republicà, que no sols intentava treure competències al govern català, sinó que, com retreia Pi Sunyer (1978:461-462),

¹⁷⁴ Expedient de preparació de l'Exposició de Jeu de Paume. Informe del projecte de Folch i Torres. ANC1-1-T-7596/4-9.

¹⁷⁵ ANC1-1-T-7596 i ANC1-715-T-2773.

no hi contava amb Catalunya en l'organització de la guerra, com ja hem comentat.

El Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona¹⁷⁶ evidenciava que, per un costat, *“les obres compilades, així com la forma que seran exposades al públic han estat determinades en virtut del projecte que, per ordre del Comissari General de Museus, ha formulat el Director General dels Museus d'Art de Barcelona”* i per altre, en el projecte *“s'assenyalen les obres que d'una manera més característica donen idea del que fou la nostra producció artística en els períodes romànic, de transició i gòtic”*.

La versió, oficial, podríem dir, va ser que l'organització va córrer a càrrec del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i l'execució de la Comissaria General de Museus¹⁷⁷; però l'enfrontament entre la Conselleria de Cultura i la Comissaria de Propaganda ha portat a diverses versions sobre de qui va partir la idea i l'organització de l'exposició d'Art Català a Paris.

Segons un escrit de Folch i Torres adreçat a André Dezarrois, director del Museu del *Jeu de Paume*¹⁷⁸, datat l'1 de desembre de 1936, van ser el Comissariat General de Museus i la Comissaria de Propaganda de la Generalitat els que l'encarregaren, el novembre del mateix any, el projecte d'exposició, a la vegada que l'enviaren a fer les gestions oportunes a Paris. Folch i Torres en el seu projecte va ser molt explícit en presentar els dos objectius principals de l'exposició: el primer era *“donar la idea de les obres d'art salvades de la revolució”*, i el segon, mostrar *“l'evolució de la història artística de Catalunya en el període de la seva vida nacional”*¹⁷⁹.

Segons Joseph i Mayol (1974, 149-154), l'exposició, per tal d'evitar problemes d'ordre diplomàtic, la van organitzar conjuntament el conservador del museu del *Jeu de Paume*, André Dezarrois, sota el patrocini del Director del Museu del Louvre, i el conseller de Cultura en aquells moments, Ventura Gassol, que va demanar al rector de la Universitat de Barcelona, Pere Bosch i Gimpera, les gestions per iniciar el projecte. No obstant, la posada en marxa de

¹⁷⁶ BMAB, núm. 68, gener, 1937, Vol.VIII, pàg. 32.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del “*Jeu de Paume*” de Paris. ANC-1-1-T-7596/10.

¹⁷⁹ ANC1-1-T-7596/4-9.

l'exposició va ser duta a terme per Sbert, que havia pres el relleu de Gassol. Tanmateix, Josep i Mayol només fa constar que Folch i Torres, va preparar les sales del museu per a la instal·lació de l'exposició, però no precisa que la idea fos seva. Tampoc addueix una justificació política, sinó que la raó de que les peces traspassessin la frontera va ser "*per protegir-les lluny del possible camp de batalla i del conseqüent perill d'esser destruïdes*".

Segons Gracia i Munilla (2011:190-191), la idea inicial va partir de Joaquim Folch i Torres amb el projecte de transportar les obres del Museu a Olot perquè estiguessin prop de la frontera, després de parlar amb el Comissari General de Museus i el director del *Jeu de Paume*. Però la iniciativa de realitzar l'exposició va partir del conseller Ventura Gassol que hauria encarregat a Pere Bosch i Gimpera les gestions davant del director del *Jeu de Paume* o dels responsables del Museu del Louvre. Versió que concorda amb la de Vidal (1991:359). Tot i així, partint d'un informe d'Eugeni d'Ors, realitzat un cop acabada la guerra, s'implicava a la Comissaria de Propaganda en la iniciativa d'organitzar l'exposició a París¹⁸⁰. Segons aquesta versió, Folch i Torres [com a director del Museus] intentà convèncer als responsables de la Comissaria que les obres no es podien fer servir com a propaganda, i es negà a fer la relació que li demanaven de les obres destinades a l'exposició; a partir d'aquí es van succeir els estira i arronsa fins que, finalment, el gener de 1937, el projecte es va reorganitzar sota la direcció de la Comissaria de Propaganda. Idea que també coincideix amb les argumentacions de Vidal (1994:20); segons l'autora, per Folch hi havia una raó de pes que estava per sobre de totes les altres, que era salvaguardar les obres d'art, "*expressió d'una gent i d'un país*".

Un exemple de que l'organització de l'exposició d'art medieval català correspon a una clara voluntat política la trobem en la negativa, per part del govern català, a tirar endavant un altre projecte d'exposició d'art català modern a París coincidint amb l'exposició del *Jeu de Paume*. En la notícia titulada "*S'ha desistit de celebrar l'Exposició d'Art Modern a París?*", publicada a *Mirador* el 25 de març de 1937, el Consell de Belles Arts de Catalunya¹⁸¹ havia organitzat, a finals del 1936, una exposició d'Art Modern Català a París, la idea era que

¹⁸⁰ ANC 255. Fons Eugeni d'Ors. C. 15/l. s/t., cit. a Gracia i Munilla (2011:191).

¹⁸¹ Format per membres de la Generalitat, UGT i CNT.

els beneficis fossin destinats a les víctimes del feixisme, i tant la premsa catalana com estrangera se'n havien fet ressò. Segons informava l'article de *Mirador*, la mostra es va haver d'ajornar per qüestions de tràmit [...] i *"la Generalitat, que la patrocina, ha desistit de realitzar-la"*.

La instal·lació d'aquesta exposició també s'anava a acollir en tres sales del *Jeu de Paume* i, sembla, que ambdues exposicions, segons recull l'article, s'havien de celebrar conjuntament. El motiu de que no es realitzés va ser l'organització de l'Exposició d'Art Medieval Català a París. Quan, tant per part del Comitè Organitzador com pel Comissariat de Propaganda, l'exposició d'art modern ja estava en marxa, des de l'estament oficial es va decidir que *"la pintura catalana no estava prou a l'altura necessària, que no era prou bona per a posar-la a la consideració del poble parisenc, que quedariem malament"*¹⁸².

En la mateixa notícia s'informava que pels organitzadors i el jurat seleccionador de les obres *"la primordial finalitat que es proposaven d'assolir amb l'Exposició d'Art Modern Català a París era demostrar exteriorment que a casa nostra, no només no es destrueix, sinó que es construeix [...]* és a dir *donar una sensació de vivesa i construcció"*. Segons l'article, amb la mostra no es tractava solament d'exhibir la producció artística d'aquell moment, sinó que el què els artistes pretenien era explorar el mercat francès i internacional en general, sense intermediaris, és a dir sense marxants. Pot ser, aquest aspecte, no interessava políticament en aquells moments, ja que l'exposició d'art modern també donava un missatge positiu pel govern català: no només es destruïa, sinó també es construïa.

En aquest sentit, la idea de que les exposicions d'Art Català Antic a París responen a una iniciativa propagandística i són una mostra de l'ús polític del patrimoni la trobem en el preàmbul del decret dictat pel conseller de cultura de 26 de gener de 1937 on es posà de manifest el projecte d'exposició i s'exaltà la identitat del poble de Catalunya a través del seu patrimoni cultural comú:

¹⁸² *Mirador*, 25 de març de 1937, pàg. 10. Segons el llistat d'artistes que havien de ser-hi a la mostra hi havia pintors de reconegut prestigi com Martí i Alsina, Clavé, Llimona, Cases, Rossiñol, Nonell, entre d'altres. En total la mostra recollia unes 800 peces.

*“El poble que va saber fer front a la insurrecció i que defensà amb les armes les seves llibertats, ha sabut guardar el patrimoni històric, artístic i científic que la Generalitat de Catalunya conserva i enriqueix cada dia, com escau a la seva representació popular, responsable d’aquest patrimoni, que l’esperit immortal de Catalunya, prenent forma a les mans dels seus artistes i menestrals que ens ha llegat.”*¹⁸³

En aquestes paraules resideix el concepte de valorar més l’art del passat, com a testimoni d’una època d’esplendor polític per a Catalunya, que es manifestava a través del seu patrimoni. Aquesta valoració els serveix de justificació política tant per enaltir una consciència nacional política com per donar a conèixer, en el si d’una guerra, el patrimoni salvat pel poble català per tal de protegir el seu passat nacional. Altrament, des de l’entorn polític —que no artístic— es menysté, d’alguna manera, la producció artística contemporània del moment ja que no els serveix per utilitzar-la políticament, justificant que *“la pintura catalana no estava prou a l’altura”*¹⁸⁴.

Altra argumentació per a realitzar una propaganda a favor era posar èmfasi en que tant el poble català com el seu govern havien lluitat per la protecció i la salvaguarda del patrimoni cultural català i la mostra recollia aquelles obres salvades per tot un poble, idea que es relacionaria amb un dels objectius de Folch, abans esmentats:

*“L’esperit de la Generalitat de Catalunya des de la seva restauració i la col·laboració de tot el poble, han permès d’aplegar una de les més valuoses col·leccions d’Art Medieval, que pot oferir-se a l’admiració del món com una manifestació de l’Art Català.”*¹⁸⁵

La utilització política del patrimoni a través de la noció d’identitat també es manifestava en les declaracions que va fer el Conseller Antoni M. Sbert, el 20 de març en arribà a Barcelona procedent de París, on es feien paleses les motivacions i la significació de l’exposició, i on, a la nostra consideració, es posava de manifest que el patrimoni artístic era una excusa:

“És la primera vegada que el Govern de la Generalitat organitza oficialment, d’acord amb el Govern de la República Francesa, un acte que és una manifestació de l’espiritualitat de l’art català, i ha sabut enlairar-se per sobre de totes les lluites i partidismes. Les hores plenes d’heroisme que viu el nostre poble han donat a l’Exposició una emoció i un interès que ha atret l’atenció del poble de París. Una demostració de les meves afirmacions, són les notícies

¹⁸³ DOGC, núm. 28, de 28 de gener de 1937, pàg. 424.

¹⁸⁴ *Mirador*, 25 de març de 1937, pàg. 10.

¹⁸⁵ DOGC, núm. 28, de 28 de gener 1937, pàg. 424.

que durant tota la setmana ha vingut publicant la premsa francesa, remarcant la importància de la nostra exposició. Hi han dedicat planes senceres i, àdhuc els diaris que políticament es mostren diametralment oposats a la causa de Catalunya i d'Espanya, no han pogut per menys que reconèixer la transcendència de la nostra demostració artística.

L'Exposició ha estat una prova que Catalunya no oblida, ni en els moments més difícils els seus ideals de cultura. Una prova també de la simpatia que la nostra tasca enlairada ha despertat arreu, és que ha posat de manifest la falsedat d'aquells que diuen o creuen que el nostre poble hi ha una follia destructora, quan en realitat hi ha un alt sentit constructiu.

[...] Finalment a la premsa francesa, que ha sabut superar les lluites interiors i mirar aquesta exposició com un esperit autèntic de la cultura catalana."¹⁸⁶

Segons aquestes declaracions, les motivacions i significacions de l'exposició eren clares. Per una part, es posava l'èmfasi en el ressò internacional, ja que interessava mostrar la identitat del poble de Catalunya a través del seu patrimoni cultural i per altra, des de la propaganda política, es tractava de demostrar, que el govern català havia salvat el patrimoni del seu poble català.

4.3.3.3 LES DISCREPÀNCIES AMB EL GOVERN REPUBLICÀ

El moment era crític per al govern de la República, que s'havia instal·lat a València junt amb el patrimoni cultural espanyol. Prieto estava preocupat pel ressò internacional en un moment en que es llançaven rumors sobre destrucció sistemàtica de l'art religiós i de la venda d'una part del tresor nacional. Segons explicava el mateix Bosch i Gimpera, el govern de la República junt amb el seu president no varen autoritzar la sortida de les obres "*per por que es cregués que les volíem vendre a l'encant*"¹⁸⁷.

Després d'una visita realitzada amb el rector de la Universitat de Catalunya, Pere Bosch i Gimpera, per tal d'aconseguir el permís per a realitzar l'exposició, i davant la negativa del govern republicà, Pere Coromines adreçava una notificació al Ministre d'Instrucció Pública, Jesús Hernández¹⁸⁸, datada el gener del 1937, on li demanava que es tornés a debatre en el Consell de

¹⁸⁶ BMAB, núm. 73, juny, 1937, Vol. VII, pàg.192.

¹⁸⁷ Citat per Joseph i Mayol (1974:150), encara que no cita la procedència de la font.

¹⁸⁸ Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del "Jeu de Paume". de Paris. ANC-1-1-T-7596/12-15.

Ministres espanyol el tema de l'exposició; tenint en compte que el govern francès oficialment havia declarat que es faria càrrec dels objectes que formarien part de l'exposició des de Portbou *"con los gastos de traslado, permanencia en Paris, y devolución hasta la frontera española"* i amb una assegurança de *"coin a coin"*. Aquest va ser un dels arguments que es varen fer servir en les negociacions per tal convèncer al govern de la República davant la negativa a realitzar l'exposició.

Altres arguments que varen presentar estava basat en la preocupació del govern estatal sobre les acusacions de venda il·legal, i aquest punt va ser cabdal, al nostre parer, perquè la raó de que es tornés a examinar l'expedient residia en el tema de la necessitat de propaganda positiva, com es fa palès en els punts que es manifesten en l'escrit de Coromines:

"No podemos continuar sin hacer nada ante la infame propaganda del fascismo que nos acusa de haber destruido nosotros mismos, gran número de obras de arte. Para destruir esta acusación, presentaríamos en París una selección de obras de arte pertenecientes a los Museos de Cataluña, y además, los objetos más notables conocidos catalogados en el extranjero que habían estado hasta ahora en Catedrales, Iglesias y Ermitas de nuestro país."

S'havia de donar resposta a la propaganda realitzada pel bàndol contrari sobre les acusacions de destrucció de les obres d'art a mans dels republicans. Calia, doncs, considerar, que l'exposició d'art català medieval contenia en gran part objectes de culte i de temàtica religiosa rescatats de la destrucció, per tant s'havia de destacar la dimensió de les obres que es presentaven en contraposició al que s'havia perdut, considerant que *"lo destruido por el incendio de algunas iglesias, carece de importancia"*.

Una altra qüestió important era no presentar obres procedents de les confiscacions a particulars o col·leccions privades per tal d'evitar que els propietaris poguessin reivindicar els objectes davant dels tribunals francesos, la qual cosa podia ser utilitzada pels franquistes com a propaganda. Era el moment adequat per tal d'influir en l'opinió internacional, ja que, atesa la situació de guerra, no es podia esperar molt de temps perquè no es podia saber cap a on es decantaria el resultat del conflicte i l'exposició hauria de millorar l'opinió dels francesos sobre Espanya.

El primer punt, evidencia la utilització de l'art català pel govern. Suposava una gran oportunitat no tant sols pel govern de la Generalitat sinó també pel govern de Madrid per tal de apaivagar la propaganda negativa dels franquistes, sobre tot a nivell internacional. D'aquí la estratègia política de la Generalitat en implicar el govern estatal, atès, que segons l'Estatut, la Generalitat no tenia competència per realitzar gestions directes internacionals. Aspecte que Folch i Torres havia posat de manifest en el seu projecte, destacant la necessitat de comptar amb l'ambaixada d'Espanya a França per tenir cobertura diplomàtica¹⁸⁹. Finalment, es va convèncer Azaña i el seu govern¹⁹⁰ de que la millor propaganda era mostrar les obres del patrimoni que s'havien salvat de la destrucció.

Per Coromines l'exposició era com un acte d'afirmació política i nacional:

*"L'exposició d'Art Català a Paris té com a objectiu presentar una síntesis del que va ser l'art de Catalunya al llarg del període de la seva vida com a nació. [...] L'exposició mostrarà també el testimoni dels esforços realitzats pel moviment catalanista, des de la fi del segle passat fins avui, per recuperar les obres disperses i sovint oblidades dels artistes catalans."*¹⁹¹

Es podria afegir que, segons es desprèn de les seves paraules, l'exposició també era un mitjà de propaganda de tota la tasca de recuperació i salvaguarda realitzada fins aquell moment. Seguint amb Coromines, i seguint amb la idea de propaganda, s'explicava que l'autonomia havia enriquit el patrimoni cultural, entre d'altres:

"[...] gràcies al treball del Servei de Defensa del Patrimoni Artístic, que ha salvat les grans obres conservades als edificis religiosos, la guerra civil ha enriquit extraordinàriament les col·leccions del Museu [...]. El servei de Defensa del Patrimoni Artístic [...] per salvar obres d'art dels edificis religiosos i de les col·leccions privades que es trobaven amenaçades des de l'esclat de la guerra civil.[...] Així, tot i el desordre i la manca de coherència de les reaccions violentes provocades per la revolta dels militars, són molt poques les obres d'art de gran interès que s'han destruït."

¹⁸⁹ Projecte de Folch i Torres "L'exposició d'art Medieval de Catalunya al Musée de Jeu de Paume, organitzada per la Comissaria General de Museus de Catalunya". Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del "Jeu de Paume" de Paris. ANC-1-1-T-7596/5.

¹⁹⁰ Els membres del govern que no volien que sortís el patrimoni eren Federica Montseny, Juan Peiró, García Oliver Irujo i Juli Esteve (Vidal 1994:19), a més del president Indalecio Prieto.

¹⁹¹ Cit. a Gracia i Munilla, (2011: 201).No queda clara la procedència del text.

Segons es desprèn del discurs, Coromines minimitzava les pèrdues ja que no fa esment ni a la violència ni a la problemàtica de les organitzacions obreres en la qüestió específica de la salvaguarda. Com fan constar Gracia i Munilla (2011: 201-203), el Comissari General de Museus no reflectia la realitat, per una banda, perquè s'atribuïa als sindicats i milicians una tasca de recuperació i protecció del patrimoni cultural sense problemes, obviant les problemàtiques que s'havien donat en aquest aspecte, i per altra, en l'exposició es mostraven els objectes salvats i fotografies d'edificis religiosos, però s'estava dissimulant, o no s'explicava, la realitat completa, és a dir, tot allò que s'havia destruït.

Segons un escrit de Coromines adreçat al conseller de Cultura¹⁹², ja esmentat, es posava de manifest l'ús polític del patrimoni fent èmfasi en l'aspecte identitari del patrimoni i del poble català, ja que es reconeixia que:

“la finalitat de l'exposició ha estat assolida amb un benefici tal al prestigi espiritual de Catalunya que val la pena haver suportat aquelles pèrdues reparables. Però ara la nota ja està dada. El prestigi està guanyat, Catalunya s'ha presentat davant de París que en això porta el timó de l'espiritualitat europea com un poble de gran tradició artística que actualment és capaç de respectar i de fer lluir.”

La valoració del prestigi polític del poble català estava per sobre del patrimoni, tot i que aquest era un exemple de l'essència nacional de Catalunya. No obstant això, Coromines defensava el patrimoni exposat des d'un punt de vista tècnic i artístic subratllant el perill de deteriorament que podien patir i que com a Comissari general del Museus “no puc passar per alt i acceptar en silenci la responsabilitat de no haver-ho advertit”.

A mesura que avançava el conflicte, i els franquistes anaven prenent territori als republicans, Olot va deixar de ser un lloc segur¹⁹³; però no només es temia pels dipòsits d'Olot, sinó també per la resta de dipòsits d'arreu de Catalunya exposats als bombardeigs i a partir de l'abril del 1938 s'organitzava un nou trasllat del patrimoni, prop de la frontera francesa, junt amb els magatzems que el govern republicà havia organitzat a Catalunya, en concret

¹⁹² Expedient de preparació de l'Exposició de Jeu de Paume.Fons ANC1-1-T-7596/187, sense data.

¹⁹³ Olot s'havia convertit en un centre de reclutament militar i a prop hi havia algunes fàbriques de material bèl·lic (Pi Sunyer (1975: 551).

s'evacuaren cap a una sèrie de masies particulars en poblacions com a Seva, Agullana, Bescanó i Darnius¹⁹⁴ (Álvarez Lopera 1985-86:15), que acollirien tot el patrimoni cultural català. Mentre que el patrimoni estatal es va dipositar a Perelada, la Vajol i Figueres, com s'ha vist en el capítol anterior.

Un altra punt de divergència entre ambdós governs va ser la proposta, a mitjans de gener de 1939, del govern republicà de crear una Comissió mixta amb la finalitat de coordinar les necessitats i les mesures de salvaguarda del patrimoni artístic de Catalunya.

En un escrit adreçat al President de la Generalitat, el President del Consell de Ministres republicà, Juan Negrín¹⁹⁵, feia constar que, per una banda, la Comissió havia d'informar sobre les necessitats i les mesures que el govern de la República havia de prendre sobre el patrimoni republicà que es trobava a Catalunya junt amb el patrimoni català i, per altra, exposava que havia de ser el Ministre d'Hisenda i Economia l'encarregat de dur a terme les mesures atès que d'ell depenia "*el Patrimonio Artístico de la Nación*"¹⁹⁷.

Tot i que el President Companys estava d'acord amb la creació d'una Comissió mixta per tal de coordinar els esforços dels dos governs per millorar i facilitar la tasca de la salvaguarda tant del patrimoni dipositat a Catalunya com del patrimoni català, es ratificava en aclarir que les competència sobre els béns culturals catalans eren de la Generalitat i es negava acceptar que el govern de la República es fes càrrec del patrimoni català i que hi passes sota la competència del ministre d'Economia i Hisenda¹⁹⁷. Finalment, el govern republicà presidit per Juan Negrín decidí que la Junta *Central del Tesoro Artístico* assumís el control del patrimoni artístic català dipositat a Darnius i Agullana, amb la qual cosa, com bé apunta Colorado (1991:112), el govern estatal no respectà l'Estatut d'Autonomia ni les competències de la Generalitat. Però no només va obtenir la custòdia de les obres, sinó també va prendre unilateralment la decisió d'evacuar-les, junt amb la resta de les col·leccions

¹⁹⁴ Segons Martín Almagro, a Darnius es varen traslladar els fons del Museu Arqueològic. FC-CAUSA_GENERAL,1678, Exp.6/250.

¹⁹⁵ Correspondència sobre la creació d'una comissió mixta informativa per a la protecció del patrimoni català. Document datat el 16 de gener de 1939. ANC1-1-T7567/2.

¹⁹⁶ En aquestes dates, el patrimoni cultural depenia del Ministerio de Economía y Hacienda.

¹⁹⁷ Correspondència sobre la creació d'una comissió mixta informativa per a la protecció del patrimoni català. Document datat el 18 de gener de 1939. ANC1-1-T7567/3-5.

estatals cap a Ginebra. De res varen servir les protestes del govern català. En acabar la guerra, però, un cop reconegut pel govern francès el govern de Franco, la Generalitat, a l'exili, ja no recuperaria la competència sobre les obres dipositades a França i a Ginebra¹⁹⁸.

El 7 de març del 39 arribava a Paris Eugeni d'Ors, *Director General de Bella Artes* del govern franquista, i com a membre de la Junta de Museus de Barcelona, ordenà Folch i Torres que continués custodiant les obres mentre ell gestionava la recuperació del patrimoni. Per altra part, Pedro de Muguruza, cap del *Servicio de Recuperación Artística* també volia fer-se càrrec de les obres.

A finals d'agost, d'una banda, el govern francès a través del Museu del Louvre comunicava Folch i Torres que poses a lloc segur totes les obres dels Museus. Per altra, Josep M. Sert li feia saber que l'Ambaixador havia rebut un telegrama del Ministre d'Assumptes Exteriors franquista on els comunicava que tota les obres de l'exposició de *Maisons Laffitte* havien de ser immediatament enviades a Barcelona (Vidal 1991:368-369). Cal tenir en compte, que la guerra mundial s'iniciava, oficialment, l'1 de setembre de 1939 i França començava a ser bombardejada. La versió de Joseph i Mayol (1971:162) respon a una altra visió d'un mateix fet, un cop acabada la guerra i aprofitant la visita d'Eugeni d'Ors a Paris, Ventura Gassol va convocar d'Ors, Folch i Torres, André Dezarroi i Joseph i Mayol per tal de tractar el retorn de les peces, i es va arribar a l'acord que fos Dezarroi, com a conservador del Museus Nacionals francesos, qui lliures a d'Ors les obres, com a representant de la Junta de Museus de Barcelona i a Folch i Torres com a director del Museus d'Art de Barcelona.

Finalment, va ser Pedro Muguruza, Cap del *Servicio de Recuperación Artística* del bàndol franquista qui recollia el patrimoni de *Maisons-Laffitte* organitzat en dotze vagons a l'estació de Poissy, tal com deia *La Vanguardia* del 19 de setembre de 1939, mostrant l'esforç realitzat per salvaguardar el patrimoni com un fet delictiu:

¹⁹⁸ Cal recordar que altra part d'obres i objectes de valor artístic, havia sortit amb una part del patrimoni espanyol emmagatzemat en els dipòsits del Banc d'Espanya cap a Le Havre rumb a Mèxic a bord del Vita, com hem vist. Vegeu Del Rosal, A (1977) *El oro del Banco de España y la Historia del Vita*. Barcelona: Grijalbo, S.A. i Massip Fonollosa, J. (2003) *El Tesor de la catedral de Tortosa i la Guerra Civil de 1936*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

“La perseverancia sin par de nuestro Gobierno ha devuelto a España buena parte de los tesoros que los rojos robaron a la Nación”.

4.4 CONCLUSIONS

És important desatacar el fet de que la situació legal i política en matèria de patrimoni era incipient i poc desenvolupada en esclatà la Guerra Civil a Catalunya com a conseqüència de la pèrdua de l'autonomia política a l'octubre del 1934 i que la seva recuperació efectiva es fa poc mesos abans del juliol del 1936. Això permet entendre que els serveis de Belles Arts de la Generalitat no estiguessin encara organitzats ni en funcionament, la qual cosa no va ajudar a l'hora d'organitzar les mesures de salvaguarda necessàries.

D'altra banda, segons es desprèn de la documentació i la bibliografia consultada, la utilització de la propaganda política, va ser un element important, per una part, com a vehicle d'informació i per ressaltar el que es duia a terme per salvaguardar el patrimoni en contraposició al que estava fent el bàndol contrari i, per altra, per defensar un patrimoni en el que residia la identitat catalana.

És per això, que la utilització dels mitjans de comunicació, eren una manera de comunicar-se amb la població des de l'estament polític, i el que es tenia a l'abast eren les notes de premsa, la publicació de les disposicions als diaris o els comunicats a la ràdio¹⁹⁹. També es feien servir els cartells que s'enganxaven a les façanes dels edificis encoratjant la població a conservar-los, ja que, gràcies a la revolució, *“s'havien convertit en obra mestra”* (Comissariat de Propaganda, 1937:5).

Hem pogut constatar, que de totes les normatives o disposicions que es varen dictar per tal de controlar la destrucció i l'espoli del patrimoni en els primers moments de la Guerra Civil, no hi va haver cap que preveïés l'espoli causat per conflicte bèl·lic —potser perquè el front a Catalunya queda llunyà en els primers moments de la Guerra Civil i els hi semblava que no representava una amenaça. Tanmateix, la Comissaria General de Museus va seguir algunes

¹⁹⁹ Gudiol (1987:89) en les pàgines del seu informe fa esment d'aquest mitjà per exemple: “I así pasamos un día más, esperando noticias, incomunicados y escuchando con amigos y vecinos las proclamas, decretos y noticias que nos daba la radio”.

de les recomanacions sobre la salvaguarda del patrimoni cultural en períodes de conflicte fetes per la Societat de Nacions, per exemple quan decideixen evacuar el patrimoni a l'estranger. També es varen tenir en compte les conclusions de la Carta d'Atenes quant a la necessitat de cooperació internacional per tal de protegir els monuments.

Les regulacions que es varen prendre varen ser mesures d'urgència que dictaren per tal d'aturar la destrucció i el descontrol causats per la revolta social, però no varen ser unes mesures planificades tenint en compte que hi havia hagut precedents de crema d'esglésies, per exemple, el 1909. Aquesta reflexió la recollia Folch i Torres, el 16 de juliol de 1936, a *La Vanguardia* a propòsit de la desaparició del retaule de Jaume Huguet, en aquests termes:

“Cúmplase en estos días el veinte y siete aniversario de la destrucción del magnífico retablo de San Antonio, obra de Jaime Huguet, en la iglesia de los PP. Escolapios de Barcelona durante los días de la llamada Semana Trágica del año 1909. Los anales periodísticos dan cuenta del incendio y explican cómo la multitud enfurecida sacó a la calle las tablas del altar mayor e hizo con ella» una hoguera frente al pórtico del templo en llamas. Hoy, aparte de la barbaridad del acto, vemos claramente su inutilidad. Lección muy cara, ciertamente, pero podría darse por bien empleada si ella sirviera al presente y al porvenir de salvaguarda a otras obras de arte que en tiempos de agitación política y social se hallan en constante peligro de ser igual e inútilmente destruidas”.

Folch i Torres al·ludia —tot just dos dies abans de que s'iniciés el conflicte— a la necessitat de salvaguardar el patrimoni en períodes de conflicte i de fixar-se en els fets anteriors per tal de preveure'ls. És quan el front de guerra començava apropar-se a Catalunya i els bombardeigs de l'exèrcit franquistes i dels seus aliats varen ser una pràctica habitual sobre la població civil, els responsables de cultura es començaren a plantejar que el patrimoni català estava immers en un estat de guerra, i s'intentà organitzar una política d'evacuació.

L'exposició d'Art Català Antic a Paris va ser un fet important perquè, per una banda, va respondre a aquesta política d'evacuació i, per altra, el govern català, a través del patrimoni exposat, promocionava políticament Catalunya com un Estat a l'estranger, lluny de les interferències polítiques del govern republicà.

A Catalunya, la cultura i la identitat anaven unides, la cultura es prenia com un símbol identitari, que estava lligada a la burgesia i a l'Església,— institució que recolzava en molts aspectes les classes benestants més que les classes treballadores—, la qual cosa va fer que, s'atemptés contra ambdós patrimonis perquè les capes socials més populars no s'identificaven amb aquest llegat cultural. Políticament, la diferència principal entre el Govern estatal i el govern català va ser, que la Generalitat va donar suport als Comitès de milícies antifeixistes, la qual cosa va ser una maniobra política per aturar el descontrol i assolir poc a poc el control. En general, les institucions catalanes van saber a través de l'aspecte identitari implicar la població en la salvaguarda del patrimoni cultural. Sí que es va haver de lluitar contra els incontrolats, però políticament es va saber gestionar la situació implicant les organitzacions obreres i apropar-les a la salvaguarda del patrimoni²⁰⁰.

Altrament, les tasques de protecció que es van dur a terme a Madrid es varen fer des d'un organisme nou, *la Junta de Incautación*. A Catalunya les institucions implicades en la salvaguarda ja existien i estaven arrelades en la cultura i la identitat del poble català, i aquesta podria ser una segona diferència. Una altra de les diferències entre les mesures polítiques adoptades pel govern republicà i el govern de la Generalitat s'evidencia en el sentit de pertinença del patrimoni cultural. A les normatives estatals consultades, els béns culturals apareixien com un mitjà per fer arribar la cultura al poble i elevar el seu nivell cultural, però no es desprèn un sentit de pertinença d'aquest béns. Hi ha una noció democratitzadora de fer arribar la cultura al poble, però els béns no són del poble sinó de l'Estat. És per això que trobem referències al Patrimoni com “a l'abast del poble”, “pel seu coneixement, educació i cultura”. La cultura estava al servei de les classes populars o formava part del “*Patrimonio Artístico de la República*”²⁰¹. A les disposicions catalanes el patrimoni cultural pertanyia al poble de Catalunya, del que es desprenen dos aspectes, un, el sentit de pertinença, i, altre, el sentit identitari, com esmentàvem. Per tant, el patrimoni

²⁰⁰ Per exemple, tret de possibles negociacions, en les diferents disposicions s'insistia en el fet que allò que es volia protegir pertanyia al poble. També es pot constatar en la documentació consultada a L'ANC (Fons: Generalitat de Catalunya. II República).

²⁰¹ Veure, per exemple, les normatives de la Gaceta de Madrid del 25 de juliol de 1936 o la del 12 de gener de 1937, per triar uns exemples.

formava part del “poble de Catalunya”²⁰². Altra tret diferencial, va ser que en les normatives del govern estatal les confiscacions eren provisionals²⁰³, i a Catalunya passaran a formar part del patrimoni del poble.

Tanmateix, les polítiques de salvaguarda van estar influenciades per les discrepàncies polítiques entre els governs de la Generalitat i el republicà. Un punt de conflicte entre els dos governs va ser la negativa del govern republicà a la sortida de les obres catalanes cap a França amb motiu de les exposició art català medieval, el 1937, quan, més tard, seria el propi govern estatal qui va planejar treure les col·leccions dels museus estatals i d'altres col·leccions confiscades, junt amb el patrimoni cultural català sense atendre les consideracions del govern de la Generalitat. Cal pensar que aquest fet va ser el colofó a un seguit de desavinences polítiques entre ambdós governs.

²⁰² Decret 29 de juliol. BOGC, núm. 214, 1 d'agost de 1936, pàg- 835.

²⁰³ Per exemple el decret del *Ministerio de Instrucción Pública i Bellas Artes* publicat a la Gaceta de Madrid, núm. 215, 2 d'agost de 1936, pàg. 999.

5 LA RECUPERACIÓ I LA UTILITZACIÓ POLÍTICA DEL PATRIMONI CULTURAL A LA POSTGUERRA (1939-1943)

El conflicte pels usos del patrimoni no es va acabar amb la guerra, la seva utilització política continuà a la Postguerra. Com hem vist, la destrucció del patrimoni cultural durant la Guerra Civil va estar acompanyada de mesures de protecció als dos bàndols. Aquestes mesures varen suposar la creació de dipòsits de béns culturals confiscats i l'evacuació cap a l'estranger d'una part del patrimoni cultural per part dels republicans, mentre que en el bàndol franquista s'inicià una política de "recuperació" i d'utilització del patrimoni basada en l'espoli republicà. En el cas particular de Catalunya — tractat en el capítol anterior—, les mesures de salvaguarda emprades durant la guerra, també varen comportar l'evacuació cap a l'estranger d'una part del patrimoni cultural català i la creació o habilitació d'espais per tal emmagatzemar els béns que es varen quedar al propi país. En tots els casos, el patrimoni va ser una eina de confrontació política i de propaganda, i les actuacions de salvaguarda que es varen prendre no varen estar exemptes d'utilització per ambdós governs enfrontats.

En aquest capítol tractarem com la política franquista va gestionar els béns historicoartístics retrobats durant els primers anys de la Postguerra, fins el 1943, any en què es va donar per finalitzada la gestió de la recuperació i devolució dels objectes confiscats durant la guerra. Es veurà com la política del nou règim va canviar les polítiques dutes a terme durant el període republicà en matèria de protecció del patrimoni. També analitzarem els mecanismes de restitució del patrimoni cultural després de la Guerra, la política de "reconstrucció monumental", així com la utilització del patrimoni des de l'estament polític i el seu caràcter simbòlic. Aquest apartat s'ha organitzat al voltant de quatre punts essencials en els que es va concentrar la política cultural de Franco durant aquesta etapa: la recuperació i el retorn del patrimoni cultural, la depuració del personal de l'administració pública, la reconstrucció monumental després del conflicte i la propaganda negativa del govern franquista envers la República. Encara que els temes es tractaran des de la perspectiva de tot l'Estat espanyol, ja que Franco va unificar la gestió política del territori, ens fixarem bàsicament en Catalunya.

Un dels objectius principals de la política patrimonial del règim franquista en la primera etapa de la Postguerra es va centrar en la utilització política del patrimoni historicoartístic. L'objectiu principal va ser incidir recurrentment en la idea de que l'espoli, destrucció i pèrdua dels béns culturals durant la Guerra havia

estat obra del govern de la República en exclusiva. Una segona fita important va ser la recuperació del patrimoni dipositat a l'estranger de manera immediata. Aquest dos aspectes varen ser, podríem dir, més importants que la pròpia protecció del patrimoni perquè els permetia aparèixer —a través de una gran política propagandística— com els únics "salvadors" del patrimoni i, per extensió, de tot allò que representava.

5.1 LA POLÍTICA PATRIMONIAL A LA POSTGUERRA. RECONSTRUCCIÓ, DEVOLUCIONS I CREACIÓ D'UN NOU RELAT HISTÒRIC

Des de l'1 d'abril del 1939, data en que es donava per acabada oficialment la guerra, l'objectiu polític del govern de Franco va ser esborrar tot allò que la República havia construït, el que va comportar la depuració de tots els àmbits de l'administració pública. Progressivament, com es sabut, Franco assumí el control de tot el poder en ell mateix a través de la llei de Modificació de l'*Organización de la Administración Central del Estado*¹, amb una evident influència de Falange².

En l'àmbit cultural, tanmateix, cal afegir, com assenyalen Esteban i Casar (2008: 9), que es va desenvolupar un mecanisme d'autocensura, per part dels que varen romandre al territori, ja que qualsevol signe d'avantguarda o de modernització, era motiu de sospita pel nou règim. També, cal considerar dos aspectes que influenciaren la política cultural de la primera postguerra: un, el fet que gran part dels intel·lectuals i professionals de la cultura s'havien exiliat o havien desaparegut en la guerra i, l'altre, la continuïtat de diversos elements de la política cultural republicana. Així, la llei de patrimoni cultural de la República de 1933 va ser respectada —encara que va haver intents d'elaborar una nova normativa, com hem esmentat en un capítol anterior— i va estar vigent durant tot el franquisme, fins i tot el va superar.

Si comparem la política cultural franquista amb la dels règims feixistes alemany i italià, ideològica i cronològicament propers, trobem diferents opinions. L'art sota el nazisme va crear un estil al servei del poder rebutjant les avantguardes, mentre que Mussolini va reivindicar l'imperi romà en l'àmbit

¹ BOE, núm. 221, de 9 d'agost de 1939, pàgs. 4326-4327.

² *Ibidem*, article 6è. En especial pel que fa al *Ministerio del Trabajo*.

arquitectònic sense refusar de manera clara les avantguardes en el camp de les arts plàstiques i va dur a terme una important protecció del patrimoni cultural que no trobem en el franquisme (Tusell, 2003:21-23). Tanmateix, si bé Franco es va inspirar en el feixisme italià per consolidar el seu poder personal a través d'una dictadura basada en el partit únic, l'exèrcit i l'església, per Esteban i Casar, (2008:11), contràriament no va seguir el seu model de política cultural. Si per alguns autors la política cultural de postguerra no es va fixar en la dels països feixistes, sí que, per a Barral (1996:12-25), en un principi va voler crear un estil propi seguint l'exemple d'Alemanya i Itàlia. El triomf del franquisme es va traduir en la promoció de monuments escultòrics centrats a l'entorn del tema de la victòria, l'apoteosi del soldat franquista caigut en combat i el culte a la figura de Franco, com a “caudillo”. A partir d'aquí es varen substituir totes les escultures urbanes republicanes. A Barcelona es varen reemplaçar, entre d'altres, les de Rafael Casanova, Francesc Layret, Dr. Robert o Pau Claris —que estranyament no varen ser destruïdes pel règim sinó guardades en uns magatzems municipals—, per escultures de lloança als temes esmentats. Un exemple clar va ser la transformació del monument dedicat a Pi i Margall, ubicat a l'actual plaça de Joan Carles I de Barcelona, on l'estàtua de Joaquim Vilaseca representant la República va ser retirada i es va substituir per una al·legoria a la Victòria franquista amb l'estàtua de Frederic Marés. Altres exemples els trobem en la construcció de diversos monuments dedicats als caiguts del bàndol franquista com el de José Antonio Primo de Rivera, instal·lat a l'antiga avinguda Infanta Carlota (avui Josep Tarradellas), els monuments de Josep Clarà a l'Avinguda Diagonal o l'instal·lat a Montjuïc (Remensar i Ricart (2014:3-4).

Al respecte, la revista *Vértice* explicava el naixement d'aquesta estètica:

“Nace un arte que es coreografía, liturgia religiosa, arquitectura y poesía a un tiempo. Se crea una estética que busca la expresión de los bloques verticales, el respaldo de monumentos de dimensiones enormes que son como la huella o planta de la divinidad no olvidada de un idealismo constante. Se crea un arte, una estética de las muchedumbres que se cuida y se regula como síntesis de toda propaganda”³.

³ *Vértice*, 3 de juny de 1937. Cit. a Barral (1996:12).



Foto 11: Inauguració del monument als caiguts a Montjuïc.

Data: 11 de juny de 1939.

Autor: Carlos Pérez de Rozas.

Fons: AFB.

No obstant, la connexió del Règim amb la Itàlia i l'Alemanya feixistes sembla clara per d'altres autors en tant que va influenciar els plans de reconstrucció monumental de Franco i va afectar la reconstrucció del patrimoni cultural espanyol quan els seus responsables van prioritzar el període romà i el monumentalisme (Viejo-Rose, 2011b: 24). Però, tant en la reconstrucció com en altres aspectes de la cultura es troben altres fonts d'inspiració que es fixaren més en la història mítica espanyola i en el folklore. El Règim va crear una estètica pròpia que va relacionar els "herois" franquistes amb personatges mítics de la història espanyola (els Reis Catòlics, Don Pelai, Colom, per citar alguns exemples.), que va seleccionar, capgirar i manipular per tal de legitimar la seva política, tot d'acord amb els principis del Nacional Catolicisme (Ortiz 1999:482-483).

La propaganda franquista durant la Postguerra va incidir en el discurs heroic i en la voluntat de recuperar la història d'un passat imperial i d'unitat nacional, i una de les vies per aconseguir-ho va ser el patrimoni cultural. A la vegada, es va encarregar de fer responsable la República de la destrucció i de la desaparició del patrimoni durant la Guerra Civil, la qual cosa feia necessària la reconstrucció de les ciutats i poblacions. Això va contribuir encara més al canvi de símbols, la cultura i del paisatge urbà, i va permetre fer evident la política instaurada, construint un discurs propi per manipular la memòria i reinventar una nova crònica dels fets.

Pel franquisme, era necessari construir una nova història oficial per tal de legitimar el govern de Franco, amagant i manipulant el que havia passat sobre les destruccions, l'espoli i la dispersió del patrimoni durant la guerra. Aquesta tasca propagandística va ser tant important o, potser més, que la de protegir i recuperar el patrimoni cultural (Esteban, 2008:35), com veurem més endavant. Per construir aquesta nova "història oficial" calia esborrar l'etapa anterior i una manera de fer-ho va ser a través de la depuració administrativa, tant institucional com la del personal, i en la derogació legislativa. Aquest aspecte es va fer palès a través de les diferents normatives publicades des del final de la Guerra i durant la primera postguerra.

El Marquès de Lozoya (1940:3)⁴ va sintetitzar en una editorial de la revista *Archivo Español de Arte* els objectius de la política patrimonial franquista després de la guerra:

"...Reparar los daños de la guerra es la más urgente tarea de los españoles de este momento; reanudar el trabajo interrumpido e infundir en él las altas aspiraciones que están en la médula de la España de Franco. La investigación de nuestro arte, valor singularísimo en la cultura hispánica y por la cual nuestra Patria no perdió nunca el rango de primera potencia, era una de las tareas a que con afán y mejor provecho se consagraban los eruditos españoles antes de 1936. Interrumpida por los grandes sucesos de los últimos años, es preciso volver a la continuidad de la obra, con el optimismo y la alegría que prenden en toda la vida española después de la Victoria..."

Per a Altred (2003:116), la política sobre el patrimoni cultural d'aquest període, es va concentrar bàsicament, en tres aspectes: la localització i la

⁴ Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya —com signava els seus escrits—, va ser Director General de Bellas Artes, en substitució d'Eugeni d'Ors, des del 25 d'agost de 1939. BOE, núm. 245, de 2 de setembre de 1939, pàg.4882.

recuperació dels dipòsits organitzats pels republicans; la recuperació dels béns evacuats a l'estranger, tant pel govern republicà, com pel govern de la Generalitat (la tasca més urgent atesa la imminència de la Guerra Mundial) i l'organització e inventari d'allò que s'anava recuperant amb la intenció de retornar-lo als seus propietaris legítims. Al nostre entendre, caldria afegir d'altres factors importants que van afectar la política patrimonial, com van ser la depuració del personal de l'administració, la propaganda negativa del nou govern amb el propòsit d'anul·lar la tasca realitzada per la República i, per últim, es va donar molta importància a la reconstrucció monumental, tant civil com religiosa.

En el camp cultural, s'incidí en una política de "recuperació" i també en una política de restitució del patrimoni, que —com hem esmentat— ja s'havia iniciat a mesura que s'anava guanyant el territori als republicans. D'una banda, les obres que s'havien confiscat eren tornades als seus propietaris i, al mateix temps, s'intentava el retorn de les obres que havien sortit d'Espanya i de Catalunya. Durant la Postguerra es donà molta importància a la recuperació i restauració monumental tant civil com religiosa, en part per necessitat funcional i en part per destacar i posar èmfasi en la destrucció del bàndol republicà, i és per aquest motiu que hi van haver diverses declaracions de monuments historicoartístics, així com diverses reconstruccions i restauracions arquitectòniques, principalment eclesiàstiques.

José Maria de Muguruza⁵, comissari del SDPAN de la Zona de Llevant, definia el 1940 en la revista *Destino*⁶ la tasca que des d'aquest servei s'estava duent a terme i els projectes que s'havien d'implementar en aquesta àrea geogràfica. La recuperació va ser la primera mesura urgent que havien considerat i l'organització dels dipòsits; la restitució i la devolució dels béns varen ser les tasques que es posaren en pràctica posteriorment, que varen resultar molt complicades atès el gran volum d'objectes emmagatzemats i concentrats a Catalunya. Muguruza declarava que "*cuando haya terminado este trabajo abrumador, el servicio podrá dedicarse intensamente a la Defensa propiamente dicha*".

⁵ Germà del Comissari General del SDPAN, Pedro Muguruza.

⁶ *Destino*, 17 de febrer de 1940, núm.135, pàg. 9. Entrevista realitzada amb motiu del seu comiat després d'un any en el càrrec de comissari de la zona de Llevant del SDPAN, per marxar a Madrid. a exercir d'arquitecte. Seria substituït per Luis Monreal y Tejada.

Dins aquest pla s'incloïen dos projectes de llei. Un referit a la protecció de monuments, tasca que es realitzava, segons el comissari, paral·lelament a la restitució del patrimoni, *"ya está terminado el proyecto de ley correspondiente, que introduce innovaciones transcendentales en nuestra legislación, lo cual nunca había sido muy completa ni eficaz en esta materia"*. L'altra normativa que es tenia en estudi era sobre la tasca de vigilància i la defensa del patrimoni moble, *"sin precedentes considerables en nuestra Patria"*.

Com s'evidenciava a la premsa, als discursos o inclús en les publicacions més científiques i en les paraules de Muguruza, el patrimoni era utilitzat per part del govern i responsables franquistes com una eina per menystenir la feina feta pels republicans i mostrar-se com els únics salvadors del patrimoni historicoartístic.

A Catalunya, l'arribada de les tropes franquistes va suposar l'abolició de la Generalitat (en realitat ja havia estat suprimida el 1938 amb una llei del Ministerio del Interior⁷) i el setembre de 1939 es deixaven sense efecte les disposicions del Parlament de Catalunya⁸. La manca de recursos econòmics, en especial després de l'anul·lació de la moneda republicana⁹, amb moltes de les infraestructures destruïdes per la guerra i la inflació, feien que la situació econòmica i social fos complicada. A més, les circumstàncies que envoltaven la repressió franquista a Catalunya es centraven en delacions, afusellaments, consells de guerra i tribunals de responsabilitats polítiques, i la saturació de les presons (Pagès, 2011:55). La Llei de *Responsabilidades Políticas* de 9 de febrer de 1939 va donar un marc legal a les persecucions, empresonament i afusellaments de persones que havien tingut relació amb la República a diferents nivells¹⁰. La persecució de tota manifestació catalana per part del règim de Franco va produir a Catalunya *"...el*

⁷ BOE, núm. 534, de 8 d'abril de 1938, pàg.6674.

⁸ BOE, núm. 273, de 30 de set de 1939, pàg.5421. L'agost de 1939, Franco havia dictat una llei que modificava l'organització de l'administració central de l'Estat (BOE, núm. 221, de 9 d'agost de 1939, pàgs. 4326-4327), que havia estat establerta per les lleis de 30 de gener (BOE, núm. 467, de 31 de gener de 1938, pàgs.5514-5515) i de 29 de desembre de 1938 (BOE, núm. 183, de 31 de desembre de 1938, pàgs.3216-3217).

⁹ L'anul·lació inicial es va fer amb un decret de 27 d'agost de 1938, BOE, núm. 79, de 17 de setembre de 1938, pàgs. 1280-1281. Posteriorment, l'anul·lació s'ampliava als nous territoris sota domini franquista amb el decret de 9 de juny de 1939, BOE, núm. 164, 13 de juny de 1939, pàg.3229. Sobre aquest aspecte veieu el reportatge "Barcelona 39". 30 minuts, TV3.

¹⁰ *"...que sirva para liquidar las culpas de este orden contraídas por quienes contribuyeron con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja"*. Preàmbul. BOE, núm. 44, de 13 de febrer de 1939, pàg.824.

convenciment de que els dominadors es proposaven destruir tota riquesa cultural i espiritual de Catalunya”¹¹.

Des del punt de vista del patrimoni, la nova organització implicà que tots els béns patrimonials i documentals dels serveis de Belles Arts, Museus i Biblioteques que havien estat traspassats a la Generalitat passessin al *Ministerio de Educación Nacional*, que, el 28 de gener de 1939, ordenava que:

*“Todos los servicios de Bellas Artes, museos, bibliotecas, conservación de monumentos y archivos que fueron traspasados, según inventario a que hacía referencia el Decreto de 29 de junio de 1936, revertirán al Estado, quien los desempeñara atendiendo a las normas generales vigentes de los mismos”*¹².

Tot i així, com hem esmentat anteriorment, durant la Postguerra, en matèria de cultura va continuar vigent la *Ley sobre la Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Nacional*, de 12 de maig de 1933. Per Hernández (2002:167), la vigència d'aquesta llei comportava problemes d'aplicació, que s'anaven solucionant amb noves disposicions que venien a omplir els buits legals de la llei¹³. Els àmbits de la Cultura i l'Educació varen estar profundament influenciats per la religió catòlica, la qual cosa va suposar que l'Església surtis afavorida legal i econòmicament. En derogar-se la llei de *Confesiones y Congregaciones* de 1933¹⁴, l'Església recuperava la situació jurídica anterior a la República¹⁵, d'aquesta manera, els edificis i els elements patrimonials religiosos quedaven exemptes de tributar a la contribució territorial urbana. A més, es retornaren tots els béns confiscats a l'església pel govern republicà amb l'ordre de 31 de maig de 1939 sobre les devolucions a entitats i particulars dels elements rescatats pel *Servicio Militar de Recuperación Artística*¹⁶.

¹¹ Anònim (c.1939) “*Six moins chez Franco*”. Reproduït a Pagès (2011:75).

¹² Orden determinando la situación de los Centros, Servicios y personal que pasaron a la Generalidad de Catalunya y regulando su funcionamiento, art. 2n. BOE, núm.34, de 3 de febrer de 1939, pàg. 643. Amb aquesta nova normativa es derogava el decret de 29 de juny de 1936.

¹³ No obstant, caldria recordar que entre setembre i octubre de 1938 es va elaborar un projecte de llei, *Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, de la mà de Pedro Muguruza i el Marquès de Lozoya, com ja hem esmentat en un capítol anterior, però que es no es va dur a terme.

¹⁴ BOE, núm. 35, de 4 de febrer de 1939, pàg. 670.

¹⁵ A través de la *Ley sobre los haberes del clero* (BOE, núm.319, de 15 de novembre de 1939 pàgs. 6398-6399.) es restablien les dotacions destinades a l'Església a càrrec dels pressupostos de l'Estat i, segons la Llei de 2 de març de 1939 (BOE, núm.64, de 5 de març de 1939, pàg.1277), es reintegraven els beneficis que gaudia l'Església i les comunitats religioses amb anterioritat a la instauració de la República.

¹⁶ BOE, núm.162, d'11 de juny de 1939, pàgs.3194-3195.

5.1.1 RECUPERACIÓ I RECONSTRUCCIÓ. LA REORGANITZACIÓ DE LES INSTITUCIONS DEL PATRIMONI CULTURAL

Establert el nou govern, organitzà una nova administració encarregada de la protecció del patrimoni historicoartístic, amb la que s'intentava donar l'aparença de que la normalitat s'havia instaurat amb el nou règim, i es nomenaren nous tècnics. La nova estructura administrativa de cultura es basava en el *Ministerio de Educación Nacional*, creat el gener de 1938¹⁷, on s'integraven les *Direcciones Generales, de Bellas Artes i la d'Archivos y Bibliotecas*¹⁸. Segons el Marqués de Lozoya (1941:15), les institucions culturals franquistes s'organitzaren per la necessitat urgent de "*reparar los daños que la guerra y la vesania de los rojos habían infligido a los monumentos españoles*". És per això que "*A partir de la primavera de 1938, establecido ya el Ministerio de Educación Nacional en Vitoria, la Dirección General de Bellas Artes —regida entonces por Don Eugenio D'Ors—, propuso la creación de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, cuyo desempeño se encomendó al arquitecto Don Pedro Muguruza Otaño*".

Acabada la Guerra, el 22 d'agost de 1939 es creava, com a òrgan deliberant i consultiu, el *Consejo Nacional de Museos*¹⁹ amb l'objectiu d'organitzar el conjunt dels fons dels museus per tal de "*formar un conjunto sistemáticamente ordenado y obediente a una concepción general relativa al interés nacional y pedagógico de los museos*". La *Dirección General de Bellas Artes* junt amb la *Dirección General Regiones Devastadas* foren els dos organismes que tingueren un paper més important en la recuperació i reconstrucció del patrimoni cultural.

La *Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones*²⁰, dependent del *Ministerio del Interior*, va assumir la reconstrucció monumental, en

¹⁷ Segons l'article 13 de la Llei de 30 de gener de 1938 de l'organització de l'administració central de l'Estat, ja esmentada. BOE, núm. 467, de 31 de gener de 1938. pàgs. 5514-5515.

¹⁸ Segons l'article 8è de la *Ley de Modificación de la Organización de la Administración Central del Estado*, s'integrava la de *Bellas Artes*. (BOE, núm. 221, de 9 d'agost de 1939, pàgs. 4326-4327) i el setembre del mateix any, s'afegia la *Dirección General de Archivos y Bibliotecas* (BOE, núm.245, de 2 de setembre de 1939. pàg.4875).

¹⁹ Per Ordre del *Ministerio de Educación Nacional*, BOE, núm. 239, 27 d'agost de 1939, pàg.4710. Els seus components serien els membres dels patronats de cada un dels museus "oficials espanyols", estaria presidit pel *Director General de Bellas Artes* i la vicepresidència a càrrec del *Director de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando*.

²⁰ El *Servicio General de Regiones Devastadas y Reparaciones*, es crea per decret del *Ministerio del Interior* el 25 de març de 1938, BOE,núm. 525, 29 de març de 1938, pàg. 6483. L'agost de

especial en les zones adoptades per Franco, per aconseguir la ràpida restauració del patrimoni espanyol malmès durant la guerra, amb competències en urbanisme, construcció, planificació, ordenació territorial, entre d'altres. Tenia com a missió, *“la dirección y vigilancia de cuantos proyectos generales o particulares tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por el efecto de la guerra”*²¹. Per Muñoz Cosme (1989:44), *Regiones Devastadas* intervindria entre els anys quaranta i cinquanta sobre el patrimoni immoble *“con un alto contenido propagandístico y un gran volumen de actuaciones. Frecuentemente intervino en restauraciones de edificios y conjuntos, aunque no hubieran sido dañados por la guerra, dejando en ellos la marca de unas intervenciones historicistas, monumentalistas y alteradoras de la realidad histórica”*.

Segons la revista *Reconstrucción*, *Regiones Devastadas* tenia com a missió essencial:

*“[...] orientar, facilitar y, en determinados casos, poner directamente en práctica la reconstrucción de los daños sufridos en los pueblos y ciudades que fueron escenarios sangrientos de la santa i victoriosa Cruzada de liberación o irrefutables testimonios de las bárbaras y crueles acciones de las hordas que, guiadas por Rusia, demostraron su odio hacia todo lo que significaba la verdadera representación de los principios básicos y seculares del espíritu cristiano y español.”*²²

Per la seva banda, la *Dirección General de Bellas Artes*, depenent del *Ministerio de Educación Nacional*, va encarregar-se de la recuperació i la devolució del patrimoni confiscat, així com de les restauracions i la conservació dels monuments protegits, amb un pressupost limitat (Esteban, 2008:47). Una de les institucions més importants en aquest període va ser la *Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*²³, que assumiria després de la Guerra les funcions de la *Junta del Tesoro Artístico* republicana. De la *Comisaría* formaven part dos serveis: el *Servicio de Defensa*, per a la reparació,

1939, com d'altres serveis de l'administració, es converteix en Direcció General i va desaparèixer el 1957 amb la nova reorganització de l'administració franquista, BOE núm.57 de 26 de febrer de 1957, pàg. 1231-1233.

²¹ Article primer de la seva creació BOE, núm. 525, 29 de març de 1938, pàg. 6483.

²² “Organismos del Nuevo Estado. La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones”, *Reconstrucción*, núm. 1, 1940, pàg. 2.

²³ Creada per decret el 22 d'abril del Ministerio de Educación Nacional. BOE, núm.549, de 23 d'abril de 1938, pàgs. 6920-6922.

conservació i reconstrucció d'obres historicoartístiques, i el *Servicio de Recuperación Artística*, per a la devolució dels béns. El *Servicio de Recuperación Artística* s'havia centrat, durant la guerra, en la localització i recuperació dels dipòsits del patrimoni cultural creats per les institucions republicanes en aquells territoris que les tropes franquistes anaven guanyant a la República. Més tard, el 1940 es varen fixar les normes per a la seva dissolució en “*un plazo no lejano*”²⁴ i es traspassaren les seves funcions al *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* (SDPAN)²⁵.

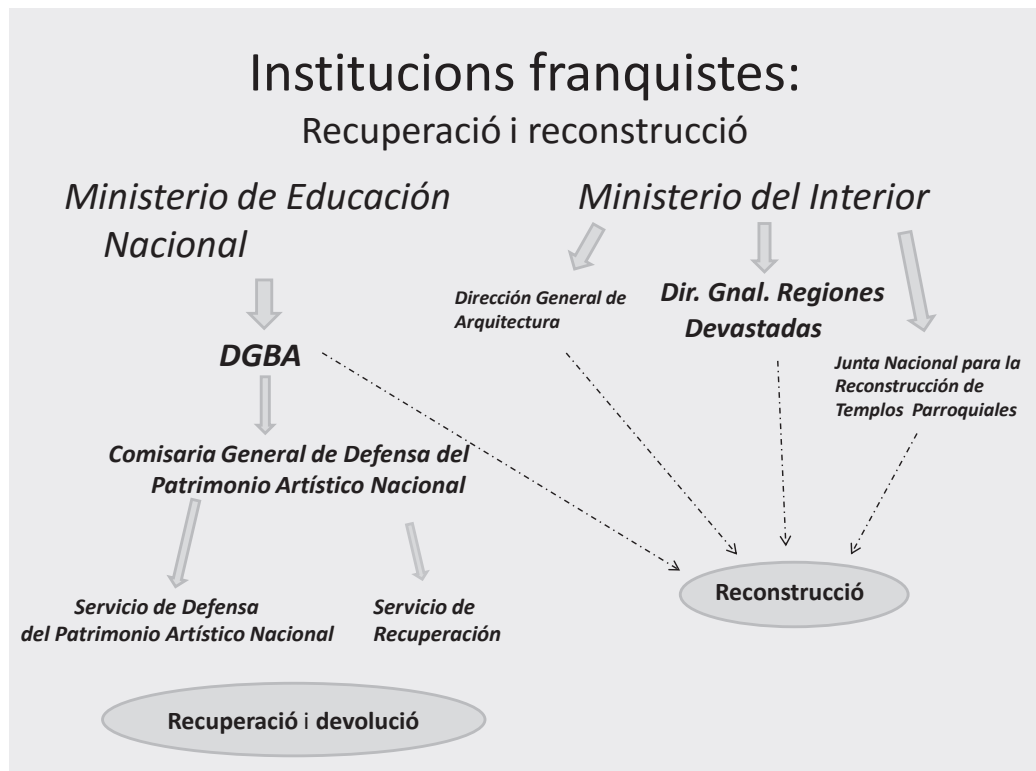
Per a la vigilància de les excavacions arqueològiques i la conservació de les seves troballes, es va crear la *Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas*²⁶, que havia de dependre orgànicament de la *Jefatura de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Aquesta Comissaria es fonamentava en lleis no derogades anteriors al franquisme, fins i tot republicanes²⁷. D'altres organismes que també intervingueren en l'àmbit patrimonial varen ser la *Dirección General de Arquitectura* i la *Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales*.

²⁴ Ordre d'11 de gener de 1940. BOE, núm. 13, de 13 de gener de 1940, pàgs. 286-287.

²⁵ El *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* es desmilitaritzava per decret el 7 de maig de 1942, BOE, núm.148, 28 de maig de 1942, pàg. 3757. Recordem que els agents del servei havien estat militaritzats el 22 d'abril de 1938, BOE, núm.549, 23 d'abril de 1938, pàgs. 6920-6922. Posteriorment, el SDPAN va continuar dedicat a la restauració d'obres d'art. El 1968 va passar a dir-se *Comisaria General del Patrimonio Nacional* i el 1974 *Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico Nacional*.

²⁶ Ordre de 9 de març de 1939. BOE, núm. 73, de 9 de març de 1939, pàgs. 1476-1477.

²⁷ El seu fonament legal es trobava en la *Ley y Reglamento de Excavaciones y Antigüedades* de 7 de juliol de 1911 i d'1 de març de 1912, respectivament i, paradoxalment, també en la llei republicana de Defensa del Patrimoni Artístic de 13 de maig de 1933 i en el seu reglament de 16 d'abril de 1936.



Imatge 7: Esquema de les principals institucions franquistes implicades en la recuperació i reconstrucció.

Font: Elaboració pròpia.

La *Dirección General de Arquitectura*²⁸ s'inscriví dins el *Ministerio de la Gobernación* amb les tasques de dur a terme “la ordenación nacional de la *Arquitectura*”, dirigir la intervenció dels arquitectes en serveis públics i les activitats dels professionals:

*“La Reconstrucción Nacional, como tarea fundamental de la paz, requiere una labor conjunta y ordenada de todas las ramas de la Técnica. Las destrucciones producidas en las edificaciones, en los conjuntos urbanos y en los monumentos artísticos, la necesidad de ordenar la vida material del País con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada, inducen a reunir y ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales de la Arquitectura en una Dirección al servicio de los fines públicos. De esta manera los profesionales, al intervenir en los organismos oficiales, serán representantes de un criterio arquitectónico sindical-nacional, previamente establecido por los órganos supremos que habrán de crearse para este fin.”*²⁹

²⁸ Es creava per Llei el 23 setembre de 1939. BOE, núm. 273, de 30 de setembre de 1939, pàg. 5427.

²⁹ *Ibidem*. Preàmbul de la Llei.

Per a Esteban (2008:37), el canvi de responsables del patrimoni artístic,³⁰ va fer que les estructures es consolidessin i s'establitzessin per tal de donar resposta a la reconstrucció, a la restauració i la conservació del patrimoni cultural. Amb el nomenament de José Ibáñez, l'agost de 1939³¹, com a *Ministro de Educación Nacional*, membre de la *Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA)* i d'*Acción Católica*, significarà el domini de l'Església en l'Educació i la Cultura, amb la qual cosa, es prendrà especial interès per retornar el patrimoni de l'Església confiscat durant la Guerra i de la reconstrucció arquitectònica d'edificis religiosos, per aquest motiu es creà la *Junta Nacional de Reconstrucció de Templos Parroquiales*³², encarregada de la reconstrucció d'aquests edificis.

A Catalunya, com hem esmentat, dos dies després de l'arribada dels franquistes a Barcelona, tots els serveis culturals que havien estat competència de la Generalitat, foren traspassats a l'Estat i aquest va cedir la gestió dels projectes educatius i culturals a les Diputacions Provincials i les corporacions municipals. El febrer de 1939 es dictava una Ordre amb la que les diputacions de Barcelona, Lleida, Girona i Tarragona recuperaven les institucions catalanes:

*"...se hagan cargo de cuantas instituciones, establecimientos, centros, dependencias e instalaciones dependían de ellas con anterioridad a la puesta en vigor del Estatuto de Cataluña y se hallaban en poder de la Administración Central o de la Generalidad al liberarse dichos territorios."*³³

Tot i així, la gestió de la Diputació de Barcelona, va estar fortament controlada pel govern central i molt limitada en les seves competències. Aquest

³⁰ El ministre d'Educació Pedro Saiz era cessat en el seu càrrec. Pedro Muguruza era nomenat Director General d'Arquitectura (BOE, núm. 273, de 30 de setembre de 1939, pàg. 5428) i finalitzava com a Comissari del SDPAN, el 17 de novembre 1939 (BOE, núm. 327, de 23 de novembre de 1939, pàg. 6584-6585). Francisco Iñiguez Almech era designat Comissari General del SDPAN, el 24 de novembre 1939 (BOE, núm. 358, de 24 de desembre 1939, pàg. 7227). Eugeni d'Ors era substituït per Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, com a *Director General de Bellas Artes*, el 25 d'agost de 1939 (BOE, núm. 245, de 2 de setembre de 1939, pàg. 4882).

³¹ Decret de 9 d'agost de 1939. BOE, núm. 223, d'11 d'agost de 1939, pàg. 4376-4377.

³² Ordre de 25 de juny de 1941 del *Ministerio de la Gobernación*. BOE, núm. 278, de 27 de juny de 1941, pàg. 4716. Segons l'article segon, la *Junta Nacional de Reconstrucció de Templos Parroquiales* estaria constituïda per un President, que seria el subsecretari de Governació, per diversos vocals, el bisbe de *Madrid-Alcalá*, el director general de *Asuntos Eclesiásticos*, *Propiedades* i el de *Regiones Devastadas*, i com a secretari seria nomenat, per aquesta institució, un arquitecte.

³³ Quedaven exceptuades les institucions sanitàries. BOE, núm. 47, de 16 de febrer de 1939, pàg. 838.

organisme només va tenir la titularitat directe sobre unes poques institucions — com la Biblioteca de Catalunya, l'Escola de Bibliotecàries, el Museu Marítim o l'Escola de teixits de punt a Canet de Mar— amb uns pressupostos molt deficitaris i sense recursos per decidir i gestionar el seu funcionament (Gassol, 2010:11-12 i 109).

5.1.2 LA DEPURACIÓ DE L'ADMINISTRACIÓ REPUBLICANA I CATALANA

Una de les primeres mesures que va organitzar el govern de Franco va ser la depuració de tot el personal de l'administració pública republicana i, per tant, de l'administració catalana. Això va implicar tota una sèrie de mesures que van comportar la persecució dels treballadors públics, a través dels *Tribunales de Responsabilidades Políticas*. La qual cosa va generar una gran quantitat de documentació. Per una banda, la confiscació planificada, selectiva i sistemàtica dels documents que havien quedat al territori pertanyents a institucions polítiques i sindicals, personalitats del món artístic, cultural i polític, així com la de particulars i entitats privades que havien estat relacionat amb la República i, per altra, l'aportada pels propis perseguits, per tal de justificar-se davant els tribunals, i la dels seus testimonis —en general adeptes o vinculats al règim de Franco—, que acreditaven la seva conducta.

Aquest espoli sistemàtic es va fer, en un principi, a través de la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos (DERD)³⁴ amb la finalitat de "*unificar e intensificar la recogida, custodia y clasificación de todos aquellos documentos aptos para obtener antecedentes sobre las actuaciones de los enemigos del Estado y suministrar datos útiles a todos los demás organismos encargados de su defensa*". A Catalunya, la requisada documental de la DERD va ser planificada i molt intensa, i es va custodiar a la seu central de la Delegació a Salamanca, entre el 21 de juny de 1939 i el 13 de febrer de 1940, en que es va dur a terme la última tramesa (Bernal, Casademont i Mayans, 2003:10-16). Però

³⁴ BOE núm. 553, de 27 d'abril de 1938, pàgs. 6986-6987. Prèviament, ja s'havia iniciat l'espoli de documentació generada sota la República amb la il·legalització de partits polítics contraris al Règim, el 13 de setembre de 1936 i altres organismes com l'*Oficina de Investigación y Propaganda Anticomunista* (OIPA), creada per ordre el 20 d'abril de 1937 i la *Delegación de Asuntos Especiales* (DAE), creada el 29 de maig de 1937 (Bernal, Casademont i Mayans, 2003: 8-9).

no tota la documentació requisada per la DERD va anar a parar a Salamanca, una part de la documentació va formar part de la instrucció de la *Causa General*³⁵.

Tota aquesta depuració de la administració republicana va estar regulada principalment per la *Ley de Responsabilidades Políticas*³⁶. Encara que no va ser una llei que incidís directament en el patrimoni cultural, sí va afectar a tots els treballadors públics que varen formar part de les institucions encarregades de la protecció i gestió del patrimoni cultural durant la República. Aquesta llei es presentà en clau econòmica ja que incloïa sancions, que podien implicar la pèrdua de tots els béns, la inhabilitació absoluta o el desterrament, a més, segons l'article 10è, en qualsevol dels casos s'imposava un sanció econòmica. Amb aquesta disposició, quedaven "fora de la llei" tots aquells que s'haguessin relacionat o pertanyut a partits polítics de manera clara.

En els expedients de depuració hi constava la declaració jurada de l'inculpat — segons un model establert— amb la que s'havia de respondre a tota una sèrie de preguntes sobre les activitats desenvolupades. Per exemple a Josep Rocarol, conservador i administrador del Museu d'Art Gòtic de Pedralbes, se li demanava:

*"Si prestó adhesión y en que forma la efectuó, al Gobierno marxista, alguno de los autónomos o autoridades respectivas, con posterioridad al 18 de julio de 1936, en qué fecha, en qué circunstancia, especificando también si lo hicieron en forma espontánea o en virtud de alguna coacción."*³⁷

A més, els encausats havien d'aportar una justificació per escrit de les seves actuacions durant la República, i les declaracions al seu favor de tot un seguit de testimonis. Així, en el mateix expedient es pot llegir:

"Que es adicto al glorioso movimiento Nacional que acaudilla el Generalísimo Franco según se expresa en los avales que tiene el honor de acompañar en la presente instancia suscritos por los Sres. D. José M^a Roig y D. Rosendo Ribera de

³⁵ Tot i que la DERD va exercir la requisita de la documentació altres organismes també hi van col·laborar a l'espoli com va ser l'exèrcit i Falange. A més de l'esmentada *Causa General*, altra part de la documentació espoliada va anar al Ministeri de Defensa, que posteriorment es va repartir entre els arxius militars de Àvila i Madrid (Bernal, Casademont i Mayans, 2003:14).

³⁶ Dictada el 9 de febrer de 1939. BOE, núm. 44, de 13 de febrer de 1939, pàgs.824-847. No obstant va tenir diverses ampliacions posteriors referents a l'aplicació de l'article 79, BOE de 22 de març de 1939, núm.81, pàgs. 1645-1646 i BOE, núm. 155, de 4 de juny de 1939, pàg. 3052. Sobre l'aplicació de la llei, BOE de 29 d'abril de 1939, núm. 119, pàgs. 2298-2299.

³⁷ ANC1-1. Capsa 413/43, 18.28. *Declaración jurada supletoria por José Rocarol Faura*. Datat entre gener i febrer de 1939. És tracta d'una transcripció.

la F.E.T y de las J.O.N.S. y D. Mariano Roca y al que desea continuar sirviendo con toda su eficacia, entusiasmo y lealtad. Que con su intervención personal y ante todo por la voluntad de Dios, se consiguió evitar la destrucción del Monasterio de Pedralbes, [...].

I, finalment, calia sol·licitar al ministre el seu reingrés en la mateixa situació laboral a data de 18 de juliol de 1936.

[...] Que habiendo por presentada esta instancia y documentos adjuntos se digne admitir al infraescrito al servicio de ese Ministerio en su cargo de conservador del Monasterio de Pedralbes y Archivos Históricos allí concentrados o en el trabajo que se juzgue de su competencia.”³⁸

En aquest sentit, *La Vanguardia Española*³⁹ publicava, el 9 de febrer de 1939, una nota del *Ministerio de Educación Nacional*, en el que citava a tots els funcionaris residents a Barcelona dependents del Ministeri d'Educació republicà o de l'abolida Generalitat a presentar-se en l'oficina de la Delegació —els d'altres localitats ho havien de fer davant les autoritats locals— i entregar per escrit la informació referent a les seves dades personals, el càrrec que desenvolupaven amb anterioritat al juliol de 1936 i el “*centro donde presentaban sus servicios y caso de ser posterior a esta fecha, la de su nombramiento y quien lo autorizó, sueldo y fecha de presentación*”.

Els funcionaris de la Generalitat d'arxius, biblioteques i museus, havien de presentar una ampliació dels seus documents en la delegació de la *Jefatura de Archivos y Bibliotecas* (amb seu a l'Arxiu de la Corona d'Aragó)⁴⁰. Per exemple, en la reunió de la Junta de Museus de Barcelona del 14 de juny de 1939, s'acordà que tots els treballadors de la Junta presentessin una declaració com la resta dels funcionaris municipals, per tal de procedir a la seva depuració⁴¹. Mesures similars s'establiren gairebé un mes després per al personal de les Diputacions,

³⁸ ANC1-1. Capsa 413/43, 18.28. *Declaración jurada supletoria por José Rocarol Faura*. Datat entre gener i febrer de 1939.

³⁹ ANC1-715-T-2824. Text mecanografiat de la notícia publicada a la *Vanguardia* de 9 de febrer de 1939.

⁴⁰ Segons l'article 86 de la *Llei de Responsabilidades Políticas*, “*La aplicación a funcionarios públicos de las sanciones establecidas en esta Ley es independiente de las que gubernativamente les puedan ser impuestas por la administración en función depuradora de su personal*”. Per tant, el personal de l'administració local podia ser depurat, també, per la seva pròpia administració, per la qual cosa en l'article 25è s'havia establert l'existència de *Tribunales Regionales* en totes les capitals de província.

⁴¹ ANC1-715-T-789.

Ajuntaments i d'altres entitats locals⁴² (Veieu Annex 1). Altrament, segons es desprèn de la documentació de la Junta de Museus⁴³, es demanaven, a la *Delegación Provincial de Información e Investigación de Falange*, els antecedents polítics dels funcionaris en qüestió.

Un cop fets els expedients informatius, els funcionaris podien ser admesos a l'administració corresponen sense sanció o bé se'ls incoava expedient per decidir el càstig. En aquest cas, el procés continuava amb els expedients sancionadors, en el que els depurats podien presentar la seva justificació a través de testimonis o d'altra documentació que fos requerida pel jutge instructor. Dictada la resolució de l'expedient de depuració, l'encausat podia demanar la seva revisió a través d'un recurs d'alçada.

No tenim dades del nombre de funcionaris del sector patrimonial depurats. Però un aspecte a tenir en compte és que el nou règim necessitava tècnics i això portà a permetre la continuïtat d'alguns professionals, sempre que la seva adhesió al règim fos fiable. La sort d'aquestes persones va ser diversa: alguns seguiren en els seus llocs de treball, però sempre passant primer pels tribunals, altres hagueren de patir l'exili temporal o una certa persecució política abans de la seva readmissió i d'altres varen ser apartats definitivament dels seus llocs de treball. Es varen obrir expedients de depuració a personalitats com Pere Bosch i Gimpera, Agustí Duran i Sanpere, Joaquim Folch i Torres, Ventura Gassol, Josep M. Gudiol, Jeroni Martorell, Carles Pi Sunyer, Antoni M. Sbert, entre d'altres, aplicant-los la llei de *Responsabilidades Políticas*. Mentre que alguns continuaren, d'altres s'exiliaren definitivament, abans de passar pels tribunals.

Entre les defenses dels readmesos més ràpidament, trobem que, paradoxalment, les mesures de protecció del patrimoni que adoptaren els funcionaris de la Generalitat per preservar el patrimoni cultural durant la Guerra Civil serviren per justificar la seva actuació i permetre'ls continuar, sempre, però,

⁴² El 12 de març de 1939, es dictà l'Ordre del *Ministerio de Gobernación* de depuració dels funcionaris públics de l'Administració local per a adaptar els preceptes de la llei de 9 de febrer de 1939 a les modalitats dels empleats de corporacions locals. Segons l'article primer, eren subjectes a la depuració dels funcionaris de les Diputacions provincials, Ajuntaments, Mancomunitats, Cabildos insulars i altres entitats locals per la seva "*conducta político-social en relació al Movimiento*" i, segons l'article segon, en el termini de vuit dies, "*a contar de la liberación [del territori]*", havien de presentar a la institució local una declaració jurada. BOE, núm. 73, de 14 de març de 1939, pàgs.1473-1475.

⁴³ Fons ANC1-1-715-T-2824.

que hi hagués un valedor de pes. Així, en l'expedient de depuració de Jeroni Martorell, arquitecte de la Secció de Monuments del Servei de PHAC català ⁴⁴, s'adjuntava la memòria que realitzà sobre la seva l'actuació en el Secció, en la que es s'explicaven els fonaments i desenvolupament del servei, incidint en les mesures de protecció implementades durant el període bèl·lic en els monuments i edificis eclesiàstics, així com en la salvaguarda dels béns mobles. També, s'incloïen les declaracions dels que testificaven en el seu favor per tal de demostrar que no tant sols va ser contrari a les demolicions d'esglésies i allunyat dels revolucionaris sinó que es va preocupar per la protecció del patrimoni, en especial l'eclesiàstic. El març de 1940, a requeriment de Martorell, declarava la Mare Abadessa del Monestir de Pedralbes de Barcelona, Concepció Artigas i Albertí:

*"Particularmente, creemos que se debe al Sr. Martorell, haber evitado la destrucción del gran artesanado del Dormitorio [del Monestir de Pedralbes], construido en el S. XVII, a expensas del Consejo de Ciento de la Ciudad. Nos consta por referencias, que el Ayuntamiento rojo de Barcelona, el cual derribó las celdas, se proponía también desmontar dicho artesanado, con el fin de dejar la sala en su situación primitiva y destinarla a Museo. Conocedor de este propósito, [Martorell] gestionó y se esforzó en impedirlo, lo cual obtuvo."*⁴⁵

La depuració en alguns casos va anar més enllà dels responsables del patrimoni del bàndol republicà, Martín Almagro⁴⁶, director del Museu Arqueològic després de la guerra, substituint a Bosch i Gimpera, també va tenir un expedient de depuració en el jutjat militar, tot i sent membre de Falange i oficial de l'exèrcit, va haver de presentar una declaració jurada sobre la seva tasca davant dels tribunals, el 30 de setembre de 1939. Però l'expedient va ser ràpidament finalitzat i classificat sense depurar (Gracia, 2002-2003:307).

Si els anteriors foren readmesos ràpidament, d'altres patiren processos amb persecució més llarga, tot i que al final serien acceptats. Així, Josep M. Gudiol, va estar exiliat durant dos anys abans del seu retorn a Barcelona el 1941, havent-se de presentar davant un tribunal de depuració. Com ja hem indicat en un

⁴⁴ Biblioteca de Catalunya - Dipòsit de Reserva Ms 89861/5.

⁴⁵ *Ibidem*, Fol. 6. Testimoni de Concepció Artigas i Albertí, mare Abadessa del monestir de Pedralbes de Barcelona.

⁴⁶ El 14 de juny de 1945, també va declarar davant la Causa General sobre els fons recuperat i els inventaris del Museu Arqueològic de Barcelona. Arxiu Histórico Nacional. FC-Causa General. Pieza Undécima de Barcelona. Tesoro Artístico y Cultura Roja 1678, Exp. 6/ 250-251.

altre capítol, havia estat el responsable de la protecció de les col·leccions privades de Barcelona que havien estat confiscades o abandonades pels seus propietaris, a més dels béns de les esglésies catalanes i les de la Franja. Per aquest motiu se l'acusava, entre d'altres imputacions, d'haver robat obres d'art de col·leccions privades i de l'Església⁴⁷. Per defensar-se va presentar un informe: *En su defensa: La intervención de Josep Gudiol en el Salvamento del Patrimonio Artístico Durante la Guerra Civil*, sobre la seva tasca en el Servei de PHAC de la Generalitat de Catalunya⁴⁸. L'informe era una justificació davant del nou sistema polític per tal de no ser depurat, i finalment va ser absolt de les acusacions.

Per la seva part, Duran i Sanpere va haver de superar dos processos judicials: la depuració com a funcionari de l'Ajuntament de Barcelona i un consell de guerra⁴⁹. El primer va ser incoat el 24 de febrer de 1939 i el segon, el 29 de desembre de 1939 (Zamora, 2000:124). Entre d'altres acusacions, se l'assenyalava com a culpable d'haver fet diversos viatges a l'estranger "*con el fin de sacar las obras de arte y documentación artística*"⁵⁰. En la seva defensa va al·legar:

*"....Precisamente, todo el afán del organismo dedicado a la salvaguarda de los Archivos Históricos y todo mi empeño personal como director de aquella organización se concentraron en la firme voluntad de no dejar que saliese al Extranjero nada de lo que podía llegar a nuestras manos; y porque el propósito se logró cumplidamente vinieron los plácemes y las enhorabuenas [...]. [...] Y no comprendo menos que mucha parte de los sin sabores y perjuicios que los procesos y los expedientes me han ocasionado podía habérmelos evitado con solo quedarme en casa, defendiendo egoístamente mi vida y mi tranquilidad como tantos hicieron y dejando que pereciesen en el torbellino revolucionario los Archivos en que se guarda la historia de la Patria."*⁵¹

Al seu favor també varen declarar diversos testimonis adeptes al règim com Martí de Riquer, que havia estat oficial de propaganda; José Maria Muguruza, Comissari del SDPAN; Fernando Valls, responsable de l'Arxiu de la Corona d'Aragó; Adolf Florensa, arquitecte municipal, o Antonio de la Torre, Vicerector de

⁴⁷ Segons nota preliminar a la publicació de l'informe (Gudiol 1987:87).

⁴⁸ Aquest informe es va recollir anys més tard en forma de publicació dins el recull: *Tres escritos*, citat a la bibliografia. Després de la Guerra, Josep Gudiol va dirigir l'Institut Amatller de Art Hispànic, fundació creada per Teresa Amatller per conservar les col·leccions del seu pare.

⁴⁹ Judici sumaríssim d'Urgència núm. 4474 a l'Auditoria de Barcelona (Zamora 2000:124).

⁵⁰ Citat a *Ibidem*, pàg. 124.

⁵¹ *Ibidem*, pàg. 125.

la Universitat de Barcelona, entre d'altres (Zamora, 2000: 139)⁵². Entre mig dels dos processos judicials, Duran i Sanpere va escriure, el 15 d'abril de 1939, una memòria justificativa⁵³ de tota la seva tasca de salvaguarda dels arxius catalans realitzada durant el període de la guerra, fent incidència en la seva professionalitat. Tanmateix, a la vegada, en l'escrit s'intueix certa voluntat d'apropament al nou règim polític, per tal de no ser depurat:

"Respecto del personal pude conseguir que fuesen aceptadas mis propuestas sin mayor examen y procuré que estuviese integrado por sacerdotes disimulados y derechistas convencidos, los cuales se obligaron a la improba tarea por el sentimiento de dignidad ofendida ante tanta devastación y ruina y como misión de colaborar a la obra de la España futura salvando el testimonio documental de su pasado de una destrucción que se veía segura."

La memòria conclouia:

"Sirvan las antecedentes notas para poder formar una idea del conjunto de los trabajos llevados a cabo para justificar la satisfacción con que ofrecemos sus frutos a la obra de reconstrucción nacional después de tanto tiempo dedicado exclusivamente a su derrumbamiento."

L'expedient de depuració com a treballador públic de l'Ajuntament es va sobreseure el 18 de gener de 1940, admetent-lo en el servei "*sin imposición de sanción*". També va ser absolt del judici sumaríssim el 25 d'agost de 1939 (Zamora, 2000:125).

Per altre costat, trobem com alguns funcionaris foren fortament represaliats. L'exemple més clar és el de Joaquim Folch i Torres, que va ser depurat i no va poder tornar a exercir com a professional dins l'administració. Folch i Torres també va passar per la depuració com a funcionari municipal: el 23 d'octubre de 1939 va ser citat pel Tribunal de Depuració de Funcionaris Municipals i després fou processat per un judici sumaríssim acusat del delictes "*de auxilio a la rebelión armada*" pels articles que havia escrit en defensa del patrimoni⁵⁴. També va haver de passar per un expedient de responsabilitats polítiques, per la qual cosa va estar afectat per tres jurisdiccions (Estrada, 2008:69). No va superar favorablement els processos: per una banda va ser

⁵² Zamora (2000: 139-141) transcriu a l'Annex 4 la certificació de la sentència del consell de guerra instruïda a Duran i Sanpere.

⁵³ *Nota sumaria de la memoria de los trabajos realizados durante el dominio del Gobierno rojo para la protección de los Archivos Históricos de Cataluña*. ANC- capsa 413/37.

⁵⁴ Judici Sumaríssim, núm. 16486 instruït pel jutjat militar núm. 7 de Barcelona (Vidal, 1991:371).

cessat com a funcionari de l'Ajuntament i per altra, va ser condemnat a 12 anys i un dia de reclusió temporal. El 9 de juliol de 1942, se li va commutar la pena per la de tres anys de presó menor. A l'edat de cinquanta-sis anys, era cessat, sense sou, com a funcionari municipal del servei actiu. No va tornar a dirigir cap més museu, encara que finalment, la *Comisión de Rehabilitación y Penas Accesorias* li va cancel·lar els antecedents penals el 30 d'abril de 1952 (Vidal 1991:370-371).

Amb motiu de la petició de revisió del seu expedient per tal de ser rehabilitat va aportar un informe: *Gestión del Director de los Museos de Arte de Barcelona* durante el período 19 de julio de 1936 al 18 de septiembre de 1940⁵⁵. El document, al que ja em fet referència en el capítol anterior, és una interessant justificació i exposició —realitzada en tercera persona— de les seves accions dirigides a la salvaguarda i protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil, i en especial pel que fa al trasllat a París de les col·leccions catalanes el 1937, en l'escrit feia palès la qualitat i la dificultat de la tasca realitzada.

La sort que va patir Ventura Gassol, que havia estat conseller de cultura de la Generalitat, va ser un altra. El 26 de juliol de 1939, el *Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas de Barcelona*, segons acord del *Tribunal Regional* corresponent, incoava expedient a Ventura Gassol⁵⁶, exconseller de Cultura. En la notificació es feia una crida a totes aquelles persones que tinguessin coneixement de les seves activitats polítiques i socials “*así como cuáles sean los bienes de su pertenencia*”, recordant-los que estaven en l'obligació de comunicar-ho al jutjat. Finalment, es remarcava que “*ni la ausencia ni la incomparecencia del inculcado retendrá la tramitación ni fallo del expediente*”. El 27 de juliol, es citava Gassol, “*en paradero desconocido [...] para darle lectura de los cargos que se le imputan*”⁵⁷. Es deixava clar, que si no hi compareixia es prosseguiria amb l'expedient sense la seva presència i sense la seva declaració. Però Gassol s'havia exiliat de la mateixa manera que Pere Bosch

⁵⁵ Milagros Guardia, el 1993, el va transcriure a “El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres”, *Butlletí MNAC*, vol 1, núm. 1, pàgs 303-321. Tot i que Mercè Vidal (1991) ja es basava en aquest document a *Teoria i crítica en el noucentisme: Joaquim Folch i Torres*.

⁵⁶ *Boletín Oficial de la Provincia* (BOP), núm.154, 3 d'agost de 1939, pàg. 5. *La Vanguardia Española*, del 4 d'agost de 1939, pàg. 2, recollia la notícia.

⁵⁷ BOP, núm.158, de 8 d'agost de 1939, pàg. 5.

i Gimpera⁵⁸, Carles Pi Sunyer⁵⁹, Pere Coromines⁶⁰, Antoni M. Sbert⁶¹, entre d'altres junt amb el govern de la Generalitat i el de la República.

A més a més d'aquests processos, el règim franquista va instruir la *Causa General* per decret el 26 d'abril de 1940, i la va ratificar el 1943, amb la finalitat de reunir proves i investigar contra la República i, pel que, *“atribuye al ministerio Fiscal, subordinado al ministerio de Justicia, la honrosa y delicada misión de fijar, mediante un proceso informativo fiel y veraz —para conocimiento de los Poderes públicos y en interés de la Historia—, el sentido, alcance y manifestaciones más destacadas de la actividad criminal de las fuerzas subversivas que en 1936 atentaron abiertamente contra la existencia y los valores esenciales de la Patria, salvada en último extremo, y providencialmente, por el Movimiento Liberador”*⁶². Mitjançant aquesta instrucció, es va acumular una gran documentació produïda per diferents organismes republicans durant la Guerra Civil, el que va permetre a la dictadura obtenir una gran quantitat d'informació que utilitzaria en la persecució i depuració de totes aquelles persones que havien tingut relació amb la República. Dins dels expedients de la *Causa General* trobem tres tipus de materials del nostre interès: declaracions de testimonis, inventaris de béns confiscats o desapareguts durant el conflicte i certificacions de normatives republicanes i catalanes⁶³.

En conseqüència, entre les declaracions de testimonis trobem, per una banda, documentació sobre reclamacions de béns confiscats aportant llistes d'objectes diversos, entre els que destacaríem l'expedient de Francesc Cambó⁶⁴.

⁵⁸ Bosch i Gimpera va travessar la frontera junt amb el president de la Generalitat, Lluís Companys i el lehendakari del govern basc, José Ignacio Aguirre, el 4 de febrer de 1939 (Gracia, 2003:316, nota 56). Es va exiliar primer a Gran Bretanya, després a Panama i Colòmbia per establir-se el 1941 a Mèxic fins a la seva mort el 1974, segons l'Enciclopèdia Catalana (www.enciclopedia.cat).

⁵⁹ Es va exiliar el febrer de 1939 (Pi Sunyer 1975: 627-631). Es va establir a Veneçuela on va morir.

⁶⁰ Pere Coromines, Comissari General de Museus de la Generalitat de Catalunya, va marxar a Buenos Aires. Va morir a l'exili el novembre de 1939 (Balcells, 2013:16).

⁶¹ Antoni M. Sbert es va exiliar primer a França i després a Mèxic, el setembre de 1942, on va morir el 1980 (Massot, 2008:39-62).

⁶² Causa General. La dominación Roja en España. Madrid: Ministerio de Justicia, 1943 (2ª edició), pàg. 11.

⁶³ AHN, FC-Causa General 1678/1557/1677.

⁶⁴ AHN, FC-Causa General. Pieza Undécima de Barcelona. Tesoro Artístico y Cultura Roja 1678, Exp. 5/15-26. En l'expedient de la col·lecció Cambó, la declaració del seu representant, Narciso de Carreras Guiteras, detallava la col·lecció que havia desaparegut del domicili de Francesc Cambó durant la guerra valorant-la en 7.702.500 pta., i adjuntava fotografies. Per altra part feia constar que la majoria de les obres havien estat recuperades el 30 de març de 1943. També es feia

En aquest expedient Cambó denunciava que durant la guerra havia desaparegut del seu domicili part de la seva col·lecció. Entre aquests expedients, també hi trobem declaracions de testimonis sobre determinades persones que havien tingut relació amb la protecció del patrimoni durant la República i les d'alguns dels responsables i professionals de cultura que declaraven sobre la gestió i protecció dels béns historicoartístics durant la guerra (Veieu Annex 2), com va ser el cas de Joaquim Borralleras, Secretari de la Junta de Museus des del 1931:

*"Que desempeña el cargo de Jefe de Negociado de Secretaría de la Junta de Museos, del Ayuntamiento de esta ciudad, desde el año 1931, cargo cuyo desempeño no interrumpió durante el dominio rojo en esta ciudad, motivos por los cuales el que habla puede manifestar que recibió de manos del transportista José Antonio Poveda una declaración documental de los efectos artísticos que fueron llevados a Francia durante el domino rojo, mejor dicho; que dicha relación está confeccionada por el organismo al que pertenece el dicente y que le fué devuelta por el citado transportista una vez cumplimentado el servicio, y al regresar el mismo de Francia."*⁶⁵

El de Pere Bohigas, administrador dels Museus d'Art de Barcelona:

*"Que por los motivos expuestos el declarante sabe que durante la época roja, más concretamente en Diciembre de 1936, se organizó por la Consejería de Cultura de la Generalidad una exposición llamada de "Arte Catalán" a celebrar en París [...]; lo que ocurrió en dicha fecha fue que la repetida Generalidad para poner a salvo de las contingencias de la revolución roja en esta ciudad, los fondos artísticos existentes en los Museos a los que estaba afecto el dicente, dispuso el traslado de los mismos a la ciudad de Olot [...]. Que el que habla fué a Olot, junto con otros funcionarios tales como el Director Folch i Torres, Borralleras, y otros."*⁶⁶

O el d'Agustí Duran i Sanpere, entre d'altres.

*"Que además el que habla, durante el domino rojo en esta ciudad, cuidó de la protección de los archivos públicos y particulares, tales como judiciales, eclesiásticos, municipales, notariales, y muchísimos particulares, o sean los pertenecientes a la Nobleza, que era la rama social que los poseía, no habiendo recibido en ninguna ocasión censura alguna por dichas gestiones, sino todo lo contrario, felicitaciones y plácemes, hasta el extremo de que algunos de los poseedores de los archivos protegidos, y después de la liberación, han hecho donación graciosa y espontánea al repetido Archivo Histórico de la Ciudad."*⁶⁷

esmenta a la col·lecció Cambó a les conclusions del Fiscal en Cap de la Causa General. AHN, FC-Causa General. Copia del acta de acusación del Fiscal Jefe de la Causa General Pieza 11, 1557, Exp. 18/23.

⁶⁵ Declaració com a testimoni a la *Causa General* el juny de 1945. AHN, FC-Causa General. Pieza Undécima de Barcelona. Tesoro Artístico y Cultura Roja 1678, Exp. 6/ 247-248.

⁶⁶ AHN, FC-Causa General 1678, Exp. 6/ 253-256. Declaració de 20 de juny de 1945.

⁶⁷ *Ibidem*, Exp. 6/ 214-215. Declaració de 13 de juny de 1945.

Hem pogut comprovar com en algunes de les declaracions d'aquells que varen passar pels tribunals de depuració rau la necessitat d'apropar-se al nou règim per tal de no ser apartats de la seva carrera professional o de la seva feina. Les declaracions de testimonis addictes o propers al règim eren sovint decisives. Com hem vist, tant Martorell com Duran i Sanpere van tenir al seu favor tots els testimonis —aquest últim va estar recolzat pel sector eclesiàstic— i els seus expedients es varen resoldre més o menys ràpidament, en especial el de Jeroni Martorell. Pel contrari, en el cas de Folch i Torres, dels cinc testimonis aportats, segons fa constar Estrada (2008:93-94), Miguel Utrillo va ser clarament inculpatori i demagògic. També varen declarar com a testimonis alguns dels professionals de cultura franquistes com Martín Almagro, Director del Museu Arqueològic de Barcelona, Javier de Salas, Delegat de la Dirección General de Bellas Artes al Museu d'Art de Catalunya i Secretari de la Junta de Museos de Barcelona o César Martinell, arquitecte, que va formar part del *Servicio de Recuperación Artística* franquista, per citar alguns exemples (Veieu Annex 2)⁶⁸.

A través de la depuració, Franco no només va castigar a tot el personal de l'administració republicana que havia estat implicat en la salvaguarda del patrimoni, sinó que, obsessionat per la documentació de tots aquells contraris al Règim, va acumular una gran informació a través de tots els expedients de depuració, de la documentació de la *Causa General* i de la DERD, que va utilitzar per perseguir i acusar a tots aquells que varen formar part de la salvaguarda del patrimoni cultural en el bàndol republicà durant la Guerra Civil i per a menystenir la seva tasca.

5.2 EL RETORN I LA RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CULTURAL CATALÀ

A més de centrar-se en la persecució política, finalitzada la Guerra, el govern de Franco va invertir molts esforços en recuperar tots els béns confiscats i emmagatzemats per la República arreu del territori espanyol i català. En aquells moments, la situació de les obres que havien estat dipositades a l'estranger com a mesura de protecció era complicada perquè, per una part, el govern de la

⁶⁸ FC-Causa General. Pieza Undécima de Barcelona. Tesoro Artístico y Cultura Roja 1678, Exp. 6.

República i el govern de la Generalitat responsables de la sortida de les obres, es trobaven a l'exili. Per altra, la situació política i econòmica del l'Estat espanyol era difícil i també ho era la situació europea, ja que s'estava preparant una guerra i, per aquest últim motiu, calia recuperar amb urgència les obres, atès que el conflicte internacional podia influir en la seva tornada.

El retorn del patrimoni català i espanyol a l'estranger es va efectuar a través de dues vies de negociacions. D'una banda el patrimoni dipositat a Ginebra va ser retornat gràcies als tractats internacionals del govern de Franco amb França i Suïssa, malgrat els esforços del govern de la República en l'exili per evitar-ho, com hem vist anteriorment. D'altra, la recuperació de les obres que formaven part de l'exposició d'Art Català a Paris va estar dirigida pel govern franquista, però a la vegada varen estar-hi implicats alguns dels professionals que varen formar part de l'organització de l'exposició, com és el cas de Joaquim Folch i Torres, i les noves institucions gestores del patrimoni cultural a Catalunya reorganitzades sota el franquisme, com va ser el cas de la Junta de Museus de Barcelona.

Segons Folch i Torres⁶⁹, malgrat que la situació política era delicada entre França i Espanya atès que el govern francès no reconeixia al govern de Franco — cosa que no passaria fins al 25 de febrer de 1939—, les obres varen poder tornar a Catalunya sense massa problemes perquè al Museu del Louvre, dipositari de la col·lecció, no li constava cap relació contractual entre els dos països en relació al trasllat de les obres a Paris, però sí li constava que les obres exposades a *Maisons-Laffitte* pertanyien al Museu de Barcelona, per la qual cosa Folch i Torres va aprofitar aquesta circumstància i proposà a les autoritats de la Direcció General de Belles Arts francesa reconèixer la nova Junta de Museus com a propietària d'una part de les obres. La proposta va ser considerada viable sempre que hi hagués una reclamació formal per part d'un dels seus representants. Els tràmits es varen iniciar a través de Eugeni d'Ors, *Director General de Bellas Artes* del govern de Burgos⁷⁰ i membre de la Junta de Museus, que es trobava a Paris en

⁶⁹ "Gestión del Director de los Museos de Arte de Barcelona durante el período 19 de julio de 1936 al 18 de septiembre de 1940", a Guardia (1993:319-320).

⁷⁰ Cal recordar que el govern franquista tenia la seva seu a Burgos i va continuar en aquesta població fins l'octubre de 1939. De fet el segon govern de Franco es crea el 9 d'agost de 1939, en aquesta ciutat.

aquells moments. Però mentre es feien les gestions, el govern de Franco va ser reconegut per la República francesa amb l'acord de *Bérard-Jordana*, pel que les negociacions s'hagueren de continuar per la via diplomàtica.

En aquest sentit, cal considerar, també, les gestions de la Comissió Municipal de Barcelona, encapçalada per l'alcalde Miguel Mateu. En la seva visita a Burgos per tal de presentar els projectes de reconstrucció de l'Ajuntament, Mateu va exposar la voluntat de col·laborar amb el govern de Franco en les negociacions amb l'ambaixada de Paris per a la reintegració dels les col·leccions catalanes dipositades a Paris⁷¹. Segons l'Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 29 de març de 1939⁷², es notificava que Eugeni d'Ors havia aconseguit, en nom de la Junta de Museus, les col·leccions exposades a *Maisons-Laffitte*; i així mateix s'acordava que Folch i Torres, a qui d'Ors havia donat la custòdia de les obres, s'encarregués de gestionar el seu retorn. També es determinà que Bonet del Río, tinent d'alcalde de Barcelona i membre de la Junta, s'entrevistés amb el cap del *Servicio de Recuperación* per tal de que les obres dipositades a Olot fossin reintegrades a la Junta al més aviat possible.

La problemàtica de la recuperació de les obres catalanes a França va estar condicionada, per una banda, per qüestions econòmiques (Gracia i Munilla, 2011:334-337), ja que les quantitats necessàries de les despeses del transport eren difícils d'obtenir. El pressupost de 50.000 francs lliurat per l'Ajuntament de Barcelona a través del *Ministerio de Asuntos Exteriores* era absolutament insuficient⁷³ i calien més diners per cobrir les despeses. Finalment, l'alcalde de Barcelona, el 20 de juliol de 1939, sol·licitava al ministre d'Hisenda el pressupost de 96.000 francs a càrrec de l'Ajuntament, a través del *Banco Español de Crédito*⁷⁴. Per altra, hi hagueren interferències entre les persones implicades en la gestió de recuperació de les obres: Eugeni d'Ors, que rebia oficialment les obres,

⁷¹ *La Vanguardia Española*, 4 d'agost de 1939, portada.

⁷² ANC1-715-T-787. En la mateixa sessió Teresa Amatller, membre de la Junta, comunicava que en una sessió anterior de la Junta que havia tingut lloc a Sant Sebastià, s'havia acordat que d'Ors es fes càrrec de les col·leccions.

⁷³ En una comunicació presentada en la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del dia 29 de març de 1939, Joan Antoni Maragall, membre de la Junta, pressupostava el trasllat de les obres de Paris a Barcelona en 100.000 francs. ANC1-715-T-787.

⁷⁴ Segons carta de Miguel Mateu a Pedro de Muguruza. IPCE. Fons SDPAN. Caja 79. Cit. a Gracia i Munilla (2011:337, nota 20).

Folch i Torres, encarregat de custodiar les col·leccions, i Pedro Muguruza, cap del SDPAN, que havia arribat a París per tal de fer-se càrrec de les col·leccions.

En l'acta de la Junta de Museu, del 29 de març de 1939⁷⁵, trobem un cert malestar per la intervenció del *Servicio de Recuperación* Artística en la gestió de recuperació del patrimoni. Bonet del Río exposava la dificultat en la reintegració de les col·leccions dels museus i dels particulars a Barcelona atès que el *Servicio de Recuperación* era l'encarregat de la recepció i distribució dels objectes que formaven part d'aquestes col·leccions. Davant la interferència de les dues institucions, proposava —i així es va acordar— la necessitat de sol·licitar un aclariment “*sobre las facultades que a este respecto han de corresponder a la Junta, dentro del territorio de la jurisdicción de esta última*”. Atesa la importància i volum de les col·leccions de la Junta de Museus de Barcelona, també destacava que “*las condiciones especiales en que buena parte de éstas [col·leccions] han sido custodiadas, muchas veces resultan discordes con las previsiones de la legislación vigente, inspirada por otras circunstancias*”.

D'Ors va ser cessat en el seu càrrec, el que va comportar greus problemes perquè no va voler lliurar la documentació de les col·leccions catalanes necessària per a traspasar la duana⁷⁶. Per aquest motiu, el govern de Burgos va fer responsable d'Ors del endarreriment de la devolució de les obres i finalment va haver d'explicar la seva actuació davant dels tribunals.

Tot i el cessament d'Ors, Folch i Torres va ser ratificat com a responsable de les col·leccions, ja que hi havia començat amb la gestió i rebut el pressupost, no obstant això, en la sessió del 19 de juny de 1939 de la Junta de Museus de Barcelona⁷⁷ es qüestionava la seva situació perquè es negava a deixar les obres a França i tornar a Barcelona davant les reclamacions que li feia la Junta per reincorporar-se al seu lloc com a director dels Museus de Barcelona. Joan Antoni Maragall manifestava que el seu càrrec de director havia quedat desatès perquè continuava a París. Tanmateix, Bonet del Río adduïa a la condició legal de Folch i

⁷⁵ ANC1-715-T-787.

⁷⁶ Segons l'acta de la sessió de 14 de juny de 1939, la Junta de Museus de Barcelona demanava d'Ors que “*facilite a la embajada española en París los documentos oficiales que se encuentran en su poder y que parece son necesarios para cumplimentar los requisitos burocráticos correspondientes al traslado a Barcelona de aquellos objetos [de Maisons-Laffitte]*”. ANC1-715-T-788 (1/4).

⁷⁷ ANC1-715-T-789/1/3.

Torres ja que com a funcionari continuava sent el director del museu i no havia estat desposseït del seu càrrec⁷⁸.

En la seva defensa Folch i Torres va al·legar que si s'havia negat a separar-se de les col·leccions havia estat per protegir-les, i que durant el 1938 no havia rebut cap ordre oficial de la Generalitat per retornar-les:

*"No parecía por el momento útil modificar tal situación [...]. Todo parecía mejor que llevarlas a una crisis, cuyo resultado hubiera sido la separación del Director de los objetos que guardaba y la vuelta de estos a Barcelona."*⁷⁹

Tampoc va rebre cap comunicació formal del nou govern de Burgos per retornar les col·leccions, tret de l'ordre de deixar la custòdia de les obres de Maisons-Laffitte en mans d'un delegat del *Servicio de Recuperación Artística*, fet que va acceptar.

*"..., no tendrá inconveniente [referint-se a ell mateix] en separarse de ellos [els objectes] ahora, pues sabrá que ningún peligro les afectaba y que serían reintegrados a Barcelona."*⁸⁰

Però no va ser fins al 29 d'agost del 1939 que es va resoldre el problema. Segons Folch i Torres, Josep M. Sert el va convocà per comunicar-li que l'ambaixada espanyola li havia donat l'ordre de que es fes càrrec de les col·leccions catalanes i que aquestes havien de tornar a Espanya de manera immediata, decisió que, segons Gracia i Munilla (2011:337) havia estat presa en part per Muguruza perquè era contrari a que Folch i Torres portés a terme el trasllat de les obres. No obstant, Folch i Torres va col·laborar amb Sert de forma oficiosa⁸¹.

Segons *La Vanguardia Española* del dia 4 d'agost de 1939, les col·leccions de *Maisons-Laffitte* ja estaven en possessió dels delegats del patronat del Museu d'Art de Barcelona⁸²:

"Han sido recuperadas para el Museo de Arte las series que actualmente se encuentran en depósito en el castillo de Maisons-Laffitte, cerca de París, y de ellas ha tomado ya posesión una representación del Patronato del Museo."

⁷⁸ En aquesta sessió s'acordà que es fes càrrec de les qüestions tècniques del Servei de Museus José F. Ràfols, membre de la Junta.

⁷⁹ *Gestión del Director de los Museos de Arte de Barcelona durante el período 19 de julio de 1936 al 18 de septiembre de 1940*", a Guardia (1993:317).

⁸⁰ *Ibidem*, pàgs. 320-321.

⁸¹ *Ibidem*, pàg. 321.

⁸² *La Vanguardia Española*, 4 d'agost de 1939, pàg. 5.

En la recuperació del patrimoni català exposat a França, la premsa franquista va donar tot el mèrit de la recuperació a Josep M. Sert, i no se'n parlà ni d'Ors ni de Folch i Torres:

“La rapidez en el retorno a España de esta expedición de obras de arte, todas ellas pertenecientes a los museos e iglesias de la región de Cataluña, es debida a la acción de nuestro ministro de Asuntos Exteriores secundado por nuestro embajador en Francia, don Félix de Lequerica, y por el eminente pintor don José María Sert quien ha puesto a contribución todas sus relaciones en París.”⁸³

“Cómo extrañar que fuese precisamente Sert el que iniciara los trabajos para la recuperación de las obras de arte que los rojos habían robado de los museos y de las colecciones particulares, y que querían exportar a Francia?

[...]

Hay que insistir en el agradecimiento eterno que debemos los españoles al pintor José María Sert...”⁸⁴

Segons es desprèn d'un informe realitzat per Pedro de Muguruza⁸⁵, a d'Ors se'l va acusar de connivència amb els representants del govern català, als que havia promès el retorn als seus llocs de feina; d'atribuir-se el mèrit de la recuperació de les obres donant notícies a la premsa en el seu propi benefici; d'haver acceptat el traspàs del control de les obres per part de Gassol i Folch i Torres sense inventaris, d'agrair l'actuació dels representants catalans a París com a salvadors de les col·leccions sense tenir en compte les seves declaracions catalanistes i l'actuació propagandística al llarg de la guerra, i d'haver posat dificultats a la recuperació de les peces propietat de l'Església reclamades pel representant del bisbe de Girona i pel cardenal Gomà.

Recuperades les obres a l'estranger pel govern franquista, es posà en marxa el retorn del patrimoni espanyol i català. Pedro Muguruza va rebre les obres i va encapçalar el comboi que va sortir de l'estació de Poissy el 12 de setembre de 1939. El tren va arribar a Portbou quatre dies després. A Girona van quedar dos vagons amb les obres del bisbat i, finalment, el patrimoni cultural

⁸³ Segons declaracions de Pedro Muguruza recollides a *La Vanguardia Española*, 19 de setembre de 1939, pàg.2.

⁸⁴ “Sert decora de nuevo al Catedral de Vich”, *Destino*, 13 de gener de 1940, pàg. 10. signat per Miguel Utrillo.

⁸⁵ AGMAAEE. *Legajo R. I.383/9. Intervención del Sr. Eugenio d'Ors en la cuestión de los objetos del Tesoro Artístico español que se hallan depositados en Maisons Laffitte*. Cit. a Gracia i Munilla (2011:340, nota 37).

català va arribar a Barcelona el dia 17 a l'estació de França⁸⁶. Un cop a Barcelona, les obres catalanes varen quedar custodiades per la Guàrdia Civil fins a ser transportades a la seu del Museu d'Art de Barcelona, i una vegada revisades i inventariades es varen retornar les que eren d'altres institucions. *La Vanguardia Española* recollia la notícia de la recuperació del patrimoni cultural català procedent de París amb una clara voluntat propagandística:

En la estación de Francia se procedió ayer tarde a desembarcar del tren especial los objetos artísticos de nuestros museos e iglesias que se habían llevado a Francia los rojo-separatistas y que han sido recuperados. [...]. Al acto asistieron el alcalde accidental señor Bonet del Río, el delegado regional de los Servicios de Recuperación, don José María Muguruza, el arcipreste de la Catedral, doctor Tejedor, los funcionarios de Bellas artes señores Borradas⁸⁷ y Tarrago⁸⁸ y el jefe de Ceremonial del Ayuntamiento señor Ribé [...]. "Los vagones capitones ya trasladaos al Palacio de Montjuich, serán abiertos esta tarde, precediéndose a la catalogación de todos los objetos." ⁸⁹

Dies més tard, la premsa continuava publicant més dades sobre el retorn del patrimoni català amb un discurs propagandístic favorable al nou règim, inculpant a l'anterior govern d'haver-se apropiat dels béns culturals catalans.

"Los objetos de arte del patrimonio artístico de Cataluña, recuperados milagrosamente de las garras rapaces de los rojos comenzaron a ser trasladadas ayer [19 de setembre de 1939] al Palacio del Museo de Monjuich desde los vagones en que hicieron el viaje [...] La recuperación de este importante número de obras de arte representa para Cataluña un enorme consuelo dentro del dolor inevitable—y todavía lacerante—que ha sido para ella el despojo monstruoso de que la hicieron víctima." ⁹⁰

⁸⁶ Segons *La Vanguardia Española*, 19 de setembre de 1939, pàg. 2 i la del 20 de setembre, pàg.7.

⁸⁷ El nom és incorrecte. Es refereix a Joaquim Borralleras i Grau, secretari de la Junta de Museus de Barcelona.

⁸⁸ Probablement es refereix a Pedro Bohigas Tarragó, administrador dels Museus d'Art de Barcelona.

⁸⁹ *La Vanguardia Española*, 20 de setembre de 1939, pàg.7.

⁹⁰ *Ibidem*.



Foto 12: Arribada a l'estació de França del Patrimoni artístic procedent de l'exposició "L'Art Català" celebrada a París, i trasllat als Dipòsits de Recuperació per ser retornats a llur procedència.
Data: 19 de setembre de 1939.
Autor: Pérez de Rozas.
Fons: AFB.



Foto 13: "El Tresor Artístic d'Espanya"⁹¹.
Data: 19 de setembre de 1939.
Autor: Pérez de Rozas.
Fons: AFB.

⁹¹ En realitat es tracta de l'arribada de les peces procedents de l'exposició "L'Art Català" celebrada a París a l'Estació de França de Barcelona en presència dels poders fàctics, com a la fotografia anterior.

Pedro Muguruza en una carta adreçada a l'alcalde de Barcelona expressava, per una banda, la seva complaença i, per altra, es concedia el mèrit com a responsable del SDPAN, d'haver recuperat els béns procedents de París:

*"...este Servicio de Recuperación [...] ha tenido una de sus máximas satisfacciones en hacer llegar a la capital de Cataluña el Tesoro de Arte que le fue robado, en la forma en que ha podido recuperarlo, en estas horas difíciles, en París, y con deseo de que los daños sufridos, como consecuencia del expolio, disfrazado con el aspecto de una exposición, no alcance a los elementos fundamentales en el valor y significación del Arte Catalán."*⁹²

D'altra banda, el patrimoni artístic català dipositat a Ginebra junt a les col·leccions espanyoles que havien estat evacuades pel govern de la República⁹³, ja havia arribat a Barcelona. La premsa, també, es feia ressò del fet:

*"Ayer llegaron 14 vagones con objetos artísticos recuperados. En la mañana de ayer [12 d'agost de 1939], y en tren especial procedente de Madrid, han llegado importantes fondos de arte que fueron llevados por los rojos al extranjero y que en Ginebra han sido rescatados por nuestro Gobierno. Constaba el tren de catorce unidades, conteniendo más de quinientas cajas con tablas románicas y góticas de los museos de Barcelona, Solsona y Vich, las tablas góticas de la Catedral de Barcelona y Tarragona, 44 cajas del Archivo de la Catedral de Tortosa y valiosos fondos de colecciones particulares, tales como Mateu, Amatller, Macaya, Cabot y otros. A la estación acudió el comisario de Recuperación artística de esta zona de Levante con un equipo de agentes de dicho servicio, procediéndose inmediatamente a la descarga y traslado de los fondos llegados a los Depósitos de Recuperación, donde serán convenientemente dispuestos para su devolución a sus respectivas procedencias."*⁹⁴

Tot i la recuperació de les peces del patrimoni artístic català, segons una notificació⁹⁵ signada per Francisco Iñíguez, *Comisario General de Bellas Artes*, dirigida a Javier de Salas, Comissari Delegat i Director del Museu d'Art de Catalunya, el 5 de juny de 1940, encara restava a París la documentació de l'Exposició d'art català a *Maisons-Laffitte*, i en aquells moments s'estaven fent les gestions oportunes per la seva recuperació.

⁹² IPC. Fons SDPAN. Caja 79. Carta de Pedro de Muguruza a Miguel Mateu, datada el 22/09/1939. Citat a Gracia i Munilla (2011:339, nota 33).

⁹³ *La Vanguardia Española* del 15 d'agost de 1939, pàg.1, també donava a conèixer l'arribada del patrimoni basc procedent dels dipòsits dels Bancs de Guipúscoa i Biscaia al port de Pasaia (Guipúscoa), el dia 14 d'agost a bord del vaixell "Monte Alberdia" amb objectes, joies i documents. El vaixell continuava el viatge fins a Bilbao on descarregaria els béns procedents del Banc de Biscaia.

⁹⁴ *La Vanguardia Española*, 13 d'agost de 1939, pàg.2.

⁹⁵ ANC1-715-T-2850.



Foto 14: Arribada a l'estació de França del Patrimoni artístic procedent de Ginebra.
Data: 12 d'agost de 1939.
Autor: atribuït a Pérez de Rozas.
Fons: AFB.



Foto 15: Arribada a l'estació de França del Patrimoni artístic procedent de Ginebra.

Data: 12 d'agost de 1939.

Autor: atribuït a Pérez de Rozas.

Fons: AFB.

Un cop acabada la guerra, el règim franquista va poder recuperar el patrimoni cultural català i espanyol que es trobava a l'estranger. La política de recuperació implementada pel govern va comportar tota una sèrie de negociacions amb França i Suïssa que dilataven en el temps el retorn dels béns, agreujades per l'amenaça imminent d'un conflicte internacional.

El nou govern, com hem comprovat, s'atorgà tot el mèrit de la protecció i la salvaguarda del patrimoni cultural, presentant els republicans com a únics responsables de la destrucció i desaparició dels béns artístics i històrics. Va ser un discurs propagandístic i reiteratiu que continuaria durant tota la dictadura.

5.2.1 LOCALITZACIÓ DE DIPÒSITS I DEVOLUCIÓ DE LES OBRES

Junt amb les negociacions per a la recuperació del patrimoni evacuat a l'estranger, una altra gestió important del nou govern, just acabat el conflicte, va ser la localització i organització dels dipòsits republicans a través dels agents de

Recuperación Artística del Servicio de Vanguardia de zona, assignats a diferents poblacions. Encara que els dipòsits ja s'havien anat trobant durant la Guerra a mida que els franquistes conquerien el territori republicà, com hem vist amb anterioritat, anaven apareixent de nous, un exemple d'aquest fet el trobem a la premsa, que informava regularment del descobriment de nous dipòsits:

*"El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional continúa sus labores en Barcelona, descubriendo diariamente nuevos depósitos de objetos artísticos y religiosos robados por los rojos, sindicatos y organizaciones marxistas, unas veces con afán, perfectamente burgués, decorativo y otras con fines lucrativos. En la Casa gremial del Arte Mayor de la Seda, llevadas por un sindicato, han aparecido dos imágenes de la Virgen y numerosas joyas y monedas; el «Casal Francesc Macià» había acumulado libros y cuadros de todo origen, mientras en el Ministerio de Instrucción Pública los analfabetos que lo ocuparon llenaban sus paredes de joyas y telas de Lucas, etc., y en la casa de Cambó centralizan los despojos valiosísimos hechos por todo Cataluña."*⁹⁶

El procés consistia en inspeccionar els diferents locals, que havien construït les organitzacions republicanes, on es detectaven les obres emmagatzemades de caràcter artístic. Tanmateix, segons els informes dels agents del *Servicio de Recuperación Artística*, el govern de Franco, coneixia perfectament la ubicació dels dipòsits organitzats pel govern republicà (Colorado, 2010:104), ja que alguns dels responsables del patrimoni van col·laborar a passar informació sobre els dipòsits⁹⁷. El marquès de Lozoya, Director General de Belles Arts, i Francisco Iñiguez Almech, com a Comissari General del *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* (SDPAN), varen ser els responsables durant la Postguerra de la localització, la recuperació i restitució del patrimoni artístic, tant a Espanya com a l'estranger.

Si amb el decret de creació del SDPAN⁹⁸ el territori s'havia dividit en 9 comissaries de zona (dues amb localització eventual), ara amb l'Ordre de 8 de març de 1940⁹⁹, s'organitzava el territori en set comissaries, però ara s'incloïen les poblacions que havien estat sota el govern de la República i es definia la

⁹⁶ *La Vanguardia Española*, 8 de febrer de 1939, pàg.10.

⁹⁷ Per exemple, Jeroni Martorell en la memòria que presentà per al seu expedient de depuració exposava que *"El 28 de enero pasado, procuramos que el Gobierno Nacional de Franco, recibiera información respecto al particular."* Biblioteca de Catalunya - Dipòsit de Reserva Ms 89861/5.

⁹⁸ BOE, núm. 549, de 23 d'abril de 1938, pàgs. 6920-6922.

⁹⁹ BOE, núm. 73, de 13 de març de 1940, pàgs. 1777.

integració de les províncies en cada una de les set zones. Catalunya formaria part de la quarta zona junt amb les Balears, Castelló, València i Alacant¹⁰⁰:

“Cuarta Zona. Cuyo centro será Barcelona con las provincias de Barcelona, Gerona, Lérida, Tarragona, Castellón Valencia, Alicante y Baleares.”

Cadascuna de les zones estava dirigida per un comissari un arquitecte i un ajudant¹⁰¹ —que continuarien militaritzats fins el 1942—. Però la prestació econòmica destinada al Servei continuava sent reduïda i la falta d'interès per part de les diferents autoritats, tant civils, militars com religioses, sobre el patrimoni era considerable (Colorado 2010:101)¹⁰².

La recerca del SDPAN dels dipòsits establerts per la Generalitat començà a finals de desembre de 1938, seguint l'avançada de les tropes franquistes cap a Tarragona, Barcelona i Girona. Un cop localitzats es precintaven i es realitzaven inventaris del contingut. A més dels dipòsits d'Olot, i els dipòsits de la Frontera, per tota Catalunya s'havien establert magatzems on es varen depositar béns de diferents procedència.

A Barcelona, després de l'entrada dels franquistes a la ciutat, s'iniciaren les tasques dels agents del Servicio per tal de localitzar els dipòsits. Els principals magatzems de la ciutat es trobaven al Monestir de Pedralbes, que junt amb el dipòsit de Viladrau, contenia fons d'arxius. El Museu Arqueològic, a més de les peces del fons que no havien estat traslladades, hi havia objectes emmagatzemats de procedència diversa. El Palau Nacional, el Pavelló de la Caixa d'Estalvis i de Pensions de Barcelona a Montjuïc i diversos edificis de la zona antiga de Barcelona custodiaven béns de diverses procedències (Monreal 1999:20). També es varen revisar i controlar residències privades de l'alta societat

¹⁰⁰ El Comissari va ser José Maria Muguruza i a partir 1940 fins 1947 va ser Luis Monreal Tejada (Esteban, 2008:40). A Barcelona, per exemple, s'habilità el Palau de la Virreina com a seu de la *Comisaria de la zona de Levante* del SDPAN a Catalunya (ANC1.715-T-2850/12). No obstant, les primeres ubicacions del servei a Barcelona varen ser la joieria Valenti ubicada al Passeig de Gràcia i Gran Via, després varen passar a uns locals de la Universitat de Barcelona (Monreal, 1999:87).

¹⁰¹ Posteriorment, el 25 d'abril es dictava altra Ordre per la que es rectificava l'apartat 3r de l'anterior referent a la designació dels arquitectes conservadors i dels ajudants del SDPAN. BOE núm.133 de 12 de maig 1940, pàgs. 3261-3262.

¹⁰² Sobre el desinterès del patrimoni, Colorado esmenta un escrit d'Iñíguez al Director General de Belles Arts (Conservat a l'Arxiu General de l'Administració, Alcalá d'Henares). És un escrit interessant en el que es posa de manifest la poca consideració per part de les autoritats ja que aquestes actuaven en paral·lel i no tenien en compte les ordres emeses per la Comissaria del SDPAN, d'aquesta manera Iñíguez denunciava la pèrdua d'elements patrimonials.

Barcelonina i les seus de sindicats, partits polítics i d'altres entitats de caire social, la majoria instal·lades a cases particulars¹⁰³. A Vic en els edificis del Museu Diocesà i del Palau Episcopal es varen trobar una gran quantitat d'objectes de tota mena i procedència. El dipòsit s'havia construït per particulars amb la intenció de salvar tot el que es pogués (Gracia i Munilla, 2010:318-319).

A Tarragona, les col·leccions del Museo de la Necrópolis, de la Biblioteca Provincial, del Museu de la Tabacalera, del Tresor de la Catedral i del Museu Diocesà que havien estat evacuades eren reintegrades a la ciutat:

*"Los objetos que los marxistas robaron de los Museos de dicha ciudad, intentando llevárselos al extranjero, fueron felizmente recuperados, en gran parte, por el Ejército."*¹⁰⁴

El franquisme, durant la primera etapa de la postguerra, també va cercar la col·laboració ciutadana per tal d'obtenir tota la informació possible sobre els béns desapareguts per poder controlar-los; així feia crides a la població a través de la premsa, el febrer de 1939 es publicava a *La Vanguardia Española*:

*"Para que el público colabore en la obra de recuperación artística. El Servicio Militar de Recuperación Artística tiene establecida su sección de información en la Universidad. Se invita a cuantas personas tengan conocimiento de la situación de obras de arte, bibliotecas o libros, material científico o pedagógico, objetos de culto o de significación artística, lo comuniquen a la oficina mencionada, con objeto de conseguir reducir al mínimo la espantosa devastación que en el terreno artístico y arqueológico han acarreado los treinta meses de tiranía roja que ha sufrido Barcelona."*¹⁰⁵

Un cop localitzats els magatzems republicans i controlades les obres, el següent pas va ser organitzar els seus propis dipòsits per tal de gestionar les devolucions. Segons Colorado (2010:105), aquesta última va ser la tasca principal de la *Comisaria General del Servicio de Defensa* i la més difícil. La dificultat per gestionar les restitucions de les obres emmagatzemades sorgia per les diferents

¹⁰³ Segons Gracia i Munilla (2010:293-299) altres dipòsits localitzats a Barcelona pel SDPAN a partir del 27 de gener de 1939 eren: La Universitat de Barcelona, la Facultat de Medicina i l'Hospital Clínic, el palau Episcopal, la delegació del *Ministerio de Instrucción Pública*, l'Arxiu de la Corona d'Aragó, la Catedral, l'Arxiu d'Història de la Ciutat amb fons preparats per ser traslladats a Viladrau amb la resta d'arxius, la Biblioteca, el teatre i el Conservatori del Liceu, Sant Pau del Camp, el Palau Güell, la Llotja de Mar, el Conservatori Municipal de Música, l'església de la Concepció, el Seminari, la Biblioteca de Catalunya, el Col·legi de Notaris. Altres dipòsits, segons Monreal (1999:89), eren la Residència de capellans de Sant Sever (Carrer de la Palla), el Palau Solferino (baixada de Sant Miquel).

¹⁰⁴ *La Vanguardia Española*, 19 de febrer 1939, pàg. 3.

¹⁰⁵ *La Vanguardia Española*, 8 de febrer 1939, pàg. 10.

procedències de les obres dipositades i el gran volum de devolucions que es va generar, especialment a Catalunya¹⁰⁶.

El que no presentava gaire complicació era el patrimoni de les organismes públics, ja que la majoria dels objectes eren coneguts i no plantejaven dubtes. La problemàtica va sorgir a l'hora de retornar el patrimoni dels particulars.

5.2.2 LA DEVOLUCIÓN DEL LES BÉNS PARTICULARS

La confiscació de béns a particulars va generar l'acumulació d'objectes de tot tipus distribuïts en tota una sèrie de dipòsits i amagatalls, que en molts dels casos es desconeixia la seva ubicació, i que anaven apareixent per tot arreu.

No obstant, des dels primers moments de la recuperació dels dipòsits, es va fer servir la documentació que havia estat generada per tercers, la qual cosa va facilitar les tasques de recuperació i restitució. A més de la documentació generada per les institucions republicanes, també es van utilitzar els arxius de la *Caja General de Reparaciones*, els del sindicat de la CNT, els del *Servicio de Defensa Nacional* i els de la *Junta Central del Tesoro Artístico*, així com els inventaris dels objectes que havien estat a Ginebra (Prous, 2003: 221).

La premsa informava sobre les primeres accions i procediment de la devolució dels béns particulars per part del *Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional*:

"En todas las Comisariías del Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional de las zonas afectadas por la guerra –y singularmente en Madrid– se lleva a cabo la devolución de obras de arte, de procedencia particular, contenidas en los diversos depósitos. Esta devolución realizada con todo escrúpulo mediante previa obtención de fotografías de los objetos devueltos determina la creación de un inventario artístico nacional cuya importancia ha de alcanzarse fácilmente a todos, constituyéndose de esta manera uno de los documentos más importantes y eficaces que ha de tenerse en el futuro para mayor conocimiento del Patrimonio Artístico.

Esta labor, estimada por quienes directamente la conocen, viene motivando contantes donativos que habrán de irse señalando y de los que hoy conviene destacar uno importantísimo hecho muy recientemente por el conde de Heredia Spinola, así como otro recibido de D. Pedro Giró Minguella de Barcelona, y un tercero bajo condición de respetar el anónimo de su procedencia."¹⁰⁷

¹⁰⁶ Segons feia constar J. M. Muguruza a la revista *Destino* 17 de febrer de 1940, núm.135, pàg.9.

¹⁰⁷ ABC, divendres 25 d'agost de 1939, pàg. 17.

L'organització de les devolucions dels béns confiscats a particulars es va fer a través de diverses normatives que intentaren sistematitzar el retorn de tots els objectes als seus propietaris legítims. Els particulars van començar a reclamar les peces, sol·licitant l'accés als diferents locals habilitats com a dipòsits. Aquesta actitud, com fa notar Alted (2003:119), obstaculitzava la tasca del *Servicio de Recuperación Artística*, ja que els agents havien d'acompanyar als sol·licitants als diferents llocs per tal de localitzar les seves propietats, pel que Pedro Muguruza, en aquells moments Comissari General de l'SDPAN, va demanar a les autoritats oportunes que prohibissin l'accés als dipòsits. La situació s'anava complicant a mesura que s'anaven trobant nous béns, el que portà a que s'organitzés a través d'una Ordre "*la devolución a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional*"¹⁰⁸, sistematitzant i fixant els criteris del procés de devolució a particulars. Segons aquesta normativa, les *Comisarías de Zona* "... *formarán relación de los lugares y locales de almacenado y formularan los inventarios del contenido de los mismos*"¹⁰⁹. Posteriorment, la *Comisaría General* hauria de publicar en el BOE i en la premsa de més tirada els inventaris, establint un termini per tal que els propietaris poguessin reclamar els objectes, tret dels propietaris demostrats als que les comissaries de zona els podien comunicar directament l'existència dels objectes en els dipòsits¹¹⁰.

La casuística de les reclamacions podia ser variada. Si no hi havia cap dubte, ni reclamacions per parts de tercers, els objectes eren retornats als sol·licitants. La resta de devolucions es feien en qualitat de dipòsit: si passat un any de l'entrega provisional el bé era reclamat, es resolia per via judicial, i si ningú reclamava el Servei donava per tancat l'expedient i no acceptava més reclamacions de propietat sobre l'objecte. En el supòsit de no localitzar els propietaris, els objectes passaven a ser classificats com a desconeguts, encara que podien ser susceptibles de ser reclamats sota declaració jurada de la descripció de les peces (Altred, 2003:120). En el cas que els diferents reclamants poguessin demanar un mateix objecte, i les proves presentades pels suposats propietaris no fossin suficients, les peces es quedaven en dipòsit durant dos

¹⁰⁸ Article segon. Ordre de 31 de maig. BOE, núm. 162, d'11 de junio de 1939, pàgs. 3194-3195.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pàg. 3194.

¹¹⁰ *Ibidem*.

mesos a l'espera de noves proves per tal de determinar la propietat. Cal destacar que, segons l'Ordre de 31 de maig, amunt esmentada, un cop el propietari havia estat confirmat, els objectes li eren retornats, sempre que hagués satisfet les despeses generades durant l'emmagatzematge¹¹¹.



Foto 16: "Objectes trobats després de l'alliberament de Barcelona al Palau de l'Ajuntament a Montjuïc".
Data: Entre 2 de febrer i 31 de desembre de 1939.
Autor: Carlos Pérez de Rozas.
Fons: AFB.

Tot això va comportar tota una sèrie de documentació. En els expedients de reclamacions i entregues a particulars dels seus béns constaven la sol·licitud i dades de l'interessat amb l'inventari dels béns reclamats, el dipòsit d'on procedien els objectes i les actes d'entrega. Un exemple d'aquesta documentació el trobem en els expedients —ja esmentats abans— que fan referència a la col·lecció Cambó a la *Causa General*, datats el 30 de març de 1943, on es detallava la

¹¹¹ Article 9è. BOE, núm. 162, d'11 de junio de 1939, pàg. 3195.

col·lecció que havia desaparegut del domicili del polític durant la guerra i que constava de pintures, tapissos i altres materials artístics¹¹² (Veieu Annex 3).

5.2.2.1 LES EXPOSICIONS-DIPÒSIT D'OBJECTES RECUPERATS

A fi i efecte de donar a conèixer i identificar els objectes que no havien estat reclamats, els comissaris de zona van organitzar durant el 1939 una sèrie d'exposicions en diverses ciutats, amb una clara finalitat propagandística. Aquestes exposicions en realitat eren dipòsits oberts al públic que tenien com a objecte identificar les peces i facilitar el reconeixement dels objectes de particulars o bé d'entitats de procedència desconeguda, a més de mostrar una part del patrimoni historicoartístic recuperat.

*"Hoy se ha abierto al público la exposición de alhajas y objetos recuperados de las cajas de seguridad que fueron robados por los rojos y cuyos dueños no han sido identificados. La exposición instalada en el edificio del Banco de España, estará abierta hasta el día 10 de enero, desde cuya fecha y durante ocho días podrán los presuntos dueños solicitar la reivindicación de las alhajas y objetos que consideren de su pertenencia."*¹¹³

Tot i així, el gener de 1940 encara quedaven peces en els dipòsits del *Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*. Aquesta situació no podia continuar perquè, a més del cost econòmic que suposava el seu manteniment, l'activitat de la institució ja no tenia sentit. Amb aquesta problemàtica, junt amb la manca d'espai, va portar que per, una banda es centralitzessin els dipòsits per agilitzar els tràmits i, per altra, es dissolgués el *Servicio de Recuperación*, quedant en els seus dipòsits gran quantitat d'objectes pendents de ser retornats (Prous, 2003:240).

Davant de la impossibilitat de l'Estat per assolir la càrrega indefinida que es derivava de les despeses d'emmagatzematge dels objectes recuperats, el gener de 1940¹¹⁴, la DGBA assentava les normes per liquidar el *Servicio de Recuperación* "en plazo no lejano", i es concretaven les pautes per concloure els expedients de devolució. Per la qual cosa, tota la documentació va quedar en la

¹¹² AHN, FC-Causa General 1678, Exp. 5/15-26 i AHN, FC-Causa General 1677, Exp. 4.

¹¹³ *La Vanguardia Española*, 31 de desembre de 1939, pàg. 5.

¹¹⁴ Ordre d'11 de gener. BOE, núm. 13, de 13 de gener de 1940, pàg. 286-287.

Comissaria General del SDPAN ja que de tots els tràmits es varen encarregar les *Comisarías de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico*.

En el preàmbul de l'Ordre es destacava la impossibilitat de l'Estat per suportar la carrega dels objectes que encara no havien estat recollits:

“Organizado el servicio de Recuperación Artística en momentos en que era aventurado prejuzgar su duración, hace que, transcurridos más de nueve meses desde que terminó la guerra, no se vislumbre el plazo de finalización de aquél, por inercia de los que, desposeídos de objetos de su pertenencia, no han acudido con la debida presteza a recabar sus derechos, o de los que, habiéndolo hecho, no ejercitan los que se les concedieron con la diligencia necesaria. No puede el Estado soportar indefinidamente la carga que de tales hechos dimana y precisa fijar normas para que en plazo no lejano pueda liquidarse el Servicio de Recuperación Artística, reintegrado al de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”.

A més, amb aquesta normativa, s'establien uns terminis i unes penalitzacions per tal que els béns que havien estat identificats fossin recollits; si es superaven els terminis i els objectes no havien estat retirats, els propietaris *“[...] deberán hacerse cargo de los de su pertenencia en un plazo improrrogable de ocho días hábiles, previo abono de la liquidación hecha por la Comisaria correspondiente. Transcurrido este plazo, cada objeto devengará, en concepto de almacenaje, la cantidad de una peseta diaria comenzará a contarse otro de tres meses, finalizado el cual sin que los propietarios se hiciesen cargo de aquellos, se entenderá que renuncian a su propiedad en beneficio del Estado”*¹¹⁵.

Es proposaven, així, exposicions públiques de tots aquells objectes que no s'havien retornat o no havien estat reclamats, com a recurs per poder tancar els expedients:

*“Con los objetos cuyo expediente de devolución no haya sido iniciado, se organizarán exposiciones públicas de una duración no menor a un mes, durante el cual podrán incoarse por sus legítimos propietarios los oportunos expedientes de devolución, que, una vez terminados, se sujetarán a las condiciones que se establecen en el apartado primero de la presente Orden.”*¹¹⁶

La premsa recollia la inauguració d'aquestes exposicions. Per exemple, *La Vanguardia Española*, abril de 1940, un any després de l'acabament oficial de la Guerra Civil, publicava diverses notícies de la inauguració en Madrid d'una exposició-dipòsit *“de objetos artísticos recuperados”* organitzada pel SDPAN al

¹¹⁵ BOE, núm. 13, de 13 de gener de 1940, pàg. 286.

¹¹⁶ Article 3r, *Ibidem*.

*Palacio de Cristal del Retiro*¹¹⁷ en la que els objectes de procedència desconeguda estarien exposats un mes, durant aquest termini es podrien demanar sempre que es pogués acreditar la seva propietat. Segons el mateix diari, per a l'exposició s'havien inventariat 40.000 objectes¹¹⁸.

Per altra part, els objectes no reclamats foren inclosos en un inventari organitzats en vuit seccions, segons la tipologia dels objectes: d'or, plata i altres metalls; obres d'art i altres de caire religiós; pintures de diverses tècniques, escultures i tapissos; objectes d'ivori, porcellana i ceràmica; armes, robes, mobiliari i altres tipus no inclosos en el anterior categories¹¹⁹. Els objectes de metall sense valor artístic, històric, religiós o científic foren entregats al *Ministerio de Hacienda* i els objectes religiosos que no van ser reclamats ni identificats es donarien a esglésies, institucions religioses, museus i d'altres centres oficials, en concepte de dipòsit. La resta del material inclòs en els inventaris, seria subhastat, destinant els beneficis de la venda a la obtenció d'obres d'art, després d'haver liquidat les despeses.

En el cas dels béns expropiats, tant públics com privats, que es trobaven a l'estranger, el govern franquista els declarava propietat de l'Estat, amb la Llei de 30 de gener de 1940, amb la voluntat de reintegrar-los als seus propietaris originals, un cop identificats:

*“El Estado, en el ejercicio de su función soberana, proclama su propiedad sobre tales bienes al solo efecto de reclamarlos, impedir que desaparezcan y conservarlos, no para consumir ni continuar el despojo, sino, al contrario, para impedirlo, ya que desde el momento en que se haya conseguido la identificación y eventualmente la recuperación de los bienes, los propietarios despojados serán inmediatamente reintegrados en su posesión y propiedad, que readquirirán así gracias a la acción tutelar del Estado.”*¹²⁰

Tanmateix, l'esmentada llei afavoria l'Estat perquè pretenia la reintegració sempre que l'Estat no patís *“perjuicio ni adquiriera responsabilidad alguna para con dichos propietarios, poseedores o terceros”* i s'eximia de pagar indemnitzacions o d'altres tipus de procediments de compensació.

¹¹⁷ *La Vanguardia Española*, 16 d'abril de 1940, pàg. 7.

¹¹⁸ *La Vanguardia Española*, 21 d'abril de 1940, pàg. 4.

¹¹⁹ Article 4t. Ordre d' 11 de gener de 1940. BOE, núm. 13, 13 de gener de 1940, pàg. 286-287.

¹²⁰ BOE, núm. 37, de 6 de febrer de 1940, pàgs. 971-972.

Segons la documentació arxivada en la instrucció de la *Causa General*¹²¹, el 6 de juliol de 1945, les estimacions totals de les pèrdues d'objectes fetes sobre 201 particulars, veïns de Barcelona, eren de 61.941.186 pta. i s'havien recuperat objectes per un valor de 1.924.231 pta. La valoració d'objectes perduts catalogats com "de caràcter artístic", era de 15.499.905 pta. i se'n havien recuperats per valor de 6.005.600 pta. Pel que feia a joies i valors les pèrdues s'elevaven a 6.332.815 pta. (Veieu Annex 4).

5.2.3 LA DEVOLUCIÓ DELS ARXIUS

Segons les instruccions per a la devolució d'arxius i documents realitzades pel *Jefe de los Servicios de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación Nacional*, Javier Lasso, el 10 d'agost de 1939¹²², els arxius i documents històrics recuperats a Catalunya pel *Servicio de Recuperación de Archivos y Bibliotecas (SRAB)*, s'havien de retornar als seus legítims propietaris a través de la *Jefatura de Bibliotecas y Archivos de la Delegació de Catalunya*.

El procediment de devolució era similar a la resta de béns de particulars. Per tal de procedir a la restitució s'havia de fer inventaris dels fons a retornar i les devolucions es formalitzaven amb actes d'entrega. Els arxius intervinguts pel SRAB es mantenien en els dipòsits, tret de que perillessin els seus fons, en aquest cas eren traslladats. Per altra banda, els fons documentals es retornaven a instàncies dels seus legítims propietaris, si no hi havia cap dubte de la seva procedència. Quan hi havia sospita sobre la propietat dels béns, es donava publicitat per si hi havia altres persones o entitats que es creien amb dret sobre els mateixos fons. Tant uns com altres havien de demostrar la legitimitat de la propietat dels fons reclamats.

Els encarregats de les devolucions, un cop rebien les instàncies i verificaven les procedències i legitimitat de la propietat acordaven l'entrega, en

¹²¹ AHN, FC-Causa General, 1677, Exp. 4/25-29. Corresponent a la *Pieza separada núm. 11 (Tesoro Artístico i Cultura roja)*. En aquesta documentació es recollia la valoració de les pèrdues dels particulars afectats per les confiscacions i l'espoli, segons les seves declaracions. A més s'indicaven els noms dels propietaris, els autors dels fets, el tipus d'objectes i si els béns havien estat o no recuperats. A més, es feia notar que faltaven dades sobre alguns particulars atès que encara no havien declarat davant de la *Causa General*.

¹²² Fons ANC-1 capsa 413/37 (18.2).

cas de dubte, es consultava a la *Jefatura* abans de fer la devolució. En el cas dels arxius no reclamats, era el *Ministerio de Educación Nacional* qui decidia el seu destí. No podien ser objecte de devolució els arxius de protocols i documents que procedien dels arxius de l'Estat. Per altra part els arxius derivats de funcions oficials, com per exemple, l'*Archivo Histórico Nacional*, quedaven dipositats perpètuament en els *Archivos Nacionales*¹²³.

Segons Duran i Sanpere¹²⁴, les últimes instruccions que es varen donar al personal de la Secció d'Arxius republicana va ser la de col·laborar amb el nou estament i la consigna va ser que tothom es quedés en el seu lloc per tal de facilitar l'entrega a les noves autoritats i al *Servicio de Recuperación* i ajudar a la reintegració dels fons documentals.

Dins de la documentació que afectava als particulars, com hem esmentat anteriorment, tant al *Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos* (DRAE) com la instrucció de la *Causa General* varen acumular molta informació que va ser utilitzada per la depuració del personal que havia format part de l'administració republicana i en la persecució de tots aquells que havien estat adeptes a la República o contraris al Règim. Tot i així, una part dels fons d'institucions, entitats i persones clau de la República va marxar a l'exili amb alguns dels responsables polítics de la Generalitat ja que es varen endur documents importants com Lluís Companys, President de la Generalitat, Josep M. Sbert, que havia estat Conseller de Cultura o Lluís Miratvilles, Comissari de Propaganda. Altres arxius de particulars i entitats privades varen ser conservades clandestinament durant la dictadura i d'altres documentacions varen quedar arraconats per la pròpia administració franquista al considerar-les sense importància (Bernal, Casademont i Mayans, 2003:14-15).

¹²³ Fons ANC-1 capsa 413/37 (18.2).

¹²⁴ *Ibidem* (18.1).

5.2.4 LA REUBICACIÓ DEL PATRIMONI EN CONCEPTE DE DIPÒSIT

El desembre de 1942 es varen tornar a dictar instruccions sobre la recuperació dels objectes espoliats sota la República¹²⁵, instruccions que es varen fixar el 1943 pel *Ministerio de Hacienda*¹²⁶. Amb aquesta última normativa, els objectes que encara estaven custodiats en les seves dependències van passar a dependre dels *Juzgados Gubernativos*. El franquisme volia posar fi, així, al procés de recuperació i devolució de les obres confiscades durant la guerra, tancant un capítol, tot i que les devolucions varen continuar fins pràcticament els anys seixanta. Centenars de béns varen ser reubicats sense cap criteri, responent a peticions d'obres en dipòsit (Colorado, 2010:109)¹²⁷. El règim va procurar que, els objectes religiosos que no varen ser reclamats ni identificats fossin donats a l'Església i d'altres institucions religioses, a museus i organismes oficials¹²⁸.

El SDPAN va ser l'organisme qui va determinar algunes de les devolucions, ja que custodiava els dipòsits i organitzava els béns emmagatzemats; tot i així, gran part de les peces van ser reubicades sense criteri i molt probablement no es varen lliurar als seus propietaris originals ja que aquests haurien desaparegut i altres reclamants s'haurien beneficiat de les propietats. En el cas dels objectes religiosos, alguns varen ser ubicats en esglésies diferents per a les que havien estat creats, perquè els seus béns i imatges havien estat destruïdes (Colorado 2010:119-120). D'altra part, les donacions en dipòsit varen engrossir les col·leccions d'alguns dels museus i dependències oficials, sempre recolzant-se en un aparell normatiu per donar legalitat a les devolucions.

Es varen donar situacions de desplaçaments de peces entre dipòsits, com va ser el cas del Palau Nacional on hi havia objectes de diverses procedències emmagatzemats pel SDPAN, *que* amb motiu de l'adequació del Palau per acollir les noves instal·lacions del Museu d'Art de Catalunya, es van haver de traslladar

¹²⁵ Amb la qual cosa, es publicà un decret que reformava la instrucció de 7 d'agost de 1939 sobre la recuperació "*de objetos expoliados bajo dominio marxista*". Decreto de 12 de diciembre de 1942, BOE, núm. 360, de 26 de desembre de 1942, pàgs. 10558-10559.

¹²⁶ Ordre dictada el 29 d'abril de 1943 per l'execució del Decret de 12 de desembre de 1942, ja esmentat. BOE, núm. 125, de 5 de maig de 1943, pàgs. 4133-4134.

¹²⁷ Colorado es basa en el document, *La Relación de entidades a las que se han entregado objetos en calidad de depósito*, de l'*Archivo General de la Administración*, (3) 5.3 5/11252.

¹²⁸ Article quart de l'Ordre d'11 de gener de 1940 de la *DGBA*. BOE, núm. 13, de 13 de gener de 1940, pàg. 286-287.

al “*Palacio de Pensiones*”¹²⁹. Segons consta en la documentació del *Servicio de Recuperación Artística* a Catalunya¹³⁰, es varen fer diferents donacions en dipòsit per part dels responsables del SDPAN, custodis del patrimoni recuperat, als responsables dels museus de Barcelona —unes amb caràcter provisional i d’altres amb clara voluntat de permanència—. A tall d’exemple, Javier de Salas Bosch, “*Comisario delegado de la Dirección General de Bellas Artes en funciones de director del Museo de Arte de Cataluña*” es feia càrrec, el 27 d’abril de 1940, d’un cap d’alabastre del SXIV, procedent dels dipòsits del SDPAN de la zona de Llevant que en concepte de dipòsit ingressava en el Museu d’Art de Catalunya, a l’espera de destí definitiu¹³¹.

En aquest mateix sentit, el 10 de maig de 1940 ingressaven al Museu d’Art de Catalunya un seguit de pintures sense propietari que estaven dipositades en el Palau de la Caixa de Pensions a Montjuïc. Segons consta en el document, estaven sota la custòdia del SDPAN “*y han sido objeto de los requisitos previstos en la Orden del 11 de enero último sin que se haya adjudicado nadie su propiedad. Por lo cual quedan en depósito en el Museo de Arte de Cataluña, hasta tanto que se les dé definitivo destino, de acuerdo con lo que previene la disposición citada*”¹³².

El degoteig va ser constant. La Junta de Museus de Barcelona, el 18 de març de 1940, feia constar l’ingrés, “*en concepto de depósito, constituido por el Excelentísimo Ayuntamiento de esta ciudad, de la pintura al óleo titulada “Poblet” (1935), obra de Jaime Mercadé*”¹³³ i el 13 d’abril de 1940 rebia de la *Delegación Nacional de Sindicatos* “*los bienes de procedencia gremial que se encontrasen en poder de la Comisaría de la Zona de Levante del Servicio de Recuperación*”¹³⁴.

¹²⁹ Acta de la Junta de Museus de Barcelona en sessió del 18 de març de 1940. ANC1-715-T-791/3. (El *Palacio de Pensiones* es refereix al Pavelló de la Caixa d’Estalvis i de Pensions de Barcelona construït a Montjuïc amb motiu de la Exposició Universal de Barcelona, el 1929).

¹³⁰ ANC1-715-T-2850.

¹³¹ ANC1-715-T-2850/13.

¹³² ANC1-715-T-2850/17-19.

¹³³ ANC1-715-T-791/3.

¹³⁴ *Procedentes del Gremio de Revendedores:*

Seis tablas de retablo, obra de Jaime Huguet; segunda mitad del siglo xv, representando:

1. *La Crucifixión.*
2. *Milagro del Arcángel Miguel dando fin a la peste.*
3. *La Virgen con el Niño, en trono, rodeados de santas.*
4. *El Arcángel Miguel venciendo la herejía.*

Entre desembre de 1940 i l'abril de 1943, el SDPAN va restituir diversos objectes d'art propietat de la Junta de Museus¹³⁵ i d'altres en concepte de dipòsit. En les actes d'entrega d'alguns dels objectes es deixava clar que la devolució “es en calidad de depósito habiéndose de cumplir más tarde lo que para estas devoluciones establecen las normas publicadas en el Boletín Oficial del Estado del día 11 de junio de 1939”. Ismael Molera Palacio, representat del SDPAN feia entrega el 18 d'octubre de 1942 a Javier de Salas, en qualitat de Secretari de la Junta de Museus, d'una pintura a l'oli de Darius Vilà, “*Pirineo Catalán*” i d'una arqueta de ferro del S.XV¹³⁶. El 6 d'abril de 1943 es feia entrega d'una escultura de bronze, un cap de dona, de Borrell Nicolau¹³⁷.

Aquestes entregues en dipòsit continuaren fins a principis dels anys cinquanta. Les obres que havien quedat sense recollir i que ningú volia, varen romandre durant anys en magatzems en condicions de conservació precàries (Colorado, 2010:109).

La devolució dels béns eclesiàstics es va realitzar amb gran ostentació, per marcar el valor del patrimoni eclesiàstic i denunciar l'espoli republicà. Així, el retorn de la custòdia de la catedral (Foto 17) o el Crist de Lepant (Foto 18) eren notícies recollides per la premsa:

“Ayer se hizo entrega por parte del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, al Excmo. Cabildo Catedral de Barcelona, de la custodia y otros objetos del tesoro artístico de la Catedral llegado recientemente de Maisons Laffitte» (París) [...]. Seguidamente, las mencionadas personalidades se trasladaron a la Catedral. A la entrada de la misma, esperaban las autoridades eclesiásticas y civiles, entre las que recordamos el Muy Ilte. señor Vicario General, don Juan Serra; el secretario canciller del Obispado, doctor don Luis Urpí; señor don José Bonet del Río, alcalde accidental de Barcelona [...]. Al llegar a la Catedral, las

5. *La leyenda del Mont-Saint-Michel, con dos escenas.*

6. *El Arcángel Miguel de frente.*

Paso del Santo Entierro de Cristo, obra de Damián Campeny.

Tabla de retablo representando la Flagelación de Jesucristo, fechada en 1585.

Procedentes del Gremio de Veleros:

Paso de la Soledad de la Virgen (imagen-maniquí y cuatro ángeles), obra de Ramón Amadeu.

La Virgen. Imagen-maniquí de fines del siglo XVIII.

Retrato de Nicolás Sivilla. Pintura al óleo, de comienzos del siglo XIX.

Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (Arte moderno) Vol. I -1 (invierno) 1941, pàgs. 61-62.

¹³⁵ Els objectes inventariats corresponien als continguts de les caixes 201 a la 270 i 280 i els Dipòsits 1,8 i 9. Els números d'inventari dels objectes corresponien als de l'inventari general de la Junta de Museus de Barcelona ANC1-715-T-2872.

¹³⁶ ANC1-715-T-2872/136, amb els números d'inventari 80772 i 46890, respectivament.

¹³⁷ ANC1-715-T-2872/135. Segons còpia de l'acta d'entrega de la peça, que duia el número d'inventari 38137.

*campanas fueron echadas al vuelo. El señor Muguruza hizo entrega de los objetos al Cabildo y seguidamente dijeron unas palabras alusivas al acto,[...] Una multitud de fieles, emocionada de ver de nuevo su custodia, se apiñaron en torno de los reunidos y a las siete de la noche volvía de nuevo la custodia y demás objetos a entrar en la Catedral que manos indignas profanaron.”*¹³⁸



Foto 17: Patrimoni artístic a la porta de la catedral de Barcelona.

Data: 21 de setembre de 1939.

Autor: Pérez de Rozas.

Fons: AFB.

Les pèrdues totals dels objectes amb valor artístic de les parròquies de Barcelona ciutat, ja fossin per incendi, saqueig o confiscació varen ser valorades pel nou estat en 60.864.957 pta.¹³⁹, tot i que es feia constar que el valor encara era més alt perquè faltaven dades de 13 parròquies. A Girona, les estimacions de les pèrdues, que incloïen tant les parròquies de la província com les capelles particulars, varen ser de 20.028.717 pta.

¹³⁸ *La Vanguardia Española*, 22 de setembre de 1939, pàg.7.

¹³⁹ AHN, FC-Causa General, 1677, Exp. 4/2-4.



Foto 18: Reposició del Crist de Lepant a la Catedral.
Data: 5 de març de 1939.
Autor: Pérez de Rozas.
Fons: AFB.

En un sentit invers, els béns dels antics sindicats varen ser confiscats a les persones que n'eren les dipositàries i segons la Llei de 23 de setembre de 1939¹⁴⁰, varen passar a ser propietat de la Falange, que els destinaria, segons l'article primer de l'esmentada llei, a les despeses de *la Delegación Nacional de Sindicatos*:

*"Tales bienes serán entregados a la citada Delegación Nacional de Sindicatos, bajo inventario, en el improrrogable plazo de quince días por las personas o entidades en cuyo poder se encuentren en la actualidad en virtud de las incautaciones legalmente practicadas. En el caso de incautaciones o declaraciones de incautación posteriores a este Decreto, el plazo de entrega será de cinco días, a contar desde que el acuerdo correspondiente sea firme."*¹⁴¹

Després de la guerra, la devolució i restitució dels béns confiscats per la República, tant privats com de l'Estat o de l'Església, va ser una tasca força difícil atès la varietat de casos i la gran quantitat d'objectes que s'havien desplaçat i perquè comportaven tota una sèrie de consideracions legals i polítiques. Si contrastem la política de restitució del patrimoni artístic duta a terme

¹⁴⁰ BOE, núm. 285, de 12 d'octubre de 1939, pàg. 5728.

¹⁴¹ *Ibidem*, article segon.

pel govern espanyol durant la Postguerra i la realitzada després de la II Guerra Mundial en els països afectats trobem poques similituds que no són només pel caràcter diferent de les dues guerres.

En el procés de devolució europeu va haver una implicació internacional, sent els països aliats els encarregats de dur a terme les restitucions de les obres saquejades pels nazis. La recuperació després de la II Guerra Mundial implicà l'embargament dels béns espoliats, en especial els públics, però també l'obligació de restituir obres privades procedents d'operacions comercials, aparentment legals, i va estar recolzada per les Nacions Unides. En el cas de la destrucció total dels béns també es va establir l'obligació de restituir l'equivalent al seu valor. La política de restitucions europea a càrrec dels diversos organismes creats per aquesta finalitat va durar fins els anys setanta en alguns països, com per exemple a Àustria, encara que el cas de les recuperacions de les obres espoliades pel govern nazi no és un tema tancat del tot i encara continuen produint-se problemes legals i plets.

A Espanya, per contra, la política de devolucions del patrimoni confiscat durant la guerra va estar duta a terme des del nou estament governamental sustentada per un marc legal que tant intentava controlar els béns públics com els privats i la implicació internacional va ser mínima. Només va haver-hi alguns acords en el cas de les obres que es trobaven a Suïssa i a França, que varen ser retornades de manera gairebé immediata un cop es va donar per acabat el conflicte. No obstant, varen quedar sense control les obres transportades a Mèxic a bord del Vita.

Per tot això, la presumpta restitució de les obres va tancar-se molt més aviat a Espanya. Durant els anys que va durar el franquisme i en el període de transició democràtica no va haver reclamacions. No ha estat fins als anys 2000 quan s'han produït reivindicacions de devolució de patrimoni de caire polític, com el cas dels papers de Salamanca per part del govern al Generalitat o de caire més privat com és el cas del patrimoni dels ateneus populars¹⁴².

¹⁴² El juny de 2015 les entitats cultural, cíviques, socials i comunitàries, entre elles la xarxa d'ateneus populars, van presentar un manifest en el que es reclamava el patrimoni espoliat durant la Guerra Civil i la Postguerra. El manifest es pot consultar en la web de la XarxaAteneu (<https://xarxateneu.wordpress>).

5.2.5 LA REORGANITZACIÓ DEL PATRIMONI PÚBLIC CATALÀ

Amb part del patrimoni recuperat i amb les devolucions en marxa, calia organitzar el patrimoni públic català, a tal efecte els museus catalans es varen posar en funcionament força aviat sota el règim de Franco. Una de les primeres accions del nou sistema polític va ser una Ordre, dictada el 10 de febrer de 1939, “*autorizando el funcionamiento de la Junta de Museos de Barcelona y fijando su constitución*”¹⁴³: així es creava la primera Junta de Museus de l’etapa franquista. Estava formada pel *Ministro de Educación Nacional* —Pedro Sainz Rodríguez—; el *Jefe Nacional de Bellas Artes* —el Marqués de Lozoya—; el director de la *Real Academia de Bellas Artes* de San Fernando —el Conde de Romanones—; l’alcalde de Barcelona —Miguel Mateu—; el president de la Diputació Provincial —Antonio M. Simarro—¹⁴⁴, a més del tinent d’alcalde de Barcelona —José Bonet del Río—, i d’altres personalitats relacionades amb el món de l’Art¹⁴⁵.

Des de la seva creació fins el juliol de 1939, una de les tasques inicials de la nova Junta va ser la reintegració als Museus de Barcelona de les obres que es trobaven a Paris (Veieu Annex 5), a més de totes les altres que havien estat desplaçades amb motiu de la guerra, com per exemple, les obres emmagatzemades a Olot i els dipòsits que quedaven prop de la frontera.

D’altra banda, es varen restablir els serveis tècnics i administratius dels museus a fi i efecte de normalitzar el seu funcionament. Es va reunificar i catalogar el fons del Museu d’Art de Catalunya, que finalment es va distribuir en dos museus separats, el Museu d’Art Antic, al Palau Nacional de Montjuïc i el Museu d’Art Modern, al parc de la Ciutadella¹⁴⁶.

L’11 de gener de 1940¹⁴⁷ es creava una nova *Junta de Museos*, que passava a dependre directament del *Ministerio de Educación Nacional* i es constituïa amb el President de la Diputació (President Primer); l’alcalde de

¹⁴³ BOE, núm. 45, de 14 de febrer, 1939, pàgs. 861 a 862.

¹⁴⁴ Segons Pérez Vallverdú (2010:37) la participació de la Diputació de Barcelona era nominal.

¹⁴⁵ Jaime Espona, Teresa Amatller, Jacint Raventós, Joan Antoni Maragall, Francisco de Cossío i Modesto López Otero, subsecretari de l’Academia de Bellas Artes de San Fernando. “Historia de la Junta de Museos desde 1939”, *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol I, 1941-1. *Arte Moderno*, pàgs. 53.

¹⁴⁶ El Patronat del Museu d’Art Modern de Barcelona es va posar en funcionament a través d’una Ordre 5 de juny del 1939. BOE, núm. 162, d’11 de juny de 1939, pàg. 3195.

¹⁴⁷ BOE, núm. 14, de 14 de gener de 1940, pàgs. 324-325.

Barcelona (President segon); el Gestor Provincial de Cultura; un altre gestor provincial proposat pel president de la Diputació; el regidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, un altre regidor triat per l'alcalde, el President de la *Comisión Provincial de Monumentos*, el director del Museu Arqueològic de Barcelona, el director de l'Arxiu de Corona d'Aragó, el comissari de la *Zona de Levante del Servicio de Defensa de Patrimonio*; el delegat de cultura de Falange Española Tradicionalista (FET) y de las JONS¹⁴⁸, tots com a vocals, i el director del Museu d'Art de Catalunya, que actuava com a secretari¹⁴⁹.

Els museus que depenien de la Junta eren els següents ¹⁵⁰:

- *Museo de Bellas Artes de Cataluña.*
- *Museo de Arqueología de Barcelona.*
- *Museo Histórico de la Ciudad de Barcelona.*
- *Museo Marítimo de Barcelona.*
- *Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú.*
- *Cau Ferrat y Maricel de Sitges.*
- *Casa Llopis de Sitges.*
- *Museo de Tossa de Mar.*

Els museus d'Arqueologia, el Marítim, els de Sitges, el Museu Balaguer i el de Tossa eren patrocinats per la Diputació Provincial de Barcelona, mentre que l'Ajuntament patrocinava el Museu d'Art de Catalunya, el Museu d'Art Modern i el Museu Històric de la Ciutat de Barcelona¹⁵¹. El que és significatiu, per a Pérez Vallverdú (2010: 36), és la voluntat de convertir els Museus d'Art de Barcelona en el nucli d'una xarxa de museus municipals, al marge de l'àmbit estatal i provincial. Per aparentar una ràpida normalitat, es va reobrir el Museu d'Art de Catalunya —

¹⁴⁸ Bonet del Ríu, a més de membre de la Junta i Tinent d'alcalde també era el representant de cultura de la Fet y de les Jons.

¹⁴⁹ "Historia de la Junta de Museos desde 1939", *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. I, 1941-1. Arte Moderno, pàgs. 53-55.

¹⁵⁰ El Reglament de la Junta de Museus es va aprovar en la sessió de 19 de setembre de 1941. "Historia de la Junta de Museos desde 1940", *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. I, 1942-2. Arte Moderno, pàg. 50. Més tard es va presentar al *Ministerio de Educación Nacional*, que el ratificà el 22 d'octubre 1942, BOE, núm. 316, de 12 de novembre de 1942, pàgs. 9134-9135. A més es contemplaven tots els museus i les seves organitzacions annexes en aquell moment i les que es poguessin formar per les entitats que integraven la Junta en un futur. Segons l'article 4t del Reglament.

¹⁵¹ Segons l'article 5è del Reglament. *Ibidem*, pàg. 9135.

amb el nom de *Museo de Bellas Artes de Cataluña*—, tot i no estar totalment instal·lat, el 12 d'abril de 1941¹⁵².

*"El día 12 [d'abril], Sábado de Gloria, tendrá lugar la reapertura del Museo de Bellas Artes de Cataluña, instalado como se sabe, en el Palacio Nacional de Montjuich. Después del lamentable colapso provocado por la guerra, en la cual se dispersaron las obras de arte que albergaba el Museo, siendo su recuperación tema y afán de estos dos últimos años por todos los que desde sus puestos de responsabilidad se han dedicado a la patriótica tarea, los barceloneses podrán reanudar la bella costumbre de llenar sus ocios con el espectáculo de las amplias salas en cuyas paredes y rincones atisban las maravillas que nos legaron las viejas generaciones."*¹⁵³

Un any més tard, el juny de 1942, quedava finalitzada la instal·lació de les sales d'art romànic del Palau Nacional, amb càrrec pressupostari de l'Ajuntament, de manera que l'1 de setembre el Museu d'Art de Catalunya obria les portes al públic amb la totalitat de les seves col·leccions d'art antic¹⁵⁴. El Museu d'Art Modern va endarrerir la seva inauguració per les obres de condicionament del Palau Ciutadella, fins el juny de 1945, encara que, el 1942 s'exposaren en les seves sales les obres de l'Exposició Nacional de Belles Artes de Barcelona, a més d'altres exposicions complementàries, una dedicada a la pintura romàntica i altra a Fortuny¹⁵⁵.

Altres museus es posaren en marxa, a Sitges, el Museu de Cau Ferrat, el 1940, i, el 1941, es feien les gestions per crear el Museu Romàntic, a la vegada que, a Barcelona, es treballava en l'obertura del Museu d'Arts Decoratives i en el d'Art Modern¹⁵⁶. Tant el poble Espanyol com el Palau de Pedralbes van deixar de pertànyer a la Junta. El Primer va passar a dependre de l'Ajuntament com a *Museo de Arte Popular*, sota la direcció de l'Arxiu Històric de la Ciutat, és a dir sota la direcció d'Agustí Duran i Sanpere; el segon es va transformar en residència oficial, també dependent de l'Ajuntament¹⁵⁷.

¹⁵² Segons Javier de Salas, director en funcions del museu en aquell moment, el museu es trobava en obres de consolidació atès els desperfectes patits durant la guerra, per aquest motiu la seva reobertura era parcial, s'inauguraven així dinou sales, que acollien obres des del gòtic fins el segle XVIII. *Destino*, núm.194, 5 d'abril de 1941, pàg.11.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ "Historia de la Junta de Museos desde 1940", *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. I, 1942-2. Arte Moderno, pàg. 50.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pàg. 51.

¹⁵⁶ Segons entrevista realitzada a Xavier de Salas. *Destino*, núm.194, 5 d'abril de 1941, pàg.11.

¹⁵⁷ *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. I, 1941-1. Arte Moderno, pàg. 55.

La política cultural de l'Ajuntament de Mateu va tenir un punt central, l'Arxiu Històric. Dins de l'*Instituto Municipal de Historia* de Barcelona s'articulaven el *Museo de Industrias y Artes Populares*, el *Museo de Historia de la Ciudad*, el *Archivo Histórico* i el *Administrativo*. El 1939, l'Ajuntament es plantejà crear una nova estructura d'Arxiu Històric, que recollia la gestió de la Generalitat, per la qual cosa, es podria dir que hi va haver certa continuïtat basant-se quant a nivell organitzatiu en el model anterior, alhora que el seu responsable, Agustí Duran i Sanpere, es reincorporava al servei després de passar pel procés de depuració. La importància de l'Arxiu rau, per a Pérez Vallverdú (2010:51-57), en que l'administració franquista era conscient que a través de la història dels fons documental assumia el control polític i ideològic del passat, amb la voluntat de divulgar-lo. La qual cosa, a la nostra consideració, els permetia manipular la informació i, a la vegada, reinventar la història per adaptar-la al seu discurs.

Segons la Memòria de l'Ajuntament de Barcelona de 1941-1942, seguint amb Pérez Vallverdú, aquesta institució atorgà a l'Arxiu la missió de la "depuració històrica". En Mateu necessitava la justificació de la història per demostrar el paper capdavanter de Barcelona, sense entrar en contradicció amb el règim de Franco, pel que s'incidí en la història de la Barcelona medieval envoltada de muralles, això comportar la revalorització del casc antic. En aquest sentit, el Museu d'Història de la Ciutat, i la seva ubicació servia des d'un punt de vista simbòlic pels objectius de l'alcalde Mateu. S'inaugurà el 14 d'abril de 1943 i va ser concebut com a una secció de l'Arxiu Històric amb l'objectiu de donar cabuda a tota una sèrie de testimonis materials de la història de Barcelona, fent èmfasi en determinats períodes com el romà, en la festivitat del Corpus o diferents moments d'esplendor de la ciutat. Amb la seva creació es volia fer realitat la "*satisfacción de una necesidad espiritual profundamente sentida desde hace mucho tiempo infructuosamente intentada en varias ocasiones*"¹⁵⁸.

Entre 1939 i 1940 la *Ponencia de Cultura* de l'Ajuntament de Barcelona va organitzar al Poble Espanyol, sota la direcció tècnica de l'Arxiu Històric de la Ciutat, el *Museo de Artes e Industrias Populares*, on la Junta de Museus va dipositar els materials de caràcter "folklòric" de la seva propietat. La inauguració

¹⁵⁸ *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol I, 1943-3. Arte Moderno, pàgs. 119-121.

oficial es va fer el 12 de juny de 1942¹⁵⁹, amb una col·lecció que s'organitzà com a exposició permanent del museu a l'entorn de tres nuclis, la Casa Pallaresa i vida pastoral, útils i estris domèstics i indústries rurals, i com a una mostra de l'activitat artesanal¹⁶⁰.

Un altre museu que es va reestructurar en aquesta etapa va ser el Museu Marítim, inaugurat oficialment el 18 de gener de 1941, en l'espai de les Drassanes, també recollia aquesta voluntat de reivindicar la Barcelona medieval:

*“A fin de dar una utilización adecuada al magnífico edificio de las Atarazanas, que a consecuencia de la construcción de nuevos cuarteles había quedado desalojado de las fuerzas militares que lo ocupaban, se pensó en instalar en él — dando ocasión además a que se ampliara como era debido — al incipiente Museo Marítimo que se había iniciado desde muchos años atrás en la Escuela de Náutica. Las primeras salas, suficientemente amplias y desde luego instaladas con buen gusto y método acertado, ofrecieron pronto el aspecto de un museo completo y acabado, aun cuando en realidad quedara todavía mucho espacio del edificio para utilizar y fuesen muchos los aspectos de la vida y la historia de nuestra Marina que quedaban sin representación.”*¹⁶¹

Per la seva banda, el Museu Arqueològic de Barcelona es reobria el 3 d'agost de 1939 amb el nom de *Museo Arqueológico de Barcelona*, amb Martin Almagro Basch com a director. L'acte d'inauguració va tenir gran ressò social atès l'assistència de diverses personalitats¹⁶² i la premsa de Barcelona es varen fer ressò del fet subratllant l'eficàcia de la nova política:

“Desde ayer, nuevamente Barcelona vuelve a disponer de un magnífico Museo Arqueológico, instalado, como es sabido, en el Palacio de la Arqueología del

¹⁵⁹ *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. I, 1942-2, Arte Moderno, pàgs. 50-51.

¹⁶⁰ L'11 d'octubre de 1944 es destina tot l'espai del Poble Espanyol a museu, sota la direcció de Duran i Sanpere, que va crear la secció d'etnografia (Pérez Vallverdú 2010:54).

¹⁶¹ “El museo Marítimo y la exposición del Libro del Mar”, *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol I-3, 1943, pàgs. 127-129.

¹⁶² “En acto de reapertura del Museo tuvo efecto a las cuatro y media de la tarde, asistiendo nuestras primeras autoridades, entre las que figuraban el jefe militar de la cuarta región, general Orgaz; el presidente de la Diputación, conde del Montseny; el obispo Administrador Apostólico de la diócesis, doctor Díaz Gomara; señor Bonet del Río, en representación del alcalde; señor Lasso de la Vega, en representación del ministro de Educación Nacional; secretario provincial de Falange, señor Batlló; rector accidental de la Universidad, doctor Gómez Campillo; consejero nacional y teniente de alcalde, señor Ribes Seva; ayudantes del general Orgaz, teniente coronel Villalobos y capitán Lafuente; diputados provinciales señores de Peray y Riviére, ponentes de Beneficencia y de Cultura, respectivamente, y concejal señor Trías. Asimismo estuvieron presentes en la ceremonia inaugural, el director de la Escuela de Arquitectura, señor Soler y March; decano accidental de la Facultad de Medicina, señor Saforcada; señor Rodríguez Codolá, de la Academia de Bellas Artes de San Jorge; don Enrique Aguadé, alcalde de Reus; doctor Vilaseca, director del Museo de la misma ciudad; director del Museo Marítimo, señor Colldeforns; señor Garí Gimeno y otras personalidades, así como una distinguida concurrencia, que llenaba por completo las amplias salas del Museo”. *La Vanguardia Española*, 4 de agost de 1939, pàg.3.

Parque de Montjuich, el cual, como tantas otras colecciones de arte, pasó por las vicisitudes que la barbarie e incultura roja ocasionaba a cuanto significara progreso y estímulo para la educación ciudadana. Durante el período de dominación marxista, este establecimiento de cultura fue objeto de las más incalificables expoliaciones, ya que las obras de arte en él conservadas, después de su traslado a Agullana y otras poblaciones de Cataluña, fueron sacadas de España y depositadas en una ciudad extranjera, (Ginebra), de donde ahora, merced a las gestiones efectuadas por nuestro Gobierno y a los trabajos actividad desplegada por su digno director, don Martín Almagro, han vuelto nuevamente a ser rescatadas para España, en la que entraron por la vía Irún-Madrid, de cuyo último punto fueron reexpedidas a nuestra ciudad.”¹⁶³

La Junta de Museus de Barcelona va jugar un paper important en el retorn i en la reorganització del patrimoni cultural català sota el franquisme, així com en el funcionament de la nova xarxa de museus municipals. Encara que la Diputació Provincial també va tenir al seu càrrec d'altres museus, com hem vist, les gestions entre una i d'altra institucions varen ser diferents ja que la Junta va gaudir de certa autonomia i la Diputació va estar mediatitzada pel govern de l'Estat.

5.3 LA RECONSTRUCCIÓ

El patrimoni cultural durant la Postguerra va tenir –com hem pogut veure– un paper fonamental, sobre tot simbòlic. El nou règim de Franco va insistir constantment que la República era la responsable de la destrucció del patrimoni i del país, generant-se un dels discursos del franquisme que va ser utilitzat durant molts anys. El nou estat apareixia com el salvador i protector del patrimoni i la seva missió era la recuperació i reconstrucció de tot el que havia estat destruït. En els discursos propagandístics de reconstrucció dels pobles malmesos durant la guerra, s'inclouen els pobles destruïts pels seus propis bombardejos com si tot formés part de la destrucció del bàndol contrari. Es varen reconstruir els llocs amb una certa significació per al règim franquista, així com els monuments.

Les idees fonamentals que van regir la reconstrucció a la Postguerra varen està influenciades pels principis de Falange a través de les “*Ideas generales sobre el plan nacional de ordenación y reconstrucción*”, realitzades el 1939 per la *Sección de Arquitectura de los Servicios Técnicos de FET y de las JONS*¹⁶⁴, que

¹⁶³ *La Vanguardia Española*, 4 de agost de 1939, pàg.3.

¹⁶⁴ Acrònim de *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista*.

varen ser considerades com els fonaments ideològics de la reconstrucció espanyola de la Postguerra. Ideològicament, la Falange va dominar aquestes primers plans de reconstrucció ja que va ser el grup més poderós d'aquells que feien costat al règim de Franco (Viejo-Rose, 2011b:57). Els objectius de la “*Reconstrucción Nacional*” com a fonament de la política del nou règim s'evidenciaven en el preàmbul de la Llei de creació de la *Dirección General de Arquitectura*:

*"La Reconstrucción Nacional, como tarea fundamental de la paz, requiere una labor conjunta y ordenada de todas las ramas de la técnica. Las destrucciones producidas en las edificaciones, en los conjuntos urbanos y en los monumentos artísticos, la necesidad de ordenar la vida material del país con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada, inducen a reunir y ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales de la Arquitectura en una Dirección al servicio de los fines públicos. De esta manera los profesionales, al intervenir en los organismos oficiales, serán representantes de un criterio arquitectónico sindical nacional, previamente establecido por los órganos supremos que habrán de crearse para este fin."*¹⁶⁵

De manera similar, el Marques de Lozoya (1940:3) va sintetitzar, en la revista *Archivo Español de Arte*, la tasca a realitzar per tal de reconstruir Espanya:

"... Reparar los daños de la guerra es la más urgente tarea de los españoles de este momento; reanudar el trabajo interrumpido e infundir en él las altas aspiraciones que están en la médula de la España de Franco. La investigación de nuestro arte, valor singularísimo en la cultura hispánica y por la cual nuestra Patria no perdió nunca el rango de primera potencia, era una de las tareas a que con afán y mejor provecho se consagraban los eruditos españoles antes de 1936. Interrumpida por los grandes sucesos de los últimos años, es preciso volver a la continuidad de la obra, con el optimismo y la alegría que prenden en toda la vida española después de la Victoria..."

Tot i que el Marqués de Lozoya parlava de continuïtat, per a Muñoz Cosme (1989:113) el nou règim va provocar un trencament en el procés de protecció i conservació del patrimoni respecte a l'etapa anterior i distingeix tres clares ruptures: en el procés organitzatiu i legislatiu; en la substitució dels tècnics i professionals, d'una banda, perquè uns havien mort a causa de la guerra, d'altres perquè s'havien exiliat i els que es quedaven perquè eren depurats i apartats dels serveis i, per altra, perquè com a condició indispensable els professionals havien de ser adeptes al règim. Per últim, la tercera ruptura la situa en els canvis dels

¹⁶⁵ BOE, núm. 273, de 30 de setembre de 1939, pàg. 5427.

principis teòrics o bàsics, marcats per la necessitat del règim d'instrumentalitzar el patrimoni monumental com a propaganda ideològica i per una certa ètica paternalista en la reconstrucció per reparar els efectes de la guerra.

En aquest període inicial de reconstrucció de postguerra, l'arquitectura va ser considerada l'art més important del nou estat perquè era *“la expresión de la fuerza y de la misión del Estado”*¹⁶⁶ i perquè, segons Viejo-Rose (2011b:51-52), permetia materialitzar els ideals franquistes centrats en recuperar l'esplendor del passat imperial espanyol; aquesta necessitat de plasmar aquest passat es va evidenciar en els fonaments d'ordenació i reconstrucció de Falange. Com assenyalava Esteban (2008:43-44) va ser a *Regiones Devastadas* on es van realitzar les tasques més dures de reconstrucció i no a la *Dirección General de Bellas Artes* i, també, on es va concentrar la majoria dels mitjans per a la reconstrucció.

El *Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones* es va crear, amb l'objectiu de Reconstruir Espanya amb un fort component propagandístic.

*“Nos han mandado reconstruir España... Dios lo quiere, Franco lo exige y nosotros pondremos de nuestra voluntad todo nuestro trabajo al servicio de la Causa de Dios y de Franco.”*¹⁶⁷

Segons el decret de 25 de març de 1938 on s'establien les competències del *Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones (SNRDR)*, a través de la seva acció es volia crear la imatge d'una Espanya unificada, amb la qual cosa va exercir un veritable control sobre tot tipus de reconstrucció, inclús les iniciatives privades:

*“Corresponde al Estado por medio del Ministerio del Interior y de su Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, la dirección y vigilancia de cuantos proyectos generales o particulares tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por efecto de la guerra.”*¹⁶⁸

¹⁶⁶ Preàmbul de la llei de creació de la *Dirección General de Arquitectura*. BOE, de 30 de setembre de 1939, núm. 273, pàg. 5427.

¹⁶⁷ Cárdenas, Gonzalo: la reconstrucció nacional vista desde la *Dirección General de Regiones Devastadas*, en II Asamblea Nacional de Arquitectura, Madrid 1940, pàg. 154. Cárdena va ser sotsdirector de *Regiones Devastadas*. Cit. a Esteban (2008:43).

¹⁶⁸ Segons l'article 1r del Decret de creació del *Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones* de 25 de març de 1938. BOE, núm. 524, de 29 de març de 1938, pàg. 6483. Veieu apartat 5.1.1, del present treball.

Aquest decret va ser complementat l'11 de juny de 1938 amb les normes d'organització i funcionalment del *SNRDR*¹⁶⁹ per tal de restaurar el patrimoni. Amb aquesta normativa es constituïen comissions de zona designades pel *Ministerio del Interior* amb les funcions de:

- Incoar i tramitar els expedients de les obres de reconstrucció o reparació d'aquelles construccions o monuments malmesos per la guerra. Els expedients podien afectar tant a monuments artístics com a edificis religiosos, estatals, provincials o municipals, així com de particulars o d'empreses.
- Facilitar i obtenir dades i informes.
- Proposar les mesures necessàries per al pla de reconstrucció i reparació d'edificis.
- Executar les ordres i serveis del *SNRDR*.
- Proposar el nomenament de subcomissions dins la seva jurisdicció, que haurien de ser acceptades pel Ministeri de l'Interior.

Més endavant es varen oferir una sèrie d'ajuts per la reconstrucció d'immobles a particulars damnificats per la guerra, a la vegada que s'intentava crea llocs de treball¹⁷⁰:

*"El Gobierno tiene en estudio otras dificultades que se planean en relación a la mano de obra y a la escasez de materiales. Hoy se ofrecen una serie de importantes estímulos a los propietarios damnificados por la guerra, para la reconstrucción de sus inmuebles, con lo que, al propio tiempo que se pone de nuevo en movimiento una parte importante de la riqueza nacional destruida, se resuelve el urgente problema de paro."*¹⁷¹

Com que les disposicions anteriors eren insuficients, amb el decret de 23 de setembre de 1939¹⁷², el govern franquista va organitzar a través del *Ministerio de Gobernación* unes mesures de protecció màxima reconstruint edificis malmesos durant la guerra, reinstaurant els serveis públics o construint habitatges de renda mínima en aquelles localitats adoptades per Franco. Els beneficis

¹⁶⁹ BOE, núm. 601, de 15 juny de 1938, pàgs. 7868-7870.

¹⁷⁰ El gran volum del treball va provocar falta de mà d'obra qualificada el que va portar a utilitzar presos polítics en la reconstrucció. Solució proposada pel capellà José Pérez del Pulgar, amb *"Redención de penas por el trabajo"*, aquest programa partia de la premissa de que si els presos havien estat els responsables de la destrucció, eren ells els que havien d'esmenar el mal que havien causat (Viejo-Rose, 2011b:50).

¹⁷¹ Llei de 9 de setembre de 1939. BOE, núm. 254, d'11 de setembre de 1939, pàgs. 5059-5060.

¹⁷² BOE, núm. 274, d'1 d'octubre de 1939, pàgs. 5489-5490.

d'aquest decret¹⁷³ s'estengueren el 1941 a temples d'altres localitats amb un grau de destrucció menor, reconstruint-se els temples total o parcialment destruïts. Per aquest motiu es va crear a Madrid la *Junta Nacional para la Reconstrucción de Templos Parroquiales*¹⁷⁴, per tal d'ordenar i informar projectes de reconstrucció, proposar la constitució de les juntes diocesanes i locals i aprovar i vigilar la recaptació i l'administració dels fons destinats a la reconstrucció.

Tanmateix, no es tractava d'una simple reconstrucció, sinó que es volia donar una nova imatge del país. *Regiones Devastadas y Reparaciones* va entendre que la seva missió no era estrictament la de reconstruir amb fidelitat el que abans existia, “sino que era necesario aplicar la reconstrucción del suelo español el sentido revolucionario del Movimiento Nacional, con la misma intensidad y eficacia con que se produjeron las fuerzas armadas para ganar la guerra”¹⁷⁵.

Segons un informe presentat, el 1943, per la *Dirección General de Regiones Devastadas* sobre els efectes de la Guerra Civil en el patrimoni, van ser destruïdes 150 esglésies, arrasats 1850 edificis i malmesos 4850 temples (Rivera, 2008:90).

Partint de les dades publicades a la revista *Reconstrucción*¹⁷⁶ es pot comprovar que el número de projectes de reconstrucció o restauració a càrrec de DGRDR en edificacions religioses s'incrementà si es comparen amb els realitzats en obra civil, deixant de banda la construcció d'habitatges. Fins el 1942, *Regiones Devastadas* havia construït 48 edificis religiosos, entre esglésies i catedrals amb una despesa total de 5.810.084,54 pta., de les quals correspongueren a Catalunya la catedral de Tortosa i una església a Agramunt. El mateix any, hi hagueren en construcció 97 projectes entre esglésies i catedrals amb un pressupost de 21.695.937,91 pta. A Catalunya hi hagueren 14 edificacions religioses en construcció, entre elles la catedral de Vic, i projectes per realitzar a Bellcaire, Benifallet, Borges Blanques, Figueres, Palamós, Perelló, Serós, Vic, destacant Lleida amb dos plans de reconstrucció i Port de la Selva

¹⁷³ Decret de 10 de març de 1941. BOE de 25 de març de 1941, núm.84, pàgs. 1990-1991.

¹⁷⁴ Ordre 25 de juny. BOE, núm. 178, de 27 de juny de 1941, pàg. 4716.

¹⁷⁵ Moreno, José (1941): “Aspectos de la reconstrucción. El santuario de nuestra señora de la Cabeza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 154. Cit. en Esteban (2008:45).

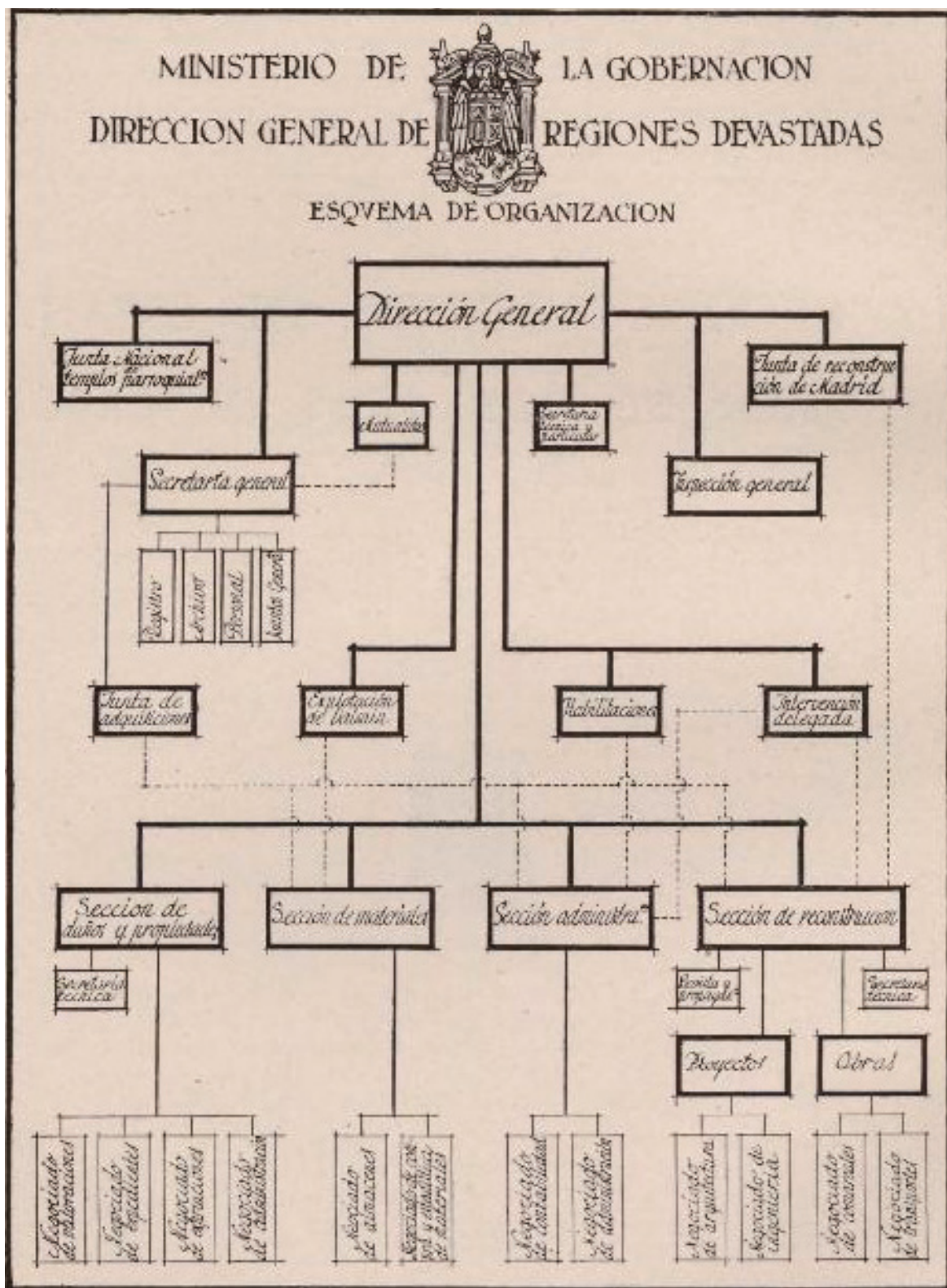
¹⁷⁶ La Reconstrucción de España. Resumen de dos años de labor”. *Reconstrucción*, núm. 24 junio-julio de 1942. Madrid: *Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones*.

amb quatre. Si considerem els convents i edificis religiosos de beneficència, els projectes a favor de l'Església s'incrementaren, i a les edificacions construïdes s'han d'afegir 30 projectes acabats amb una despesa de 5.281.498,87 pta. i en construcció 37, amb un pressupost de 15.973.137,75 pta. Per contra, la inversió en construcció d'ajuntaments o escoles fou molt més reduïda: fins el 1942 es varen realitzar 5 obres acabades d'ajuntaments amb un cost de 1.996.243,09 pta. i estaven en construcció 15 edificacions amb un pressupost de 5.710.597,87 pta. Si parlem de centres d'ensenyament les obres finalitzades ascendiren a 33 amb un cost total de 3.730.145,60 pta. i amb un pressupost de 10.048.541,09 pta. per a 53 projectes en construcció.

Segons Esteban (2008:46), les restauracions dutes a terme per la *Comisaria del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* es varen iniciar a partir de 1940 amb manca de pressupost i projectes, i es varen realitzar en total 15 intervencions. Només entre cinc o sis de les intervencions corresponien a reparacions dels danys causat per la guerra. Es varen atendre de manera especial una sèrie de monuments i edificis emblemàtics pel règim de Franco, com ara el Monasterio del Escorial, la Catedral de St. Jaume de Compostela i el Palau de Carlos V a Granada, que no requerien una conservació immediata tenint en compte el panorama a la Postguerra que feia palès d'altres actuacions més necessàries.

No obstant, per Francisco Iñíguez (1941:3-8), *Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, la dificultat per dur a terme els projectes raïa en la manca de pressupost:

“el problema capital es la distribución de los escasísimos fondos del presupuesto para que alcancen al máximo número de ruinas, lo mismo para repararlas totalmente, cuando es posible, que para evitar su avance y mantenerlas sin deterioros, en espera de que puedan solucionarse de modo definitivo.”



Imatge 8: Organigrama de la *Dirección General de Regiones Devastadas*.

Font: Revista *Reconstrucción*, núm. 24, junio-julio de 1942, pàg. 6. Madrid: *Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones*.

Es varen aprovar diferents pressuposts, a càrrec dels fons de la Comissaria General del SDPAN, per a realitzar diversos projectes i obres de reconstrucció i restauració amb predomini d'esglésies i edificis religiosos de tot el territori espanyol, amb prevalença dels territoris dins la zona franquista i d'aquells en els que la guerra havia estat especialment cruenta. Al llarg del 1942 es dictaren diverses ordres per a la reconstrucció de llocs emblemàtics com l'Obradoiro de la Catedral de Sant Jaume de Compostela (49.985,44 pta.), la Catedral de Burgos (98.909, 67 pta.), l'església de San Gil de Burgos (45.460,88 pta.), el convent de Sta. Maria de Dueñas de Salamanca (34.600,84 pta.)¹⁷⁷, l'església Magistral d'Alcalà d'Henares (95.906,19 pta.)¹⁷⁸; la Catedral de Toledo (98.466,22 pta.), el *Puente Antiguo* de Cangas de Onís (49.969,20 pta.)¹⁷⁹.

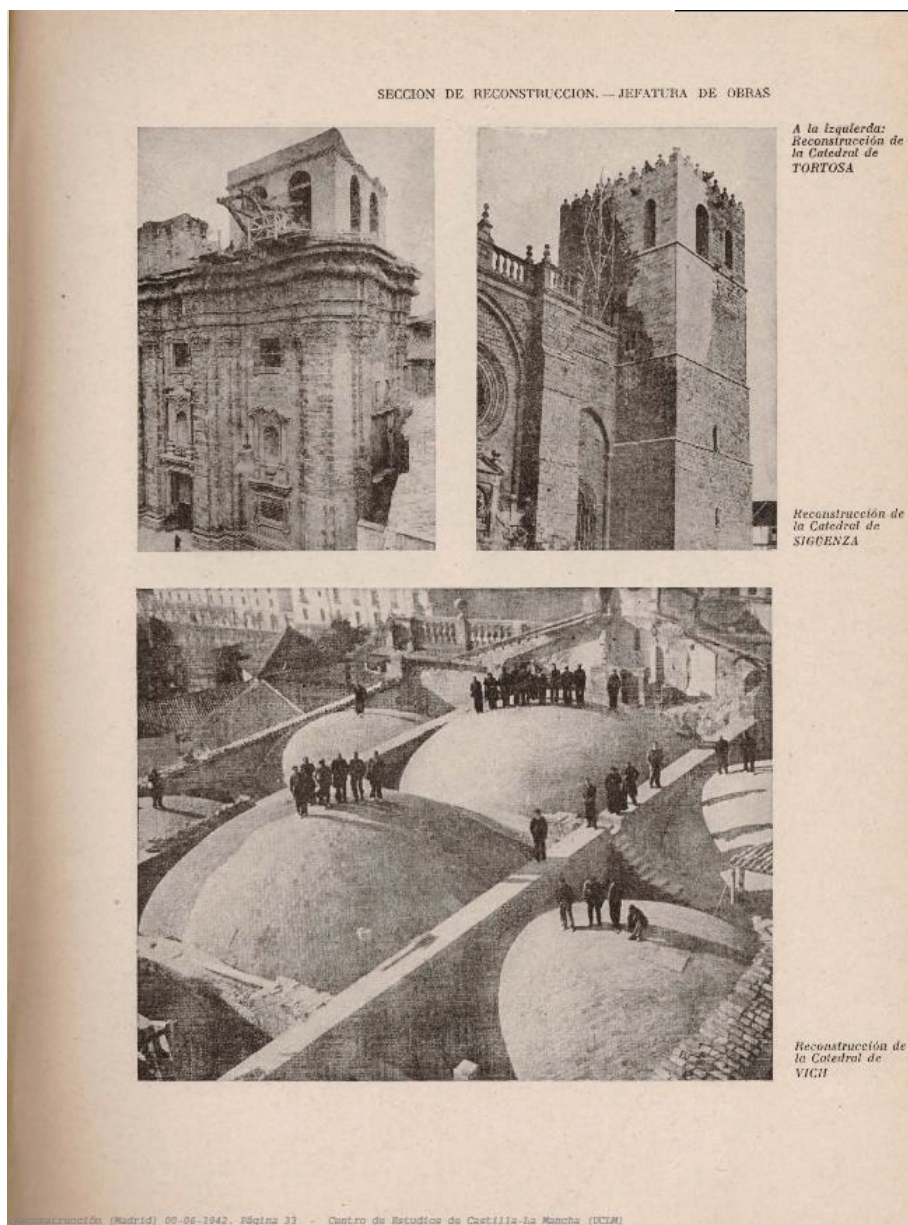
A Catalunya, a més de les actuacions de la *Direcció General de Belles Arts* i la *Dirección General de Regiones Devastadas*, també van intervenir la Diputació i l'Ajuntament amb Jeroni Martorell i Adolf Florensa, encara que la majoria dels treballs de conservació i restauració van ser duts a terme per Alejandro Ferrant, que era l'arquitecte conservador de la zona. Tot i així també varen intervenir d'altres arquitectes com per exemple Cesar Martinell o Joan Masriera (Esteban, 2008:53). Entre el 1939 i el 1958 a Catalunya es varen restaurar el Convent de Sant Pau del Camp, el Palau Reial, Santa Maria del Mar, l'Arxiu de la Corona d'Aragó, el Monestir de Sant Cugat del Vallés, el Castell d'Egara, la Col·legiata de Cardona, la Catedral i Església de Sant Pere de Galligans, l'Església de St. Vicent a Besalú, l'Església Sant Joan de Boada, l'Església Sant Salvador de Breda, l'Església Santa Maria de Porqueres, l'Església Santa Cecília de Molló, el Monestir de Sant Feliu de Guíxols, el Monestir St. Pere de Rodes, el Monestir St. Joan de les Abadesses, el Monestir de Santa Maria de Ripoll, el Monestir de Poblet, el Monestir Vallbona de les Monges, els Monuments romans a Tarragona, la Seu Vella de Lleida i la Catedral de la Seu d'Urgell¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Les diferents ordres daten del 16 de setembre, BOE, núm. 282, de 9 d'octubre de 1942, pàg. 8049.

¹⁷⁸ Aprovat el 13 d'octubre. BOE, núm. 303, de 30 d'octubre de 1942, pàg. 3725.

¹⁷⁹ El 23 d'octubre s'aprovava l'execució d'obres urgents de la Catedral de Toledo i el 28 d'octubre s'aprovava la restauració del *Puente Antiguo* de Cangas de Onís. BOE, núm. 325, de 21 de novembre de 1942, pàg.9437.

¹⁸⁰ *Monumentos restaurados por el Patrimonio Artístico Nacional en Cataluña*. Biblioteca Valenciana. Arxiu Alejandro Ferrant, sense classificar. Cit a Esteban (2008:53).



Imatge 9: Reconstrucció de les catedrals de Tortosa i Vic.

Font: Revista *Reconstrucción*, núm. 24, juny-juliol de 1942, pàg. 33. Madrid: *Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones*.

La reconstrucció arquitectònica i monumental va anar molt lligada a la propaganda, bé a través d'exposicions itinerants, actes oficials o a través de la revista *Reconstrucción* que seria un mitjà de divulgació dels projectes i de la tasca de la *DGRDR*, que junt amb la *Revista Nacional de Arquitectura* es varen posar de manifest les motivacions i prioritats de la reconstrucció espanyola (Esteban 2011: 43). Les exposicions varen ser un dels mitjans propagandístics per tal de mostrar els projectes que s'estaven o s'havien realitzat. Per exemple, el 14 juny de 1940 es va inaugurar a Madrid, amb gran ostentació i amb la presència de

Franco i diverses personalitats, l' *Exposición de la Reconstrucción de España*, al *Palacio de Bibliotecas y Museos* (Seu de la *Biblioteca Nacional*)¹⁸¹, on s'exposaren els projectes de reconstrucció que s'estaven duent a terme. Exposició que seria itinerant a diferents poblacions com ara Granada, València, Saragossa o Bilbao entre d'altres¹⁸². Segons Viejo-Rose (2011b:62), aquestes exposicions es varen realitzar durant quinze anys a través de tot el territori.

Per Moreno Torres (1941) —director general de *Regiones Devastadas*, des de setembre de 1939— el programa que s'havia d'aplicar, a més de la reconstrucció d'edificis de l'Estat i d'edificis d'organismes o associacions que desenvolupessin funcions complementàries de la beneficència estatal, era la reconstrucció de localitats adoptades pel “*Caudillo*”.

La reconstrucció arquitectònica i monumental de la Postguerra, per una banda va ser la resposta a una necessitat resultat de la destrucció durant la Guerra Civil, però, per altra, va tenir una intencionalitat política com a mitjà propagandístic del règim, de la mateixa manera que la protecció del patrimoni cultural. Tot i que va haver pressupostos molt ajustats, aquells monuments amb un significat simbòlic pel nou govern i les poblacions adoptades per Franco varen gaudir dels projectes amb més inversions.

5.3.1 LES POBLACIONS ADOPTADES PER FRANCO

En el context en el que es va desenvolupar la reconstrucció, la tasca més important va ser duta a terme en aquelles poblacions on la guerra havia estat més destructiva, incidint en els temples, esglésies i d'altres edificis religiosos o edificacions i monuments amb un cert simbolisme: eren les poblacions “adoptadas por el *Caudillo*”.

La reconstrucció d'aquestes poblacions també es lligava amb la voluntat del règim franquista d'assimilar-se o d'emmirallar-se amb el passat imperial espanyol. En aquest sentit, el ministre de Governació explicava el sentit dels pobles adoptats que, segons ell, sorgien dins un sistema de reconstrucció orgànica com a “*mandatos de fundación que recuerdan las cartas pueblas de la*

¹⁸¹ *Reconstrucción*, núm. 3, 1940, pàg. 68.

¹⁸² *Ibidem*, núm. 24, 1942, pàg. 68.

*Edad Media y las gestas heroicas de nuestros conquistadores*¹⁸³. Moreno Torres —en una conferència en el marc de l'exposició *la Reconstrucción en España*— posava l'accent en que la importància de la reconstrucció en les poblacions adoptades estava en la necessitat d'evitar el despoblament rural massiu i controlar els moviments del camp a la ciutat (Viejo-Rose, 2011b:49-50)¹⁸⁴.

L'Estat, amb els seus tècnics i amb la intervenció dels ajuntaments formarien el pla de reconstrucció i de sanejament¹⁸⁵, fent-se càrrec del restabliment dels serveis públics estatals, els de l'Església, i els relatius a la província i municipi, existents el 18 de juliol del 36. Un punt interessant a subratllar és el fet que l'Estat considerava que podia conservar com a “*huellas gloriosas*” la totalitat o part de les ruïnes d'algun dels pobles per a “*enseñanza de las generaciones venideras y recuerdo de la heroica Cruzada*”, que passarien a ser de l'Estat, amb compensació als seus propietaris¹⁸⁶. Aquesta política de mostrar les restes de ciutats o pobles va ser seguida també en d'altres països, com a l'Alemanya, i les ruïnes es convertien en un element de propaganda, mostrant que el nou estat havia alliberat als seus habitants de la devastació anterior, quedant així com a paisatges de guerra que reflectien la “barbàrie” republicana. Així, en la revista *Orientación Nacional Española* es deia:

"Ya se anuncia en orden a la reparación de los daños artísticos originados por la guerra y la barbarie roja, que no será el criterio aplicado, el de la restauración, tantas veces imposible o por lo menos indiscreta, de las obras artísticas destruidas. Se prefiere que las señales de la prueba atroz que pasamos, perduren en nuestra tierra, ya que esas señales han de darnos tanto honor como dolor, y en

¹⁸³ Discurs inaugural de la *Exposición de la Reconstrucción en España*, *Reconstrucción*, núm. 3, 1940, pàg. 8.

¹⁸⁴ Segons aquesta autora, aquesta conferència es va publicar més tard amb el nom: *Datos sobre la Reconstrucción de España*.

¹⁸⁵ Per tal de regular i executar les obres de reconstrucció en les poblacions adoptades per Franco, el *Ministerio de Gobernación* va dictar tota una sèrie de disposicions amb les que es sistematitzava i executaven les obres de reconstrucció. Per tant, amb el decret de 23 de setembre de 1939 (BOE, núm. 274, d'1 d'octubre de 1939, pàgs. 5489-5490) —ja esmentat— es regulava l'adopció de determinades localitats i amb la ordre del 7 d'octubre es dictaven les normes per tal d'executar les obres en les localitats adoptades (BOE, núm. 302, de 29 d'octubre 1939, pàgs. 6060-6061). Més tard, es varen publicar diverses normatives per les que s'ampliaven els beneficis de la reconstrucció regulats en el decret de 23 de setembre de 1939, com ara el decret de 9 de març de 1940 (BOE, núm.76, de 16 de març de 1940, pàgs. 1835-1836) amb el que s'estenien les normes a d'altres poblacions no adoptades, però en les que determinats edificis qualificats com historicoartístics necessitaven l'actuació urgent de *Regiones Devastadas*; o com el Decret de 10 de març de 1941 (BOE, núm. 84, de 25 de març de 1941, pàgs. 1990-1991) —que ja hem comentat— on s'aplicaven els beneficis als Temples Parroquials destruïts per “*la revolución marxista en localidades no adoptadas*”.

¹⁸⁶ Art. 3r. Decret de 23 de setembre. BOE, núm. 274, d'1 d'octubre de 1939, pàg. 5490.

relación con ellas, el Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes ha recordado una bella frase de San Agustín: «Los mártires resucitarán, hermoseados por sus cicatrices»¹⁸⁷.

Segons Esteban (2008:24) durant el franquisme aquesta estètica de la ruïna va dur a terme el desenvolupament de diversos projectes. Tanmateix, cap dels projectes destinats a integrar les ruïnes es varen dur a terme i molts de les ruïnes varen quedar abandonades o com a representació de la destrucció de la guerra.

Per a Viejo-Rose (2011b:66), l'exaltació de les ruïnes es deu a que es prenen com a símbol dels caiguts durant la guerra. Els pobles i edificis eren assimilats als màrtirs i la seva reconstrucció va estar envoltada d'un discurs d'heroisme, que per contra va contribuir a mantenir la divisió de la societat espanyola.

La declaració d'adopció d'una determinada localitat s'havia de fer a través del Consell de Ministres i publicar-se al BOE per l'ajuntament respectiu amb el recolzament de la Diputació Provincial. D'aquesta manera, es creava un expedient on es detallaven els danys causats en els edificis propietat de l'Estat, els de l'Església, els de les diputacions i els municipals, així com els serveis i usos als que estaven destinats. Un cop conformat l'expedient era enviat a la Comissió Provincial previ informe de la *Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones* (DGRDR). Un cop resolt l'expedient pel ministeri, era la DGRDR l'encarregada de realitzar els projectes i pressuposts, que finalment havien de ser aprovats pel *Ministerio de Gobernación*.

Si fins el 1940, Franco havia adoptat 102 poblacions, entre el 22 de febrer de 1941 i el 18 de juny de 1943¹⁸⁸, s'ampliaven els beneficis de l'adopció a 70 localitats més. Segons Viejo-Rose (2011b:49), en els ajuts s'incloïen diverses poblacions que havien patit destrucció però no per raons directament relacionades

¹⁸⁷ *Revista de Orientación Nacional*, núm. 17, 17 de maig de 1939, cit. a Esteban (2008:24).

¹⁸⁸ BOE, núm. 12, de 12 de gener de 1941, pàgs. 256-260, s'adoptaven 22 poblacions entre les quals trobem a Catalunya Prat de la Selva, Torres del Segre, La Sentiu i Granadella. Al BOE, núm. 71, de 12 de març de 1941, pàgs.1767-1769, s'adoptaven 8 poblacions entre les que destaquem Benissanet a Tarragona. Al BOE, núm. 84, de 25 de març de 1941, pàg. 1990, s'adoptava la de Barbastro. Al BOE, núm. 231, de 19 d'agost de 1941, pàg. 6377- 6380, s'adoptaven 17 localitats entre elles Montolar a Lleida i Gadesa a Tarragona. Al BOE, núm. 88, de 29 de març de 1942, pàg. 2240, s'incloïen 10 localitats, entre les que destaquen a Catalunya Artesa de Segre i Maials a Lleida i Torelló a Barcelona. Al BOE, núm.195, de 14 de juliol de 1943, pàgs.6808-6809, s'adoptaven parcialment 12 poblacions més entre elles Colera i Sant Feliu de Guíxols a Girona.

amb la guerra sinó per d'altres causes, com per exemple, la inundació o el foc. El 1943¹⁸⁹ els beneficis s'ampliaren fins i tot als béns propietat del Patrimoni Nacional. Es pot considerar, doncs, que els criteris de destinació dels ajuts a les poblacions malmeses per la guerra eren relatius ja que la seva aplicació podia ser molt àmplia. Posteriorment, va ser la política de la *Dirección General de Turismo* la que es centraria en la restauració i rehabilitació de diversos monuments, per convertir-los en Paradors nacionals, el que va suposar fortes transformacions i amb poc rigor històric i arquitectònic. La recuperació monumental i urbanística com a conseqüència de la guerra va marcar la política sobre patrimoni cultural del franquisme fins el *Plan de Estabilización Económica*, el 1959, que marcaria una etapa d'una certa obertura política (Esteban 2008:45 i 61).

5.4 ELS DISCURSOS SOBRE EL PATRIMONI I LA PROPAGANDA FRANQUISTA

Segons una de les nostres hipòtesis inicials, el patrimoni va tenir en la Guerra Civil una dimensió sociopolítica i simbòlica fonamental, esdevenint un element de confrontació militar i ideològica. Aquest ús polític i simbòlic del patrimoni no va acabar amb la pròpia guerra, sinó que va anar més enllà durant el franquisme.

Aquesta utilització política o manipulació del patrimoni cultural es va manifestar a través de la premsa, en els parlaments dels polítics, en els preàmbuls de moltes de les normatives i en publicacions especialitzades de caire més científic o intel·lectual, com hem pogut comprovar en els diferents capítols; fins i tot es feia palès a través d'algunes de les exposicions d'art en les que es mostraven l'art recuperat després de la guerra.

Les referències a la destrucció del patrimoni a mans dels republicans i les acusacions de vendre el patrimoni eren constants i les retòriques franquistes es fixaven en menystenir la tasca realitzada pels republicans i en mostrar la voluntat de destrucció intencionada. Per contra, els franquistes apareixien com a únics salvadors del patrimoni cultural i es lloava la seva tasca de protecció i recuperació del patrimoni:

¹⁸⁹ Decret de 23 de desembre. BOE, núm. 360, 26 de desembre de 1943, pàg. 12231.

"Desde la iniciación del Glorioso Movimiento Nacional, toda la propaganda roja aquí en Madrid, tendió siempre a hablar de supuestos bombardeos de Centros guardadores de tesoros para encubrir so pretexto de ponerlos a salvo sus instintos de insaciable rapacidad.

La realidad ha demostrado que el Archivo Histórico Nacional, instalado en el Palacio de Bibliotecas y Museos, en ningún momento sufrió el rigor de un bombardeo. El director del citado centro D. Miguel Gómez del Campillo, ha manifestado que salvo el desorden natural que la huella roja lleva consigo, los fondos del Archivo han sido salvados íntegramente, gracias a la entereza de los funcionarios facultativos que no permitieron que saliera ni un pergamino ni aun a pretexto de protección."¹⁹⁰

"Los agentes de Recuperación artística continúan desarrollando una intensa y fructífera labor. Con brillante servicio ha sido el de rescatar el tesoro de la Catedral de Sigüenza, que los rojos habían acumulado en los talleres de la Compañía de ferrocarriles de M.Z.A. para su remisión al Extranjero, lo que pudo evitarse por la celeridad del avance de las tropas nacionales. El alto personal de la Compañía puso en conocimiento de la Comisaría General de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional este hecho, lográndose con ello, rescatar el tesoro."¹⁹¹

La premsa franquista a Catalunya també es centrava en posar de manifest el mèrit del nou règim en la recuperació del patrimoni català.

"La recuperación artística en Barcelona

*El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional continúa sus labores en Barcelona, descubriendo diariamente nuevos depósitos de objetos artísticos y religiosos robados por los rojos, sindicatos y organizaciones marxistas, unas veces con afán, perfectamente burgués, decorativo y otras con fines lucrativos. En la Casa gremial del Arte Mayor de la Seda, llevadas por un sindicato, han aparecido dos imágenes de la Virgen y numerosas joyas y monedas; el «Casal Francesc Macià» había acumulado libros y cuadros de todo origen, mientras en el ministerio de Instrucción Pública los analfabetos que lo ocuparon llenaban sus paredes de joyas y telas de Lucas, etc., y en la casa de Cambó centralizan los despojos valiosísimos hechos por todo Cataluña".*¹⁹²

"Instinto de la horda. Muerte y resurrección del Museo Arqueológico

Con los fondos de la antigua Junta de Museos y los procedentes del Museo de Santa Águeda se formó este Museo Arqueológico, pero la Generalidad decidió destruirlo, o poco menos. El crimen se realizó de esta manera: cuando los rojos se dieron cuenta de que el general Franco estaba decidido a entrar en Barcelona, ellos decidieron a marchar, llevándose todo. Bosch Gimpera, el majadero y pedante separatista, dirigió la gran expoliación. En este museo hay muchos objetos de un valor artístico y monetario incalculable. Pero hay otros que tienen un valor artístico muy relativo, como, por ejemplo, calaveras, cuernos de buey pirenaico, hachas de piedra, etc. Ciertamente, uno llega a comprender que se llevaran a Ginebra todo lo que poseía de más valor; pero que se llevaran también

¹⁹⁰ "Se ha podido salvar el Archivo Histórico Nacional", ABC, 12 d'abril de 1939, pàg. 8

¹⁹¹ "Se evita la salida de España del Coro de la catedral de Sigüenza", *Ibidem*.

¹⁹² *La Vanguardia Española*, 2 de febrer 1939, pàg.10.

sus cuernos y sus calaveras, sólo puedes explicarlo el instinto rapaz de los rojo-separatistas, llegando ya a un grado de perfección absoluta. Así pues, en el Museo no quedo nada, absolutamente nada, ni un bendito clavo. Pero llegaron las tropas nacionales, y con ellas la resurrección del Museo, como la de todos los valores. Fue nombrado director el camarada Martín Almagro, profesor universitario, miembro del Cuerpo Facultativo de Arqueólogos y oficial de infantería del Ejército Nacional. El ponente de cultura, Señor Riviére, por su parte dio todas las facilidades posible. Fueron devueltos todos los objetos y el museo volvió a al vida. Y con tal rapidez que su reinstalación ha sido un verdadero modelo de organización y buen gusto. Ya en agosto de 1939 se habían normalizado las colecciones antiguas y aún se había adquirido el famoso mosaico de Belloch [...]. Además se han realizado obras de instalación de nuevas salas, de modo que lo que los rojos hicieron desde 1931 a 1936 –que luego destruyeron-, Martín Almagro lo ha realizado en un año.”¹⁹³

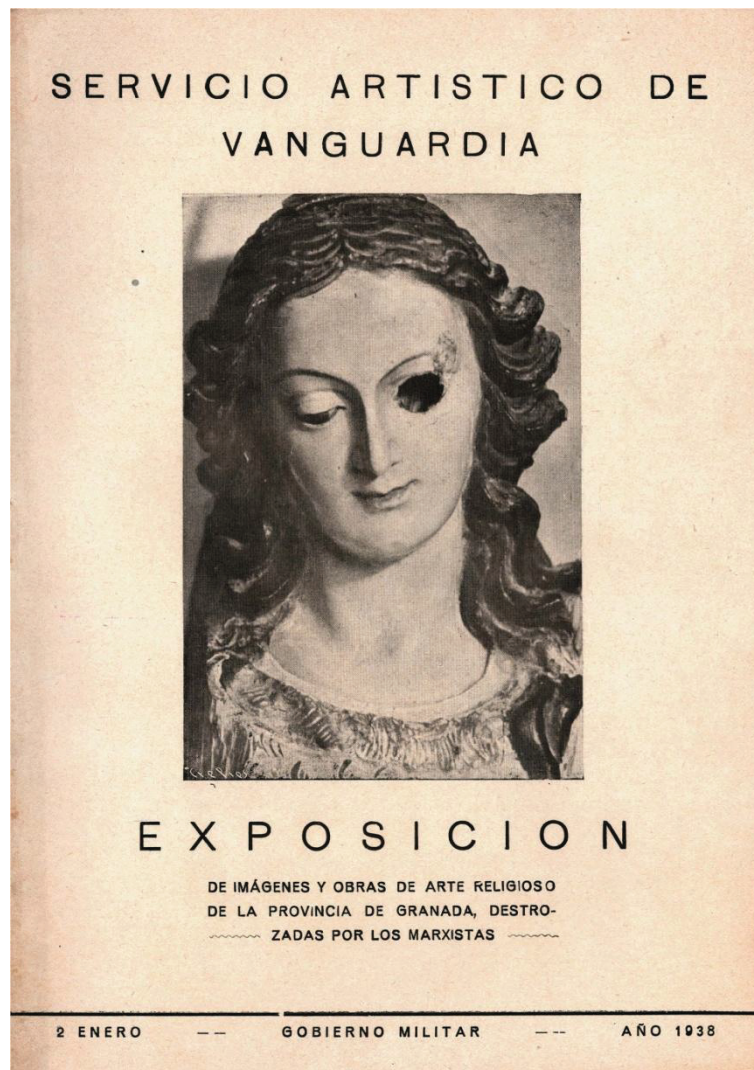
Javier de Salas, *Comisario-Delegado de la Dirección General de Bellas Artes i Director del Museo de Bellas Artes de Cataluña* en funcions, en una entrevista a *Destino* donava la culpa dels desperfectes del Museu als republicans:

“Los graves desperfectos del edificio debidos a la incuria de los tiempos rojos, obligaron a realizar importantes obres de consolidación, que siguen a buen ritmo, pero que no están todavía terminadas. [...] Las colecciones del Museo no ganaron nada con el régimen de continuos transportes a que las sometieron los rojos, Olot, Darnius, París...Ha sido necesario una larga tarea de reparación, aparte de que, como es natural, algunos objetos no se sabe todavía si deben considerarse como perdidos o recuperables. Sabemos robado un cajón del monetario y otros objetos valiosos. Con todo, nos queda la alegría de saber que el tesoro de arte románico está integro.”¹⁹⁴

Un cop el franquisme va recuperar el patrimoni historicoartístic de mans dels republicans, es varen dedicar a realitzar tota una sèrie d'exposicions arreu de l'estat espanyol amb finalitats propagandístiques amb el títol de *Arte Recuperado*; aquestes exposicions són testimoni de l'ús polític del patrimoni per demostrar les seves tesis de destrucció sistemàtica per part dels republicans. Una de les primeres va ser l'exposició de fotografies realitzada a Granada el 2 de gener de 1938 “*Exposición de obras de arte destrozadas por el marxismo, recogidas por el Servicio Artístico de Vanguardia*”.

¹⁹³ *Solidaridad Nacional*, núm. 340, 14 de març de 1940. Cit. a Gracia (2002-03), pàgs. 308-309, nota 30. No es cita la pàgina de la notícia.

¹⁹⁴ *Destino*, núm.194, 5 d'abril de 1941, pàg.11.



Imatge 10: Portada del catàleg de l'exposició realitzada a Granada el gener de 1938 "*Exposición de obras de arte destrozadas por el marxismo, recogidas por el Servicio Artístico de Vanguardia*".
Font: Archivo Histórico Provincial de Granada.

Li següen "*De Barnabá da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*", inaugurada el 7 de juliol del 1939 al Museu del Prado, formada principalment per les obres provinents de Ginebra en els dos primers viatges (Colorado 2010:116). A l'abril de 1939, el SDPAN organitzà una altra "*Arte mutilado por los rojos*". El maig del mateix any, s'exposà a València: "*Martirio del Arte y huellas de la barbarie roja*" (Esteban, 2008:23).

Manuel Chamoso (1943:293), feia un repàs de les exposicions realitzades per aquest servei:

"Así, se prepararon Exposiciones de Arte Recuperado en varias localidades. La primera fué organizada en Zaragoza por la Comisaría de Zona, en colaboración

con la Junta del Centenario de la Virgen del Pilar, y constituyó un extraordinario éxito. Instalada en la Lonja, allí pudo ser admirado un grandioso conjunto artístico, formado por los Tesoros de Roda, Albarracín y Teruel; los retablos de primitivos aragoneses y catalanes, de Alquézar, Puebla de Castro, Rubielos de Mora, etc.; los retablos de escultura de la Catedral de Teruel; los tapices de la Catedral de Tarragona, y piezas más notables de los Museos de Lérida; cruces' procesionales, cálices, custodias, esmaltes, marfiles, todo en gran número, representando los talleres de orfebres de Daroca, Morella, Zaragoza y Huesca. En Barcelona, la Comisaría de Zona organizó una Exposición dedicada a Fortuny, que fué instalada en el Palacio de La Virreina. En Madrid, y en salas habilitadas para ello en el Museo Arqueológico Nacional, montó la Comisaría general una Exposición de orfebrería religiosa, ropas de culto y otros ornamentos sagrados. En esta Exposición se reunía un conjunto de obras de arte que jamás, pudo ser contemplado; en ellas se apreciaba la evolución de las artes decorativas aplicadas a objetos religiosos, alcanzada desde el siglo XI hasta el siglo XIX.”

Paral·lelament al retorn i la recuperació de les obres confiscades pels republicans, es produïa un fet amb una forta càrrega simbòlica pel franquisme que, segons Colorado (2010:121), suposava un acte de propaganda cara a l'opinió pública espanyola. Després de diversos mesos de negociacions, el desembre de 1941 es signava un conveni entre França i Espanya que implicava el retorn d'algunes peces cabdals del patrimoni espanyol que havien sortit del territori al llarg del segle XIX i estaven dipositades a França. En concret es tractava del retorn de la Dama d'Elx, el tresor visigòtic de Guarrazar¹⁹⁵, l'Anunciació de Murillo¹⁹⁶, una gran quantitat de documents de Simancas, i diversos objectes d'art ibèric que es trobaven en el Museu del Louvre. Com a contrapartida, el govern francès rebia una pintura del Greco, un dels dos retrats de Mariana d'Àustria que es conservaven al museu del Prado, i una part de la tenda de Francisco I, que es conservava a l'Armeria Real¹⁹⁷.

Aquest fet va ser recollit tant per la premsa diària com en publicacions de caire més científic. *La Vanguardia Española* recollia la notícia: “Hoy llega a Barcelona, rescatada para España, la “Dama de Elche. Una dama y una joyas”:

¹⁹⁵ La dama d'Elx va ser trobada per un arqueòleg francès el 1897 i portada a França i venuda al Museu del Louvre i El Tresor de Guarrazar va ser trobat a Toledo durant el regnat de Isabel II i dipositat al Museu de Cluny; el Tresor de Guarrazar estava format per 9 corones de les que varen retornar sis (Monreal, 1999:205-206).

¹⁹⁶ Segons Monreal (1999:203-204), la Immaculada de Murillo va arribar dues setmanes abans de que es signes l'acord, és a dir, el desembre de 1941, per contra, la resta de peces arribaven el 8 de febrer de 1941. La Immaculada de Murillo va ser espoliada pel Mariscal Soult per indicació de Bonaparte junt amb un miler d'obres més (*Revista Nacional de Educación*, núm. 3, 1941:81).

¹⁹⁷ *Revista Nacional de Educación*, núm.3, 1941, pàg.80.

*"Aquí retendremos definitivamente a la Dama como algo del patrimonio familiar de que nunca hubiéramos tenido que desprendernos; como algo que se recobra y se daba por perdido por carencia de buen proceder. Pero vino la coyuntura del rescate en los días mismos en que se busca por todos los medios en el hondón del pasado más desconocido la propia esencia del país, libertarle de superposiciones extrañas que la ocultaban e iban alejándole de su órbita."*¹⁹⁸

D'altra banda, la *Revista Nacional de Educación*¹⁹⁹ publicava un article amb el títol, "El tesoro artístico devuelto por Francia", en el que s'explicava en què consistia i com s'havia gestat el conveni amb França, així com la història de com s'havia perdut el patrimoni durant el segle XIX:

"[...] Entre el esfuerzo constante del reconocer de nuestra cultura, en el que está empeñado el ministerio de Educación nacional, descuella esta victoria artística, que vuelve por los fueros de nuestra dignidad como nación. El triunfo de las armas nos traen ahora estos laureles de paz. Sin la victoria de nuestro Caudillo, no hubieran vuelto a España, ni la "Dama de Elche", ni el tesoro de Guarrazar. Ni Simancas hubiera visto cubrir sus estantes con los 51.000 legajos que ahora nos devuelven."

Diego Reina de la Muela, arquitecte, en el seu *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial* resumia, des de la perspectiva franquista, la destrucció del patrimoni, la salvació i la reconstrucció, seguint amb les seves premisses recurrents d'inculpació de l'espòli als republicans i mostrant Franco com el salvador del patrimoni i de la nació:

*"Durante [la guerra] la necesidad militar y olas de odio destruyeron las obras de arte, demolieron casas y arrasaron la arquitectura. El paso de las milicias rojas fue señalado por el saqueo sistemático y un rastro de fuego. Finalmente, sobre estas ruinas triunfó el espíritu nacional y cuando el 1 de abril la sede del Generalísimo emitió su despacho final, las vibraciones de combate cesaron, se silenció el trueno en el aire, y más allá sobre los campos torturados, cayó un silencio monacal de monasterios castellanos. Con la mirada fijada en la voluntad de quienes cayeron, España reformó sus filas para ganar la batalla de la paz."*²⁰⁰

Per la seva part Lasso de la Vega, en representació del Ministre de Educació Nacional, es pronunciava en la mateixa línia en l'acte de reobertura del Museu Arqueològic de Barcelona:

"...gracias a la espada victoriosa del Caudillo vuelven a nuestra patria los tesoros artístico llevados allí por los rojos, con el indigno propósito de especular con ellos."

¹⁹⁸ *La Vanguardia Española*, 8 de febrer de 1941, pàg.1. Article signat per M. Rodríguez Codolá.

¹⁹⁹ *Revista Nacional de Educación*, núm.3, 1941, pàgs. 79-83.

²⁰⁰ Reina de la Muela, D. (1944:126) *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid: Ediciones Verdad. Cit. a Viejo-Rose, 2011b:45. És una traducció de la cita en anglès.

*Ha nacido esta espada victoriosa de nuestro caudillo – agregó- la que ha salvado no solamente a España, sino a la cultura occidental.*²⁰¹

Les normatives, com apuntaven, també varen ser un mitjà de lloança i enaltiment de la tasca de salvaguarda i recuperació dels béns culturals del nou règim polític i d'acusacions i recriminacions als republicans de destrucció i pillatge del patrimoni. Un dels primers exemples el trobem abans de finalitzar la guerra, el 22 d'abril de 1938, en la introducció al decret de creació del SDPAN:

"La necesidad de reorganizar el servicio de recuperación del Patrimonio artístico nacional y también de las obras de arte de propiedad particular sometidas a los azares de la guerra, cuando no a la furia destructora y a la improbidad adquisitiva de las turbas, gobiernos y otras formas de bandería, en que se ha materializando al resistencia roja, corresponden a un anhelo tan vivo y claramente sentido, que resulta inútil detenerse en su proclamación."²⁰²

Un altre exemple es pot llegir en el preàmbul de la llei de 30 de gener de 1940, ja comentada anteriorment, per la qual l'Estat es feia amb la propietat de tots els béns expropiats, espoliats o confiscats durant la guerra pel govern republicà:

"Durante la dominación roja se han realizado innumerables actos de expoliación de valores, joyas, muebles, objetos de arte, pertenecientes unos al Estado o a Corporaciones públicas, y otros particulares, que han sido exportados al extranjero. En muchos casos es imposible distinguir los actos de expoliación a de robo, perpetrados con todas las características de los delitos comunes, de aquellos otros en que se pretendió cubrir, con el aspecto externo de una fingida legalidad, el despojo realizado por gentes que se atribuían funciones de autoridad o de gobierno."²⁰³

En la llei de 9 de novembre de 1938, Franco restablia les dotacions a l'Església, entre les que es destinava una partida pressupostària a la reparació dels temples destruïts durant la guerra. En el preàmbul d'aquesta tornen a aparèixer les argumentacions recurrents sobre l'espoli republicà i el salvament franquista.

"El Estado español, consciente de su unidad y grandeza se asientan en los sillares de la Fe Católica, inspiradora suprema de sus imperiales empresas, y deseoso de mostrar una vez más y de una manera práctica su filial adhesión a la Iglesia, así como de reparar al propio tiempo la inicua expoliación de que los Gobiernos liberales hicieron de su patrimonio al consumir aquel sacrílego despojo que uno

²⁰¹ *La Vanguardia Española*, 4 d'agost de 1939 pàg. 3.

²⁰² BOE, núm. 549, de 23 d'abril de 1938, pàgs. 6920-6922.

²⁰³ BOE, núm. 37, de 6 de febrer de 1940, pàgs. 971-972.

de nuestros más insignes polígrafos denominó inmenso latrocinio, se propone por esta Ley rendir tributo debido al abnegado Clero español cooperador eficacísimo de nuestra victoriosa Cruzada."²⁰⁴

La defensa del patrimoni es convertí en un bon instrument de propaganda del règim cara a la opinió pública, contraposant el robatori sistemàtic i la destrucció del patrimoni cultural a mans dels "rojos" amb el rescat "gloriós" realitzat per Franco, aquestes idees centrals van comportar amagar l'espoli sistemàtic que el propi règim havia portat a terme durant i després de la guerra. Aquests elements propagandístics serien recurrents durant tota la Postguerra fins pràcticament la democràcia. El franquisme no va reconèixer les mesures de protecció que la República havia dut a terme per defensar el patrimoni, ni tan sols a nivell professional, ja que gràcies al treball realitzat pels tècnics republicans es va poder localitzar i recuperar el patrimoni salvat.

5.5 CONCLUSIONS

Com hem pogut comprovar al llarg del capítol, després de la guerra, les primeres mesures del nou govern en matèria de cultura es varen centrar en derogar les normatives i en eliminar totes les estructures republicanes, per la qual cosa tota l'administració va ser depurada i els republicans varen ser acusats de destruir i d'especular amb el patrimoni. Contràriament, la llei de patrimoni republicana es va mantenir i la seva vigència va superar al franquisme. El procés de persecució i depuració que va implementar el nou règim contra tots els que havien estat relacionats amb la República, va generar una gran quantitat de documentació, per una part la produïda pel propi govern i, per altra, la requisada a les institucions republicanes i a particulars durant i després de la guerra, que junt amb el control dels fons històrics els va permetre assumir el control polític i ideològic, i, al nostre entendre, manipular la informació i a la vegada la memòria en el seu propi benefici.

La recuperació, devolució i restitució dels béns confiscats per la República, tant privats com de l'Estat o de l'Església, va ser una tasca força difícil atès la

²⁰⁴ BOE, núm. 139, de 15 de novembre de 1939, pàgs. 6398-6399.

varietat de casos i a la gran quantitat d'objectes que s'havien desplaçat i que varen comportar tota una sèrie de consideracions legals i polítiques. Tècnicament la política de devolucions franquista va generar la creació de dipòsits per tal d'emmagatzemar tots els béns recuperats, el que va suposar problemes d'infraestructura pel gran nombre d'objectes sense reclamar, això va fer que el ministeri d'Hisenda es fes càrrec de la gestió fins el 1943, any en que es va donar per acabada la política de restitucions, tot i que, a la pràctica, va continuar gairebé fins els anys seixanta. Els béns que varen quedar sense emplaçament varen ser donats en concepte de dipòsit, i depenen de la tipologia dels objectes varen ser reubicats en institucions religioses o culturals o bé varen ser subhastats. En general, la política de recuperació i restitució del patrimoni cultural es va caracteritzar per l'escassetat de mitjans tècnics i econòmics i per la precarietat del personal implicat. Els minsos pressuposts destinats varen fer insostenibles les despeses, en part pel retorn de les peces i en part pel cost de la seva devolució i del manteniment dels dipòsits.

La política reconstructiva franquista va donar una especial atenció a determinats llocs i monuments per la seva significació durant la guerra, més que pel valor patrimonial que haguessin pogut tenir prèviament. L'obsessió del franquisme per connectar el nou Estat amb un passat heroic "*essència de la cultura hispànica*"²⁰⁵ es va evidenciar a través de la reconstrucció, que va tenir en l'arquitectura i l'escultura els seu mitjans per representar la història gloriosa que volia posar en valor. Per altre part, cal tenir en compte que no tots els pressuposts destinats a projectes de reconstrucció i restauració es varen implementar en edificis i monuments malmesos per la guerra, també es varen fer intervencions no urgents en aquells monuments amb una significació especial pel règim de Franco, tot i que els mitjans i les inversions econòmiques eren escassos.

Per contra, els béns i drets de l'Església varen ser restablerts de manera immediata després del conflicte, la institució eclesiàstica va tenir un protagonisme important en tots els actes del nou estat franquista, en gran part per la influència de Falange en les primeres etapes de la Postguerra, per això va sortir afavorida tant en la reconstrucció dels seus edificis i monument com per les ajudes a la restauració.

²⁰⁵ Segons terminologia emprada pel Marqués de Lozoya (1940:3).

En qualsevol dels cassos, totes aquestes accions varen comportar l'ús del patrimoni amb finalitats polítiques i varen ser utilitzades per a la propaganda franquista per desacreditar, de manera recurrent, als republicans i les seves institucions.

També cal considerar que no totes les obres que s'han perdut varen ser destruïdes durant la guerra, moltes varen ser mal reubicades per mala gestió, altres es van perdre i d'altres varen sortir il·legalment, el que també fa pensar que va haver algunes transaccions comercials, en alguns casos encara poc provades.

Internacionalment, Franco va sortir afavorit, tot i que en un primer moment les institucions internacionals creades després de la II Guerra Mundial van rebutjar l'entrada d'Espanya, en la comunitat internacional. Tanmateix, mitjançant la Resolució de 4 de novembre 1950 es va posar en marxa la rehabilitació internacional de l'Espanya franquista i finalment, el règim de Franco va ser admès el 19 de novembre de 1952 (Dulphy, 2005:313).

En alguns aspectes la reconstrucció encara continua perquè les seqüeles de la Guerra Civil espanyola s'han perllongat en el temps fins l'actualitat i les ferides obertes entre ambdós bàndols encara estan latents en la societat actual.

6 A MANERA DE CONCLUSIONS.
EL CARÀCTER SIMBÒLIC DEL
PATRIMONI CULTURAL A LA
GUERRA CIVIL: USOS AL PASSAT I
AL PRESENT

Als darrers anys s'han portat a terme molts debats sobre les polítiques de la memòria històrica a molts països. Com reinterpretar el passat? Quin paper ha jugat i juga el patrimoni en els conflictes i en la memòria dels conflictes? Encara en conflictes recents i actuals, com a Síria, el patrimoni segueix jugant un paper central en ser destruït pels governs islamistes, i les polítiques de la pròpia UNESCO es mostren pràcticament ineficaces. Després de gairebé vuitanta anys dels fets que expliquem en aquesta tesi, els usos militars del patrimoni segueixen vigents i les polítiques de preservació segueixen intentant la seva preservació. Hem parlat d'un passat ja llunyà, però la tesi podria reactualitzar-se parlant de conflictes contemporanis.

Al mateix temps que el patrimoni es segueix utilitzant militarment i políticament, sorgeixen en molts països esforços per patrimonialitzar el passat i parlar-nos dels "patrimonis incòmodes". Des del present cap al passat, es mira al passat amb la necessitat de reinterpretar aspectes no prou explicats de la història particular de cada país. Podríem citar nombrosos exemples d'aquesta perspectiva, com el tractament del record de l'holocaust a Alemanya, el tractament de la repressió estalinista i les dictadures comunistes, els dedicats a la resistència a França o Itàlia, o els centres sobre la repressió de les dictadures en països llatinoamericans com Xile, Argentina o Uruguai (Roigé, 2015). I encara podríem afegir casos menys coneguts com els museus dedicats a la memòria de les migracions, dels etnocidis, de l'esclavatge, la repressió per raons de gènere o sexe, o els conflictes religiosos. Aquestes qüestions ens porten a contemplar la importància del patrimoni en els conflictes, durant el mateix conflicte però també en una perspectiva històrica.

Al llarg de la tesi hem anat veient la destrucció i les polítiques de protecció del patrimoni cultural en períodes de conflicte i postconflicte, el caràcter simbòlic del patrimoni, els usos polítics de l'espoli, i les interrelacions entre patrimoni i identitat. Com en d'altres conflictes, a la Guerra Civil el patrimoni va ser un objectiu militar i va ser utilitzat políticament pel que representava. Unes qüestions tan complexes i polèmiques forçosament deixen moltes qüestions obertes. Obertes no només des d'un punt de vista de la recerca, sinó també perquè encara avui en dia molts d'aquests aspectes estan

recents en una memòria, encara no absolutament tancada. Setanta-set anys després de la fi de la Guerra el patrimoni i els fets d'aquell període encara està present d'una manera o altre en la memòria col·lectiva i en la memòria pública, el que no vol dir que s'hagin fet polítiques suficientment explícites de reconeixement.

El plantejament principal de la nostra tesi ha estat analitzar les polítiques d'actuació sobre el patrimoni cultural durant la Guerra Civil i Postguerra a Catalunya a través de les mesures de protecció i de recuperació dels béns espoliats, considerant alhora el seu ús polític i simbòlic que es va fer d'aquest patrimoni. Tanmateix, també hem volgut considerar les actuacions més tècniques que comportaren tot un seguit d'accions de preservació. Moltes d'aquestes accions no varen ser del tot eficients, però així i tot moltes d'elles aconseguiren evitar una pèrdua definitiva d'una part dels béns culturals. Cal destacar també la influència que tingueren en conflictes posteriors.

La tesi ha partit d'una perspectiva teòrica sobre l'espoli i la destrucció del patrimoni i també de com ha estat tractat el tema internacionalment. En el segon i tercer capítol hem presentat diverses qüestions sobre la destrucció i la preservació dels béns culturals durant els conflictes armats i les mesures dutes a terme per les institucions internacionals, com ara la Carta d'Atenes o la Convenció de l'Haia de 1907, tot i que les polítiques sobre protecció del patrimoni en períodes de conflicte es varen desenvolupar després de la II Guerra Mundial. Cal remarcar que la destrucció del patrimoni artístic i cultural durant conflictes bèl·lics s'ha fet —i es fa—, d'altra banda, al marge dels acords internacionals de preservació. Tanmateix, tal i com hem argumentat en el capítol tercer, la Guerra Civil espanyola va ser un precedent en matèria de protecció ja que es varen sistematitzar les primeres mesures de salvaguarda del patrimoni cultural en períodes de conflicte.

Del marc internacional hem passat a la Guerra Civil espanyola, i més específicament en el cas de Catalunya (capítols tercer i quart, respectivament), analitzant les polítiques de preservació i els usos polítics del patrimoni cultural, el que ens ha portat a plantejar-nos quines van ser les motivacions reals sobre les mesures d'evacuació del patrimoni durant la Guerra Civil i quins van ser els

criteris que van portar a salvaguardar uns i no altres objectes artístic i culturals. Un dels nostres objectius era analitzar la Idea del valor simbòlic del patrimoni cultural, el que representa la seva destrucció i el valor de la seva preservació. Durant una guerra, els béns patrimonials pateixen l'espoli indiscriminat sense tenir en compte la seva significació històrica, artística i cultural, a més són susceptibles de manipulació política, per part dels governs implicats. Durant la Guerra Civil, la divergència de criteris en la gestió de la salvaguarda del patrimoni cultural va ser palesa entre el govern de la República i el de la Generalitat de Catalunya davant els plantejaments per desenvolupar les polítiques de protecció del patrimoni cultural català. També ens ha interessat investigar les polítiques de protecció implementades en la zona dominada pel bàndol franquista durant la guerra, i contrastar-les amb les dutes a terme pel govern republicà. De la mateixa manera, hem volgut determinar la incidència política de les organitzacions i institucions internacionals implicades en la salvaguarda d'un patrimoni que els va ser confiat pel govern republicà a través d'un acord signat i que van retornar al govern de Franco.

Finalment, en el capítol cinquè hem considerat les mesures polítiques a la immediata postguerra que varen afectar a la protecció del patrimoni cultural català recuperat, així com la reconstrucció que afectà directament sobre el patrimoni historicoartístic, un cop superat el conflicte. Un cop guanyada la guerra, Franco va voler homogeneïtzar la identitat i la ideologia, esborrant el passat i substituint tots els seus símbols.

A la fi del nostre treball, més que fer una revisió dels temes tractats conclourem amb diverses reflexions sobre les destruccions del patrimoni i les seves repercussions polítiques durant els períodes de guerra i postguerra: primer considerarem diverses qüestions sobre el patrimoni cultural, el conflicte i la identitat; després contemplarem diverses qüestions sobre el caràcter simbòlic del patrimoni i finalment ens plantejarem, des de la perspectiva actual, com es valora i es té en compte els fets descrits sobre el rol del patrimoni a la Guerra i Postguerra en la societat actual. Tractarem de veure, en definitiva, quin paper juga el patrimoni en la memòria col·lectiva i en les polítiques de memòria. No seran tant unes conclusions recapitulatives com unes conclusions que

suggeriran noves qüestions i que pretenen traslladar l'estudi històric que hem anat fent fins a l'actualitat.

6.1 PATRIMONI CULTURAL, CONFLICTE I IDENTITAT

La destrucció del patrimoni cultural ens porta a reflexionar sobre la seva propietat, si pertany a la humanitat o a la comunitat on s'ubiquen els béns (Roma, 2003:13). De fet, durant la Guerra Civil espanyola sorgiren les primeres valoracions per considerar el patrimoni cultural com patrimoni de la humanitat: les preocupacions de l'Oficina Internacional dels Museus francesa per protegir el patrimoni espanyol i català durant la Guerra Civil i la creació d'un comitè internacional per salvaguardar els béns culturals suposaren concebre el patrimoni com un patrimoni comú.

Segons la UNESCO¹, la *Convenció per a la Protecció del Patrimoni Mundial Cultural y Natural* de 1972 neix de la necessitat d'identificar part dels béns inestimables i irremplaçables de les nacions. La pèrdua de qualsevol d'aquests béns representaria una pèrdua inavaluable per a tota la humanitat:

“La Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO es un legado de monumentos y sitios de una gran riqueza natural y cultural que pertenece a toda la humanidad. Los Sitios inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial cumplen una función de hitos en el planeta, de símbolos de la toma de conciencia de los Estados y de los pueblos acerca del sentido de esos lugares y emblemas de su apego a la propiedad colectiva, así como de la transmisión de ese patrimonio a las generaciones futuras.

Com hem esmentat en el capítol dedicat a les normatives internacionals, amb la Carta d'Atenes (1931) s'exposaren els principis generals sobre la restauració i la conservació dels monuments historicoartístics i es feia palès la necessitat de la cooperació internacional en la seva protecció, considerant d'aquesta manera el patrimoni monumental com a universal. Una argumentació a favor de considerar el patrimoni cultural un bé mundial és la manca de seguretat dels béns patrimonials a la societat local i un exemple que recolzaria aquest raonament estaria en el fet de la destrucció dels Budes de Bamiyan, que hem esmentat a l'inici de la tesi.

¹ <http://www.unesco.org>.

L'argument contrari es fonamenta en que és difícil justificar l'espoli que pateix una societat amb la descontextualització del seu patrimoni lligat a la història local per convertir-los en objectes de gaudi estètic a nivell mundial, com és el cas de l'extracció de les pintures murals, objectes de culte, etc. Treure a una comunitat el seu patrimoni cultural és una manera d'espoli difícil d'avaluar materialment com apunta Roma (2003:21), i suposa, per una banda, un empobriment de les qualitats estètiques de l'entorn i, per altra, la destrucció dels seus propis referents històrics i identitaris. El bé cultural desplaçat d'una societat determinada després d'una guerra i reubicat en un museu nacional amb l'excusa de conservar-lo, passa a ser un objecte estètic i està afectant a la identitat d'aquella comunitat. El bé descontextualitzat pertany a la societat local, no pertany a la humanitat.

Recapitulant el què hem analitzat durant aquesta recerca, cal fer diversos plantejaments sobre patrimoni, conflicte i identitat. Potser aquestes qüestions més que cloure el que hem anat veient al llarg de la tesi obre nous enfocaments. D'una banda, ens podem qüestionar, quines són les motivacions que porten a la destrucció del patrimoni cultural, quins tipus de béns culturals són destruïts i reconstruïts posteriorment; per altra, cal considerar la reconstrucció de la identitat després del conflicte i quines són les seves conseqüències a nivell local o nacional. És per això que, tal com proposa el *CRIC (Cultural Heritage and the Re-construction of Identities after Conflict)*² en el seu projecte, la reconstrucció del patrimoni no tan sols es centre en la seva reproducció o en els recursos que s'hi destinen, una part essencial és la revisió i reconstrucció de la identitat del patrimoni perdut.

Dins els objectius que exposa el *CRIC* estan les investigacions sobre l'impacte identitari i la reconstrucció selectiva posterior del patrimoni cultural i la relació entre patrimoni cultural, conflicte i identitat en conflictes actuals. Per

² CRIC Identity and Conflict, <http://www.cric.arch.cam.ac.uk/>. University of Cambridge. CRIC és un projecte multidisciplinari que investiga la relació entre conflicte, identitat i patrimoni cultural. En aquest projecte hi col·laboren nou universitat europees i organitzacions no governamentals els casos d'estudi que investiguen es centren a Espanya, França, Xipre, Bòsnia i Alemanya i representen diversos tipus de conflictes a partir de la I Guerra mundial fins a l'actualitat. Les institucions implicades són: University of Cambridge, Norwegian Institute for Cultural Heritage Research, University of Surrey, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gernika Gogoratuz, Université Paris Sorbonne, International Peace Research Institute Prio, University of Umeå, Technische Universität Dresden.

altra banda, cal examinar els efectes de la destrucció i de la reconstrucció en la noció d'identitat. En aquest últim capítol —seguint les investigacions del CRIC—, hem tractat d'examinar els efectes de la destrucció i de la reconstrucció en la Guerra Civil espanyola i en la Postguerra en la noció d'identitat.

No hi ha dubte de que les conseqüències que té la guerra en la manera de valorar el patrimoni, en donar forma a la memòria i en consolidar la identitat transcendeixen en el temps. Tenint en compte l'anterior, en períodes de conflicte, el patrimoni cultural manifesta la identitat dels grups confrontats. Per tant, la seva destrucció deliberada pot ser utilitzada com una arma de guerra psicològica (Van der Auwera, 2013:3) i amb clara voluntat de provocar sofriment als contraris. Després d'un conflicte, la reconstrucció de la identitat, succeeix tant en l'espai físic com en l'imaginari de la gent i en la seva memòria (Viejo-Rose, 2011a:54).

Durant el seminari internacional *Heritage in Conflict and Consensus*, organitzat pel *Centre for Heritage and Society* (Massachusetts)³ —desenvolupat dins l'àmbit dels museus i la política de protecció del patrimoni cultural—, Chilton i Silberman (2010:6) van plantejar que el patrimoni cultural pot ser una font d'identitat i de cohesió social, però que també pot ser considerat una font de conflictes ètnics i nacionals diferenciant entre “nosaltres” i “ells”. En aquest sentit, per a Viejo-Rose (2011a:54) el punt clau de la destrucció del patrimoni durant una guerra està en les diferents maneres en que és utilitzat per tal de fomentar la divisió dels implicats en el conflicte. Reconstruir sobre les bases d'aquesta divisió només reforça la violència cap el patrimoni. Aspectes extrapolables tant a la Guerra Civil com a la Postguerra, com hem pogut comprovar en els capítols anteriors.

El patrimoni cultural és el testimoni de la història comuna d'una societat i, per tant, la seva conservació pot esdevenir un element de cohesió, ja que totes les classes socials poden estar implicades. En el cas de la Guerra Civil, la implicació de la societat en la salvaguarda del patrimoni va ser un fet important. Des de la política, la República va fer una crida a la població per tal de protegir

³ Es va desenvolupar el novembre de 2009. Alguns de les ponències estan recollides a *MUSEUM Internacional*, núm. 245-246 (2010).

el els béns culturals de la destrucció dels primers moments. També, com hem vist, el govern de la Generalitat va saber involucrar la comunitat en el patrimoni, fomentant el sentiment identitari o de pertinença.

Per altra banda, també va ser un element de confrontació durant el conflicte espanyol entre els dos bàndols implicats. Tanmateix, hi ha una desigualtat en la manera en que es relacionen els diferents grups socials amb el patrimoni cultural en funció de la seva formació. Segons García Canclini (1999:17), el patrimoni cultural uneix aquells que el comparteixen a la vegada que els identifica, a més de ser "un lloc de complicitat social". No obstant això, el patrimoni cultural d'una societat no pertany realment a tots. A mesura que socialment anem baixant en l'escala econòmica i educativa, disminueix la capacitat dels individus de relacionar-se amb el patrimoni, la qual cosa provoca la desigualtat a l'hora de valorar-lo. Si bé el patrimoni serveix per a unificar a una nació, les desigualtats en la formació i identificació dels seus membres, com hem dit, també el porten a ser considerat com espai de lluita material i simbòlica entre classes, ètnies i grups. A la nostra consideració aquest va ser un aspecte clau en la destrucció del patrimoni religiós durant la guerra civil.

Dins la relació d'identitat i destrucció del patrimoni, les lluites que provocaren la desaparició dels béns historicoartístics a la Guerra Civil espanyola varen ser més ideològiques i de classe que identitàries, ja que es donaren entre les dues postures polítiques contràries en un rerefons de confrontació social. No obstant, hi va haver certes hostilitats de naturalesa identitària entre el govern estatal i el català.

6.2 DEL CARÀCTER SIMBÒLIC I L'ÚS POLÍTIC DEL PATRIMONI DURANT LA GUERRA CIVIL I LA POSTGUERRA

Entre les nostres hipòtesis es contemplava demostrar que durant la Guerra Civil espanyola el patrimoni va tenir una utilització simbòlica i política molt rellevant en el conflicte, fins al punt de convertir-se en un element de confrontació entre els dos bàndols implicats. Aquest ús polític i simbòlic, com hem vist, va transcendir la guerra per continuar durant la postguerra. El

patrimoni va operar en multitud d'identitats contraposades, convertint-se en el reflex dels conflictes i oposicions de la Guerra. Una divisió que va comportar una separació entre republicans i franquistes, però també entre treballadors i classes benestants, entre espanyols i catalans, entre catòlics i no catòlics, incloent separacions entre partits diferents dins del mateix bàndol republicà.

El govern català, més que l'espanyol, va saber implicar a la comunitat, al poble, en la salvaguarda fomentant el sentiment de identitat, de pertinença. Tanmateix, la societat catalana va viure una forta divisió sobre el significat del patrimoni en esclatar la Guerra. A qui pertany el patrimoni que sobreviu al desastre? Segons Elie (2010:25)⁴, tot allò que roman després del conflicte es pot considerar el testimoni de la identitat d'un poble. Però que succeeix amb el sentiment identitari quan la societat de postguerra queda fragmentada políticament? Després de la guerra, un cop Franco es fa amb el poder, es va fer seu el patrimoni cultural. Tal com proposàvem en la nostra hipòtesi, el franquisme va continuar utilitzant la idea de la destrucció del patrimoni al bàndol republicà com un element de justificació ideològica del règim, el que va comportar amagar l'espoli que s'havia produït al propi bàndol franquista durant i després de la guerra. D'aquí que ens plantejem quina va ser la consciència que va tenir la societat de la postguerra d'aquest patrimoni, tema que contemplem desenvolupar posteriorment.

Dins del marc teòric de la salvaguarda del patrimoni cultural en períodes de conflicte hem introduït el tema dels usos polítics del patrimoni des del punt de vista de la propaganda política i, per altra, considerant l'aspecte identitari del patrimoni entès com element diferencial d'un poble. Des dels primers moments de la Guerra Civil, la utilització política del patrimoni cultural es va fer palesa, tant per part de les organitzacions sindicals i classes populars, que varen prendre els béns culturals com un símbol associat a l'Església i a les classes benestants que calia destruir; com per part de les institucions i òrgans de govern que varen considerar els béns culturals com un símbol d'identitat. Ambdós aspectes es varen manifestar tant a nivell estatal com català.

⁴ Elie es refereix a un desastre natural, en concret el d'Haití, però creiem que es pot extrapolar als desastres bèl·lics.

No obstant, durant el conflicte, una part el patrimoni cultural català va tenir un tret distintiu atès que es va agafar com un símbol. Tanmateix, els béns valorats pertanyien a una determinada època, el que els permetia connectar amb un passat en el que Catalunya tenia un poder polític propi; per tant, com a testimonis històrics es valoraven políticament i s'havien de protegir. D'una banda, el govern català, mitjançant el patrimoni, va saber encarrilar la revolta social dels primers dies. D'una altra, un cop regularitzada la tensió, el patrimoni es va fer servir com a propaganda política en resposta a la intervenció del govern estatal en la política catalana.

Altrament, el govern català va intentar que Catalunya fos reconeguda com a país internacionalment, quan el govern de la República li va treure poder polític, i una manera de reivindicar-ho va ser a través del patrimoni cultural, aspecte que s'evidencia amb les exposicions d'art català antic a l'estranger. Tanmateix, els països no es varen implicar políticament, i el patrimoni es va valorar des d'un punt de vista artístic o estètic, i no es va fer costat a Catalunya en les seves reivindicacions d'identitat davant el govern republicà. El govern estatal va utilitzar els béns culturals catalans per demostrar Catalunya el seu poder centralista, traient-li les competències sobre una part d'aquest patrimoni al decidir unilateralment enviar-lo cap a Ginebra.

Tampoc hi va haver un recolzament internacional a la República en el conflicte amb Franco, com es demostrà amb la política no intervencionista que d'alguna manera va condicionar les polítiques de salvaguarda, tant la del govern estatal com les del govern de la Generalitat, en especial del patrimoni que va sortir a l'estranger.

A la Postguerra, el franquisme va celebrar a través del patrimoni i de la reconstrucció monumental el seu poder absolut, la construcció d'arcs triomfals i les referències monumentals a la victòria, en són un exemple, que com apunta Viejo-Rose (2011a:57), són una manera deliberada de "memorialitzar" la guerra monumentalment. Per altra banda, el patrimoni va ser utilitzat pel govern de Franco com un mitjà de propaganda per desacreditar al contrari.

6.3 DEL PASSAT AL PRESENT. LA MEMÒRIA DEL PATRIMONI

Com hem apuntat al llarg de la nostra recerca, els béns culturals estan a la base de la memòria històrica com a testimonis d'un passat que es projecta en el present. Es podria dir que en temps de guerra es destrueix el patrimoni d'un poble, però també la seva memòria, així desapareixen els testimonis de la història, i el que preval és el seu significat, l'aspecte immaterial d'allò que ha estat material.

No obstant això, el patrimoni no té a veure només amb el passat i amb les coses materials, també pot ser un acte de comunicació que ens uneix en la memòria. Smith (2006:2 i 44) entén el patrimoni com un procés cultural i social, un acte de comunicació i de compromís que dóna sentit al present, enllaçant-lo amb els actes de record. Tal i com ho proposàvem a l'inici de la nostra recerca, l'ús del patrimoni cultural i les polítiques de preservació no tenen només una transcendència en el seu moment, sinó que persisteixen en l'actualitat i influencien els debats i les visions de la Guerra Civil i del franquisme. Determinar la influència i la percepció de les polítiques de protecció i recuperació del patrimoni historicoartístic dutes a terme durant la Guerra Civil i Postguerra a Catalunya en les polítiques actuals de la memòria històrica ha estat altre dels nostres objectius proposats.

Com apunten Navajas i González Fraile (2011:83), el patrimoni comporta la reflexió d'un passat per part de la comunitat o bé de l'individu i porta a descobrir o recordar una part de la seva història o del seu entorn. Això ens porta a plantejar-nos quina és la transcendència actual en la societat catalana i espanyola en relació al problema de la destrucció del patrimoni cultural durant la guerra i les mesures de protecció implementades, així com la seva recuperació en la Postguerra. Com s'articula la memòria sobre el conflicte passat en l'actualitat després de setanta-set anys de la seva finalització? Hi ha una consciència actual sobre els béns perduts durant la guerra? Entre d'altres conseqüències els canvis de perspectiva en el tractament de la memòria en aquests últims anys han donat lloc a la museïtzació de nombrosos espais relacionats amb la Guerra Civil. De manera significativa, és a Catalunya on

s'observa el major nombre d'iniciatives en la creació de memorials (Roigé 2015).

Però las construccions memorials no son neutres ni espontànies. Els discursos sobre el passat tenen molt a veure amb la seva doble funció: la legitimitat dels interessos sociopolítics dels agents que la reproduïxen i l'enfortiment de la seva identitat col·lectiva (Sevillano, 2003). La memòria és, per a Nora (1997), un procés que parteix del passat, però es viu des del present i se concreta amb freqüència en "llocs de la memòria" que poden ser materials i simbòlics on cohabiten memòria i història, però per tal de ser reconeguts com a tals, és necessari que l'objecte no sigui oblidat sinó que sigui reconegut com a tal per a la comunitat i sigui museïtzat. Podríem afegir que d'aquesta manera els llocs destruïts es converteixen en icones.

El paper del patrimoni cultural en la memòria històrica resulta essencial i els museus, en aquest sentit, esdevenen espais primordials per a la recreació històrica i la interpretació del passat. Navajas i González Fraile (2011:93), consideren que l'accés al patrimoni cultural permet a la societat reflexionar sobre la seva memòria històrica. En general, els museus sobre les guerres tenen una dimensió de reconciliació, incidint en les aliances en lloc de recordar, també, les diferències amb la qual cosa, suposaria tenir una visió històrica completa dels conflictes (François, 2014:12)⁵. La majoria d'institucions museístiques que existeixen en els diferents països dedicats a la memòria històrica tenen un discurs unilineal i clar en el que hi dediquen una part a denunciar el totalitarisme, el genocidi o la repressió. Com assenyala Roigé (2010), es tendeix a pensar que els museus dels llocs de la memòria ens mostren la veritable història, però el que veiem consisteix en realitat en una interpretació d'un historiador o museòleg. En aquest sentit, com apunta Smith (2006:4) el patrimoni és una versió consensuada, reelaborada per les institucions públiques culturals i elits per regular les tensions socioculturals en el present. Per tant, és pot considerar que hi ha una certa manipulació en allò

⁵ Segons aquest autor hi ha poques excepcions, un exemple seria *l'Historial de la Grande Guerre a Peronne* (França), on es dona la mateixa importància a la memòria dels aliats com a la dels adversaris.

que es mostra que és testimoni d'un passat i que pertany a una determinada societat. La guerra no només destrueix, transforma, afegeix nous significats, i inclús engendra nou patrimoni (Viejo-Rose, 2011a:57). A nivell internacional, a partir de la I Guerra Mundial, es varen crear museus per commemorar-la i analitzar la seva repercussió en la societat (Smith-Christmas, 2014:13). Per altra banda es varen obrir nombrosos museus en els llocs o escenaris on es van desenvolupar la batalla o en les ciutats principals de diferents països. Es van erigir diferents monuments dedicats als soldats caiguts i a enaltir-los. Per exemple, la tomba del soldat desconegut, sota l'Arc del Triomf a París o el monument de Tannenberg a Alemanya (François, 2014:11-12). A la Postguerra espanyola, Franco també va fer aixecar diferents monuments als soldats caiguts, però la diferència en aquest cas es concretava només en els soldats morts del bàndol franquista.

Com apunta Roigé (2008:2-3), a nivell internacional la memòria de la guerra ha estat utilitzada per realitzar nombrosos projectes museològics que responen a objectius de caire històric, polític, de memòria local i turístic. Tot i així hi ha hagut un canvi en aquests últims anys a l'hora de patrimonialitzar la guerra: del component ideològic s'ha passat a l'anàlisi històrica. Fins els anys seixanta la manera de mostrar la guerra en el museu incidia en l'enaltiment dels fets militars, el patriotisme, el sacrifici; a l'actualitat la museïtzació tendeix a centrar-se en l'explicació dels fets passats. Seguint amb el mateix autor, la problemàtica de museïtzar els espais de la guerra, es que parteixen de molt pocs elements que remetin als fets històrics que es volen mostrar.

A Espanya, la patrimonialització de la Guerra ha estat molt recent. El franquisme no va utilitzar molt el patrimoni com a element de record de la Guerra Civil, i no va destacar per la construcció de molts museus o memorials, com en d'altres països, exceptuant els monuments a la victòria i als caiguts. Destacà la utilització d'algunes ruïnes per mostrar el patrimoni destruït, que han estat utilitzats de manera diferent al llarg de la història. Com assenyala Viejo-Rose (2011a:57-60), les ruïnes que crea la guerra es poden convertir en llocs patrimonials o monuments, com van ser Belchite, o Corbera d'Ebre. Resulta interessant com la destrucció va ser utilitzada de manera diferent durant el

franquisme i després del franquisme: unes mateixes ruïnes han tingut significats molt diferents. El franquisme —com també van fer d'altres règims polítics, com per exemple l'Alemanya de l'Est— van persistir durant molt temps en utilitzar-les com a símbol de la destrucció que havien causats els enemics, com a un recordatori a la població del que havien estat alliberats. La destrucció del patrimoni eclesiàstic i el robatori de peces cap a l'estranger va formar part també del discurs franquista com un element ideològic per marcar les "barbàries" comeses pel bàndol republicà.

El franquisme va imposar els símbols que el consagraven, que unificaven a tot l'estat escombrant i substituint d'altres del passat (Rivera, 2008:85). La història de l'ús ideològic de l'espoli i destrucció del patrimoni durant el franquisme està encara per fer: aquest seria el tema per una altra tesi. Sí que poden apuntar-se alguns elements, com la imposició d'una memòria del silenci, la creació de molt pocs museus, la glorificació de les víctimes caigudes, i la no construcció de memorials o cementiris, reduint les víctimes a l'anonimat (com persisteixen en el cas del *Valle de los Caídos*). També destaca la continua referència a l'espoli del patrimoni com a mostra del caràcter "malvat" de l'enemic. Tanmateix, més que per les pèrdues patrimonials, l'espoli era llegítim en clau d'atemptat contra les creences religioses i la mateixa Església.

Amb la Transició, els símbols franquistes varen continuar en alguns punts de l'Estat espanyol, fins i tot després d'haver superat l'etapa de canvi a la democràcia⁶. El silenci va ser la metàfora més utilitzada per descriure la repressió de la postguerra espanyola (Richards, 2002:94). Però amb la democràcia el silenci lluny de ser un pacte, va ser una decisió i un procés institucional, no social, per intentar la reconciliació (Vinyes 2009:26). Durant els anys de la transició es va instaurar una memòria pública que es basava en la estabilitat democràtica promovent la reconciliació dels antics enemics. Els

⁶ Un exemple serien les estàtues eqüestres de Franco que s'havien erigit en totes les ciutats de l'Estat. Per exemple, a València va ser col·locada el 1964 i es va retirar el setembre de 1986. Per contra, encara es varen erigir estàtues en memòria del dictador un cop mort Franco: a Guadalajara, el desembre de 1976; a Oviedo i a Melilla el 1977, totes van continuar dempeus durant 25 anys (Vinyes, 2009), tret de Melilla que va ser retirada l'agost del 2010, "*en cumplimiento de las órdenes recibidas y acorde a lo estipulado en la Ley 52/2007 de la Memoria Histórica*" (El País, 4 d'agost de 2010). Segons el mateix diari, encara hi quedava una estàtua de Franco a la ciutat, en el recinte emmurallat de Melilla La Vieja.

conflictes del passat havien de ser silenciats per tal de no obrir velles ferides i la memòria només s'havia de construir a través de la reconciliació (Roigé, 2008:1).

Hi va haver dues visions, la institucional que va apostar per la superació de la dictadura intentant el consens social i es va decantar per la reconciliació política per construir un futur comú. L'altra va ser la visió de la societat que encara ara continua dividida en dos bàndols enfrontats i amb el record del conflicte. Aquest no està superat i està arrelat profundament en la societat, en especial pels que van sortir perdedors ja que el procés per reivindicar els seus drets i les injustícies patides ha estat llarg. (Vinyes 2009:26). D'alguna manera, però, va haver un oblit oficial que va ser acceptat per tothom, tant per les dretes com per les esquerres i va durar fins que es va començar a qüestionar i es va reivindicar el passat real:

“Aquí hubo amnistía, y quiere decir no solamente mutuo perdón, sino mucho olvido. Amnistía quiere decir amnesia, y eso, quiere decir olvidar, olvidar”⁷.

Després dels anys, el silenci, l'oblit va donar pas a la reivindicació i a la necessitat de conèixer la veritat. El 2007 aquesta necessitat es convertí en la Llei de la Memòria Històrica⁸ que reconeixia com víctimes als perseguits i assassinats pels dos bàndols enfrontats durant la Guerra Civil i la dictadura. Des dels anys 2000 s'ha assistit al desenvolupament d'un gran nombre de projectes de recuperació de la memòria històrica, dirigits no només contra la història oficial de Franco, sinó també contra la història oficial elaborada en la transició (Aguilar, 1996). Aquestes polítiques de reconeixement de les víctimes han estat promogudes per associacions cíviques, partits polítics, institucions culturals i també i sobretot per l'Estat i els governs autònoms (Roigé, 2015). Segons aquest últim autor, a partir de 2011, la política pública dedicada a la memòria a patit un alentiment. La creació de nous museus o espais de la memòria ha estat reduïda, mentre que nombrosos signes franquistes en els espais públics, com noms de carrer o monuments dedicats a la gloria del franquisme no han estat encara retirats, un exemple és el *Valle de los Caídos*,

⁷ Manuel Fraga, *El País*, 12 agost de 2007, cit. a Vinyes (2009:30).

⁸ Llei 52/2007 de 26 de desembre, per la qual es reconeixen i amplien drets i s'estableixen mesures a favor dels qui van patir persecució o violència durant la Guerra Civil i la dictadura. BOE 28 de desembre de 2007, suplement núm. 41, pàgs. 5557-55563.

encara obert al públic quan la llei de la Memòria Històrica va preveure despolititzar el monument per tal de dedicar-lo a la seva finalitat religiosa.

Ha estat potser a Catalunya on s'han dut a terme un major nombre d'actuacions patrimonials. Aquests llocs de memòria han generat en els catalans un interès per la memòria de la Guerra, així com han tingut un paper clau en la construcció de la memòria col·lectiva. Igualment, han suscitat un turisme basat en la cerca dels llocs de confrontació amb el passat, i permeten sovint un rencontre entre les generacions (Roigé 2015). Un dels exemples està en la museïtzació de la Batalla de l'Ebre que han generat diversos debats. Per Castells i Falcó (2004:50-51) el record de la Batalla ha estat utilitzat tant en el passat com en present. A l'actualitat, la museïtzació es centre en *"la decisió d'usar políticament la història per fixar un relat que expliqui als ciutadans el seu país amb la presència d'un discurs públic i oficial"* (Vinyes, 2009:35). Però, seguint amb Castells i Falcó, el problema ha estat que el relat oficial no ha estat hegemònic i no s'ha convertit en històrica pública. Les diferents actuacions de les institucions públiques i dels experts no van aconseguir donar als espais de la Batalla un discurs històric ni un projecte museístic coherent.

Actualment, un aspecte a tenir en compte és com evidencien els museus la Guerra Civil espanyola i com la representen. Queda pendent analitzar la repercussió que tenen els museus i llocs patrimonials dedicats a mostrar la memòria passada de la Guerra i la destrucció del patrimoni cultural a la societat actual i reflexionar sobre si el seu discurs representa la història de manera completa en el que tots es trobin representats i tractats per igual. Les visions del passat obren la via a una altra recerca, que aquesta tesi no pot ni pretén abordar. Com s'ha museïtzat la Guerra? Està present encara la memòria de l'espoli del patrimoni? Quina visió tenen (o no tenen) les noves generacions sobre la pèrdua del patrimoni que es produí durant la Guerra? No sembla un tema en el centre dels debats polítics ni socials, però d'alguna manera la construcció del passat és sempre un tema obert en la memòria d'una societat. . Queden encara moltes preguntes a considerar i per investigar les seves respostes, qüestions que d'altres treballs podran abordar.

6.4 LES LLIÇONS DEL PASSAT DAVANT DELS CONFLICTES ACTUALS

La protecció del patrimoni es fa cada vegada més necessària davant els conflictes actuals. Com suggereixen Von Habsburg i Desmarais (2014:27), les guerres posteriors a la II Guerra Mundial han experimentat un canvi gradual, però dràstic. Les guerres tradicionals han estat substituïdes per guerres interètniques, interculturals i interreligioses. En una guerra internacional, el principal objectiu és l'exèrcit enemic, la infraestructura del seu govern o el seu territori. En els conflictes interètnics l'objectiu és la identitat del enemic, i per tant, el patrimoni es converteix en un objectiu prioritari. En aquests casos la protecció del patrimoni es torna una obligació legal de les forces armades, d'acord amb el dret internacional humanitari.

Però ja a la Guerra Civil el patrimoni es va convertir en un element important de confrontació i on es varen contemplar conceptes d'identitat cultural. A més, cal tenir en compte que el bàndol franquista va ser recolzat per les aviacions alemanyes i italianes, que no tenien cap dubte no només de destruir la població civil, sinó també la seva història destruint el seu llegat cultural, com hem vist.

La diferència entre conflictes passats i presents està en l'aparell legal. Abans del 1954, tot i que existien certes normatives, aquestes no estaven del tot desenvolupades en matèria de protecció del patrimoni cultural. És a partir de la data esmentada que es comencen a establir legislacions internacionals que regiran la protecció del patrimoni en períodes de conflicte i les conseqüències que se'n deriven, com ara l'espoli i el tràfic il·legal, encara que molt sovint les normatives no són del tot efectives.

Cal considerar que les diferents institucions en el si de la UNESCO compten amb les diferents accions espontànies de la població civil per protegir el seu patrimoni en perill, que reforcen les mesures adoptades a nivell mundial pels diferents professionals implicats. ICOM, per exemple, té un grup d'intervenció per als museus en cas de desastre i l'Escut Blau —basat en la Convenció de L'Haia de 1954—, es considerat l'equivalent a la Creu Roja en el terreny cultural. El desenvolupament de una legislació que evidenciï la

protecció del patrimoni cultural és necessària, però no té sentit si no fa que aquestes normes puguin ser aplicades en la seva totalitat per tal de ser realment efectives, segons els objectius pels que van ser creades.

L'Estatut de Roma del 2002 i la Cort Penal Internacional (CPI), van contribuir més a la regulació de la protecció del patrimoni cultural en períodes de conflicte. Segons el seu article 8è, l'Estatut qualifica la destrucció del patrimoni com a crim de guerra *“Dirigir intencionalment atacs contra edificis dedicats a la religió, l'educació, les arts, les ciències o la beneficència, els monuments històrics, hospitals i els llocs on s'agrupen els malalts i ferits, sempre que no siguin objectius militars”*⁹. Aquesta última frase pot resultar ambigua, atès que qui determina que un hospital, escola o museu puguin ser considerats objectius militars. Això permet justificar els incompliments legals que s'han realitzat o que es realitzen sobre el patrimoni. Davant d'aquesta devastació s'està qüestionant la postura de les institucions que formen part de la UNESCO.

Malauradament, la història mundial recent ha fet que s'hagi recuperat el tema de l'espoli del patrimoni cultural en períodes de conflicte. Per la qual cosa, els conflictes actuals ens han de fer conscients de la necessitat de protegir el patrimoni cultural testimoni del nostre passat. De tota aquesta reflexió de la història, tant passada com recent, cal que es plantegem què en podem extreure per tal d'implementar millors polítiques de protecció i actuació del patrimoni cultural en situacions de conflicte bèl·lic i postconflicte tant des dels estaments oficials com des dels museus.

Aquestes conclusions, més que tancar temes, n'han obert de nous. Ara, al final d'aquest llarg itinerari que ha estat aquesta tesi, ens adonem com d'alguna manera la recerca sobre el passat es fa present en el present, com moltes de les qüestions abordades d'un conflicte de fa vuitanta anys segueixen presents en els conflictes actuals. La Guerra de Síria i la destrucció i espoli del patrimoni posa sobre la taula com moltes de les tragèdies del passat tornen a donar-se de forma similar en el present. El patrimoni es veu així com a un símbol dels bàndols en lluita, com un terreny de confrontació, com un objectiu

⁹ Cit. a Von Habsburg i Desmarais (2014: 26-27).

militar. La seva preservació esdevé un element cabdal de les polítiques internacionals, però sempre que hi hagin guerres els patrimonis —com les vides humanes— en patiran les conseqüències.

7 BIBLIOGRAFIA I DOCUMENTACIÓ

7.1 BIBLIOGRAFIA

Aalder, G. (1996) "By diplomatic pouch: art smuggling by the nazis", *Spoils of War. International Newsletter*, 3, pàgs. 29-32. Edició digital.

Aguilar, P. (1996) *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.

Albertí, J. (2008) *La Iglesia en Llamas: La Persecucion Religiosa en España durante la Guerra Civil*. Barcelona: Destino.

Alcolea, S. (1987) "Pròleg" a Gudiol i Ricart, J.M. *Tres Escritos*. Barcelona: Opera Minora.

Alted Vigil, A. (1984) *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.

– (2003) "Recuperación y Protección de los Bienes Patrimoniales en la zona Insurgente: El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", *Arte protegido. Memòria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Museo Nacional del Pardo, pàgs. 97-123.

– (2008) "Prólogo" a *Bajo el signo de la Victoria*. Jose Ignacio Casar Pinazo i Julián Estebán Chapapria (Eds). València: Pentagraf Editorial, pàgs. 1-6.

– (2010) "La política patrimonial del Gobierno de Franco durante la Guerra Civil. *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Congreso internacional. Arturo Colorado Castellary (Ed.). Madrid: Universidad Complutense, pàgs. 51-60.

Álvarez Lopera, J. (1982) *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*. Vol I i II. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

– (1984) "La organización de la Defensa de los Bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. I El periodo Revolucionario (julio 1936- junio 1937)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Vol XVI, pàgs. 533- 592.

– (1985-1986) "La organización de la Defensa de los Bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. II La Fase de «normalización»", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Vol XVII, pàgs. 15-26.

– (1987) "La organización de la Defensa de los Bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. III La evacuación del P.H.A. Catalán", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Vol XVIII, pàgs. 11-24.

– (1990) “Arte para una guerra. La activitat artística en la España Republicana durante la guerra civil”. *Cuaderno de Arte e Iconografía* III-5. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española, www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-8.

Andrés, A. (2015): "Retornar el patrimoni dels ateneus, restituir la dignitat". *Associacionisme i Cultura*. www.tornaveu.cat.

Argerich Fernández, I. (2003) “El Fichero Fotográfico de la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores”, *Arte Protegido, Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Museo Nacional del Pardo, pàgs. 125-146.

Azcárate de, P. (1976) *Mi embajada en Londres durante la Guerra Civil española*. Barcelona: Ariel.

Balcells, A. (2013) *Pere Coromines. Semblança biogràfica*. Barcelona: Institut de Estudis Catalans.

Barral, X. (1996) “Introducció. Aspectes de l'art franquista”, *L'art de la Victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*. Col. Debat (dir: Xavier Barral i Altet). Ed. Columna, pàgs. 9-27.

Barrios Rozúa, J. M. (2008) “Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil”, *Investigaciones Históricas*, 28. Universidad de Valladolid, pàgs. 185-200.

Bartra, A. (1936) “Les parets parlen” *Mirador*, 3 de desembre, pàg. 6.

Bernal, A.; Casademont, M. i Mayans, A. (2003) *La documentació catalana a Salamanca: L'Estat de la Qüestió*. Barcelona: Associació d'Arxivers de Catalunya i Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

Brodie, N. (2003) “Historia robada: saqueo y comercio ilícito”, *Frente a la Historia y el patrimonio en los periodos de conflicto y post-conflicto. Museum Internacional*, 219-220. Edició digital: UNESCO, pàg.10 – 25.

Caamiña, M. C. (2004): “La Protección internacional de los Bienes Culturales en tiempo de Guerra”, *International Law*, núm 003. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Cambó, F. (1982) *Meditacions. Dietari (1936-1940)*. Barcelona: Alpha, S.A.

Camps Mirabet, N. (2000) *La Protección Internacional del Patrimonio Cultural*. Tesis doctoral. Universitat de Lleida. Departament de Dret Públic. dir. Dr. Albert Galinsoga Jordá.

Castells, E. i Falcó, Ll. (2003) "El museòleg desactivat. Actors i audiències en la representació de la Batalla de l'Ebre" *Mnemosine*, núm. 1, pàgs 49-50. Barcelona: Associació catalana de museòlegs.

Chamoso Lamas, M.(1943) "El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional" *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 4t trimestre. Madrid. pàgs. 259-293.

Chilton, E. and Silberman, N. (2010) "Heritage in Conflict and Consensus: towards an international agenda for the twenty-first century". *Shared Heritage Shared Futures. Museum international*, 245–246. Edició digital: UNESCO, pàgs. 6-8.

Cochet, G. (1937) "Prefacio" a *Exposició d'Art d'obres salvades per la CNT-FAI: del 10 d'abril al 2 de maig de 1937*". Sindicat Únic de professions liberals (Secció de Belles Arts. Barcelona:Unió Gràfica.

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

— (2008) *Éxodo y exilio: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.

— (2010) "La política franquista sobre el patrimonio en la inmediata posguerra" *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Congreso internacional. Arturo Colorado Castellary (Ed.). Madrid: Universidad Complutense, pàgs. 99-122.

Comissariat de Propaganda (1937) *Le sauvetage du patrimoine Historique et Artistique de la Catalogne*. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

Delgado Ruiz, M. (2001) *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y ritual en la España contemporánea*. Barcelona: Ariel.

Del Rosal, A (1977) *El oro del Banco de España y la Historia del Vita*. Barcelona: Grijalbo, S.A.

Des Portes, E. (1996) " L'ICOM dans la lutte contre le trafic illicite des biens culturels". *Museum Internacional*, 191. Paris: UNESCO, pàgs. 51-58.

Dulphy, A. (2005) "L'Adhésion de l'Espagne franquiste a l'UNESCO", *Table ronde 5: Dans le tourbillons de la politique internationale: guerre froid et décolonisation. 60 ans d'histoire de l'Unesco. Actes du colloque international*. Paris: UNESCO, pàg. 314.

Museum Internacional (2003) "Frente a la historia: Los museos y el patrimonio en periodos de conflicto y post- conflicto", *Museum Internacional*, 219-220. Edició digital: UNESCO, pàgs. 4-8.

Elie, D. (2010) "The Rol of ISPAN in the Restoration Memory", *Museum Internacional*, 248. Edició digital: UNESCO, pàgs. 22-25.

Estebán Chapapria, J. (2008) "El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el patrimonio?" *Bajo el signo de la Victoria*. Jose Ignacio Casar Pinazo i Julián Estebán Chapapria (Eds.). Velència: Pentagraf Editorial, pàgs. 21-70.

Esteban Chapapria, J.; Casar Pinazo, J.L. (2008) "Introducción" a *Bajo el signo de la Victoria*. Jose Ignacio Casar Pinazo i Julián Esteban Chapapria (Eds.). Velència: Pentagraf Editorial, pàgs. 7-14.

Estrada i Campmany, C. (2008) *Contra els «hombres de la horda». La depuració franquista dels caps del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de la Generalitat republicana*. Barcelona: Ploion editors.

Feliciano, H. (2004) *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*. Barcelona: Destino.

– (1996) "An Equivocal Case. Part II", *Spoils of War. International Newsletter*, 3. Edició digital, pàgs.17-19.

Foundoukidis, E. (1936) "L'Office International des Musées et la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre". *Museion*, Vol 35-36, pàgs. 187-200.

François, E. (2014) "Propiciar una memoria compartida", *Noticias del ICOM*, vol. 67, núm.1-2, pàgs. 10-12.

Frigo, M. (1986): *La protezione dei beni culturali nel Diritto Internazionale*. Università di Mulana-Dott, A. Giuffrè Editore.

Gallego Burín, A. (1938) *La destrucción del Tesoro Artístico de España*: informe sobre la obra destructora por el marxismo en el patrimonio español de arte e de 1931 a 1937. Granada: [s.n.].

Gamboni, D. (1997) *The Destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French revolution*. Londres: Reaktion Books.

Gamonal Torres, M. (1987) *Arte y Política en la Guerra Civil. El caso republicano*. Granada: Diputación Provincial.

García Canclini, N. (1999) "Los usos sociales del patrimonio". *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía: Comares. Pàgs: 16-23.

García Fernández, Javier (2007) "La regulación y gestión del patrimonio histórico-artístico durante la segunda república (1931-1939)", *Revista electrónica del Patrimonio Histórico*, 1, pàgs. 50-94.

Gassol, O. (2011) *De la utopia mediterrània a la realitat provincial. El projecte cultural de la Diputació de Barcelona durant el primer franquisme*. Textos d'Història i Cultura, 9. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer.

Gracia, F.; Munilla, G. (2011) *Salvem l'Art!: la protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil, 1936-1939*. Barcelona: La Magrana.

– (2013) *El tesoro del "Vita". La protección y el expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la Guerra Civil*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Gracia, F. (2002-2003) "la depuración del personal del Museo Arqueológico de Barcelona y del Servicio de Investigaciones Arqueológicas después de la Guerra Civil (1939-1941)" *Pyrenae*. Núm. 33-34, pàgs. 303-343.

Granger, C (2010) "L'évacuation des collections des musées espagnols et français", *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Congreso Internacional. Madrid: Universidad Complutense, pàgs 339-356.

Guardia, M. (1993) "El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres", *Butlletí MNAC*, vol 1, núm.1, Barcelona: MNAC, pàgs 303-321.

Gudiol, J.M. (1987) "En su defensa: La intervención de Josep Gudiol en el salvamento del patrimonio artístico durante la Guerra Civil", *Tres Escritos*. Barcelona: Opera Minora.

Guixè, J. (2010) "La comisión de recuperación de bienes en Francia: recuperación y represión en el exterior", *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Congreso Internacional. Madrid: Universidad Complutense, pàgs, 381-393.

Hernández Hernández, F. (2002) *El Patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Trea.

Hüneke, A. (1991) "One trial of missing Masters pieces. Modern Art from German Galleries", *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, pàgs. 121-133.

Inschlag, CH. (1991) "An Educational Exhibition". *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, pàgs. 83-104.

Iñiguez, F (1941) "el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional" *Revista Nacional de Arquitectura*, núm.3. Madrid: Dirección General de Arquitectura, pàgs.3-8.

Joseph i Mayol, M. (1971) *El salvament del Patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Barcelona: Editorial Pòrtic.

Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico (1938) *Catálogo de la exposición de obras destruidas por el marxismo, recogidas por el Servicio Artístico de Vanguardia*. Granada: Gobierno Militar, Imprenta H.º de Paulino Ventura.

JIPCTAN (Junta de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional) (1938) *Defensa del Tesoro Artístico*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública. Dirección General de Bellas Artes.

Kowalsky, WW. (1998) "Art Treasures and War. A study on the Restitution of looted Cultural property, Pursuant to Public" *international Law*. Leicester: Institute of Art and Law.

— (2001): "Restitution of Works of Art pursuant to Private and Public International Laws". *Académie de Droit International. Recueil des Cours*, Vol 288. La Haia.

Lee, D. (2000), "History and art are being wiped out", *Art Newspaper*, nº 101 (mars).

Leistra, J. (1996) "The Mauerbach Case. Part I", *Spoils of War. International Newsletter*, 3. <http://www.lostart.de/>.

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

Lowenthal, D. (1998): *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge University Press.

Marqués de Lozoya (1940) "Editorial". *Archivo Español de Arte*, núm. 40, pàgs. 3-4. Madrid: Consejo Español de Investigaciones Científicas.

— (1941) "La conservación de los monumentos nacionales durante la guerra". *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 1, pàg.15.

Martí i Bonet, J.M. (2008) *El martiri dels temples a la diòcesi de Barcelona (1936-1939)*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona.

Martorell Linares, M. (2004) "España y el expolio nazi de obras de arte". *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 55, pàgs. 151-173.

Massip Fonollosa, J. (2003) *El Tesor de la catedral de Tortosa i la Guerra Civil de 1936*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, J. (2008) *Antoni Maria Sbert (1901-1980)*. Barcelona: Fundació Josep Irla.

Mateos Rusillo, S. (2010) "De las llamas revolucionarias a la oscuridad de los almacenes. El salvamento del patrimonio artístico catalán (1936-1939)". *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Congreso internacional. Arturo Colorado Castellary (Ed.). Madrid: Universidad Complutense, pàgs. 61-85.

Memorial Democràtic (2008) *Quan ploviem les bombes*. <http://barcelonabombardejada.cat/>.

Merryman, J.H. (1996) "A licit international trade in cultural objects", *Legal Aspects of International Trade in Art*. A M. Briat y J. A. Freedbergs (comps). La Haia: Kluwer Law International, pàg. 3-36.

Ministerio de Justicia (1943) Causa General. La dominación Roja en España. Madrid: Ministerio de Justicia (2ª edició).

Monreal Tejada, L. (1999) *Arte i Guerra Civil*. Osca: La Val de Onsera.

Moreno Torres, J (1941) "Un organismo del nuevo estado". *Reconstrucción*, núm. 12.

MUHBA (2011) "Defensa 1936-1939/BCN", *Guies d'Història Urbana del Museu d'Història de Catalunya*, núm.8, www.museuhistoria.bcn.cat.

Muñoz Cosme, A (1989): La conservación del patrimonio arquitectónico español. Ministerio de Cultura. Madrid.

Navajas, O. i González Fraile, J. (2011) "El patrimonio de la Guerra Civil como útil de concienciación social al amparo de la Ley de la Memòria Històrica." *Espai Urbà, memòria i ciutadania. Restauracions, transmissions i resignificacions del patrimoni democràtic..* Barcelona: Generalitat de Catalunya, pàgs: 79-94.

Nora, P. (1997) *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Office International des Musées - OIM (1939) *La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre. Manuel technique et juridique*- Paris: Institut International de Coopération Intellectuel.

Olaya Morales, F. (1996) *La gran estafa. Negrin, Prieto y el patrimonio español*. Móstoles: Nossas y Jara Editores.

Ortiz, C. (1999) "The uses of Folklore by the Franco Regime". *Journal of American Folklore*, vol. 112, núm. 446, pàgs.479-496.

Pagès, P. (2011): "1939, l'ocupació franquista a Catalunya", *Ebre38*, núm. 6, pàgs.51-78. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Pérez Vallverdú, E (2010) *La política cultural de l'etapa de l'alcalde Miguel Mateu i Pla (1939-1945). Aspectes Generals*. Textos d'Història i Cultura,8. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer.

Petzet, M i Perot, J. (2003) "La función de las organizaciones no gubernamentales en las actividades de emergencia internacionales", *Museum Internacional*, 219-220. Edició digital: UNESCO, pàgs. 135-144.

Pi Sunyer, C. (1975) *La República y la Guerra: memorias de un político catalán*. México, D.F. : Oasis.

Polo, H. (2006) "Museos de Guerra". *El Viejo Topo*, 221, pàgs., 67-71.

Prott, L. V. i O'Keefe, P. J. (1992). 'Cultural Heritage' or 'Cultural Property'?. *International Journal of Cultural Property*, 1, pàgs. 307-320. doi:10.1017/S094073919200033X.

Prous Zaragoza, S. (2003) "Fuentes documentales sobre el tesoros artístico durante la Guerra Civil en el instituto del patrimonio artístico español.", *Arte protegido. Memòria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pàgs. 221-241.

Renau, J. (1980) *Arte en peligro*. València: Ed. Fernando Torres.

— (1937) "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la Guerre civile". *Museion*, vol. 39-40. Paris: Office International des Musées, pàgs. 7-66.

Renom, J. (1937) "S'ha desistit de celebrar l'Exposició d'Art Modern a Paris?", *Mirador*, 25 de març de 1937, pàg. 10.

Richards, M. (2002) "From War Culture to Civil Society: Francoism, Social Change and Memories of the Spanish Civil War", *History & Memory*, vol. 14, núm. 1-2, pàgs. 93-120.

Rivera Blanco, J. (2008) "Consideración y fortuna del patrimonio tras la Guerra Civil: destrucción y reconstrucción del patrimonio histórico (1936-1956). La restauración monumental" *Bajo el signo de la Victoria*. Jose Ignacio Casar Pinazo i Julián Esteban Chapapria (Eds.). València: Pentagraf Editorial, pàgs. 85-110.

Roigé, X. (2008) "La patrimonialización y musealización de los conflictos históricos. Museos y espacios de la Batalla del Ebro". *Procesos de patrimonialización de la cultura y naturaleza*. (CSO2008-05065). pàgs. 1-18.

— (2010) "Spanish Civil War Museums. Memory of the Past as Intangible Heritage", *Constructing Intangible Heritage*, Green Lines Institut.

— (2010/2011) "De monuments de pedra a patrimoni immaterial. La musealització de la memòria històrica". *Mnemòsine*, núm. 6, pàgs. 15-33.

— (2015) "Mémoires de guerre, de frontière et d'exil. Constructions mémorielles et patrimoniales sur la Guerre Civile espagnole". Faire frontière (s). Raisons politiques et usages symboliques. Paris: Karthala.

Roma (2003) "Patrimonio transfugado y construcción de la identidad". *Ripacurtia*, núm. 1, pàgs. 13-24.

Rosell, M (1977) La Generalitat de Catalunya II. La política Cultural. Barcelona: Undarius.

Secretaria General d'ICOM-Espanya (2011) "El ICOM y el Escudo Azul intervienen en el Norte de África", *Boletín ICOM*, 4. Edició digital.

SNP (Servicio Nacional de Propaganda) (1939) *Un testimonio oficial de la destrucción de arte en la zona roja: el libro de actas de la Junta Republicana del Tesoro Artístico de Castellón*. Bilbao: Jefatura Nacional de Propaganda.

Sevillano, F. (2003) "La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática. *Ayer*, núm. 52, pàgs. 297-320.

Smith-Christmas, K.L. (2014) "La perspectiva de los museos", *Noticias del ICOM*, vol. 67, núm.1-2, pàgs.13-15.

Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*. Routledge Taylor& Francis Group. London and New York.

Soler i Regàs, A. (1999), "Introducció" a Villarroja, J., *Els bombardeigs de Barcelona durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Serra d'Or.

Tusell Gómez, J. (2003) "El Patrimonio artístico español en tiempos de crisis", *Arte protegido. Memòria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Museo Nacional del Pardo, pàgs.17-26.

Urueña Álvarez, R. (2004) "La protección del patrimonio cultural en tiempo de guerra y de paz". *Cuadernos de Estudios Empresariales*, 14, pàgs. 245-260. Madrid.

Van der Auwera, S. (2011) "UNESCO and the protection of cultural property during armed conflict". *International Journal of Cultural Policy*, 19:1, pàgs.1-19. DOI: [10.1080/10286632.2011.625415](https://doi.org/10.1080/10286632.2011.625415).

— (2013) "International Law and the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict: actual Problems and Challenges". *The journal of arts Management, Law and Society*, 43.4, pàgs. 175-190. DOI: [10.1080/10632921.2013.841114](https://doi.org/10.1080/10632921.2013.841114).

Vidal, M. (1991) *Teoria i Crítica del Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- (1994) *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Àmbit Serveis Editorials.
- Viejo-Rose, D. (2011a) "Destruction and reconstruction of Heritage Impacts on Memory and Identity" *Heritage, Memory & Identity*. Anheier, H. i Raj Isar (ed.). London, SAGE, pàgs.53-62.
- (2011b) *Reconstructing Spain. Cultural Heritage and Memory after Civil Wars*. Brighton & Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Villarroya, J. (1999) *Els bombardeigs de Barcelona durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Serra d'Or.
- Vinyes, R. (2009) "La memoria del Estado". *El estado y la memoria*, Vinyes, R. (ed.). Barcelona: RBA.
- Visscher, Ch. (1936) "La protection des monuments et oeuvres d'art en temps de guerre", *Mouseion*, vol 35-36, 1936, pàgs.177-185.
- Von Habsburg, K. i Desmarais, F. (2014) "La Convención de la Haya : 60 años después", *Noticias del ICOM*, vol. 67, núm.1-2, pàgs. 26-27.
- Zamora i Escala, J. E. (2000) "El salvament dels arxius catalans durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939). *Lligall*. Revista Catalana d'Arxivística, 16, pàgs. 85-151.

7.2 WEBGRAFIA

Arxiu Nacional de Catalunya (ANC): anc.gencat.cat
 Archivo Histórico Nacional (AHN): <http://www.mecd.gob.es/>
 ABC: <http://hemeroteca.abc.es/>
 Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA): <http://www.bnc.cat/digital/arca/>
 Boletín Oficial del Estado (BOE) (Col·lecció Històrica): <http://www.boe.es>
 Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa: <http://bibliotecavirtualdefensa.es>
 Biblioteca Virtual de Prensa Histórica: prensahistorica.mcu.es
 Comitè Internacional de la Creu Roja (CICR): <http://www.circ.org>.
 Identity and Conflict (CRIC) <http://www.cric.arch.cam.ac.uk/>
 Diaris de Sessions del Parlament de Catalunya (II República):
<http://www.parlament.cat/web/documentacio/recursos-documentals/>
 Dipòsit digital de documents de la UAB: <http://ddd.uab.cat/collection>
 Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya (DOGC): <http://dogc.gencat.cat>
 Enciclopèdia Catalana: www.enciclopedia.cat

Europa Press: www.europapress.es

Gallica. Bibliothèque numérique (Bibliothèque Nationale de France):

<http://www.gallica.bnf.fr>

Guía de fuentes documentales de archivo: <http://www.mcu.es/guiafuentesdoc/>

International Council of Museums (ICOM): <http://www.icom-ce.org>

IPCE: <http://ipce.mcu.es>

La Vanguardia: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>

Memorial Democràtic: <http://barcelonabombardejada.cat/>

Memòria Digital de Catalunya (MDC): mdc.cbuc.cat

Ministerio de Cultura: <http://www.mcu.es>

la Biblioteca Virtual de Premsa Històrica:

<http://www.xacpremsa.cultura.gencat.cat/pandora>

Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO): <http://www.raco.cat>

Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura (UNESCO): <http://www.portal.unesco.org/es>

Portal de Archivos Españoles (PARES): <http://pares.mcu.es/>

Premsa digitalitzada de la *Xarxa d'Arxius Comarcals* del Departament de Cultura de la Generalitat: <http://xacpremsa.cultura.gencat.cat>

7.3 PREMSA I PUBLICACIONS

- Premsa i publicacions antigues

ABC

1936

"Notas de Arte. Labor de las Juntas de Incautación", 5 d'agost, pàg. 34.

11 d'agost, pàg. 10.

1939

"Se ha podido salvar el Archivo Histórico Nacional" i "Se evita la salida de España del Coro de la catedral de Sigüenza", 12 d'abril, pàg. 8.

"La devolución de obras de arte de procedencia particular", 25 d'agost, pàg. 17.

Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona

1941

"Historia de la Junta de Museos desde 1939". Vol. I-1. Arte Moderno, pàg. 55.

"Ingresos en el Museo de Bellas Artes, de Cataluña" Vol. I -1. Arte Moderno, pàgs. 61-62.

1942

"Historia de la Junta de Museos desde 1940". Vol. I-2. Arte Moderno, pàg. 50.

1943

"Museos, exposiciones y conferencias. Museo de Historia de Barcelona". Vol I-3. Arte Moderno, pàgs. 119-121.

Archivo Español de Arte

"Editorial". núm. 1, juliol, 1940, pàgs. 3-4.

BOE-*Boletín Oficial del Estado* (de 1936-fins 1957)

BOP- *Boletín Oficial de la Provincia* (1939)

Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

"El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", 1941, 4t trimestre.

Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona (BMAB)

1936

"La revolució de juliol i els nostres museus d'art", núm. 65, octubre, Vol. VI, pàg. 311.

"La protecció de les obres d'art en temps de guerra", núm. 67, desembre, Vol. VI, pàgs. 382-384.

1937

"L'exposició d'art Català a París", núm. 68, gener, Vol. VIII, pàg. 32.

"L'exposició d'Art Català a París", núm. 69, febrer, Vol. VIII, pàg. 64.

"L'exposició d'Art Medieval Català a París", núm. 73, juny, Vol. VII, pàg. 192.

"De l'exposició d'Art Medieval Català a París" núm. 74, juliol, 1937, Vol. VII, pàg. 209.

"De l'exposició d'Art Medieval Català a París" núm. 75, agost, 1937, Vol. VII, pàgs. 255-256.

"L'Exposició d'Art Català Antic al Castell de Maisons-Laffitte", núm. 77, octubre, 1937, Vol. VII, pàg. 313.

BOGC-*Butlletí Oficial de la Generalitat de Catalunya* (1931- 1936).

Catalunya, 23 de març de 1937.

"El conseller de Cultura, Antoni M. Sbert, dona compte de l'èxit que ha obtingut a París l'Exposició d'Art Català medieval".

Daily Mail, del 20 de març 1937.

"Display of Ancient Catalonia Pictures" .

Destino

1940

"Conversaciones con José Maria Muguruza" 17 de febrer, núm. 135, pàg. 9.

"Sert decora de nuevo al Catedral de Vich", 13 de gener de 1940, pàg. 10.

1941

"Reapertura del Museo de Bellas Artes de Cataluña", Destino, núm. 194, 5 d'abril, pàg. 11.

Diari de Barcelona

"Notes Oficials" Decret de protecció dels edificis públics, 25 juliol, pàg. 7.

"Salvaguarda i incautació de la col·lecció de Joan Güell, 28 de juliol, pàg. 8.

"Discurs del Conseller de Cultura", 30 de juliol, pàg. 10.

DOGC - *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (del 1936-fins 1939)

Diari de Sessions del Parlament de Catalunya

Projecte de Llei de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya, 19 de juny de 1934.

El Noticiero Universal

"Ha regresado de París el Rector-Comisario de la Universidad de Cataluña Dr. Bosc Gimpera", 15 d'abril de 1937.

Estat Català

"Decret de creació de les Milícies Ciutadanes", el 22 de juliol de 1936, pàg. 2.

Gaceta de Madrid (del 1901- fins 1936)

Gaceta de la República (del 1937- fins 1939)

Le Figaro, 19 de març de 1937, "L'art catalan au jeu de Paume".

L'Humanité, 10 de març de 1937.

"L'exposition d'art catalan du Xe au XVe siècle au Musée du jeu de Paume".

La Publicitat, 21 de març de 1937.

"L'exposició d'art català de París ha assolit un gran èxit".

La Vanguardia

1936

"La normalidad es absoluta en Catalunya", 6 d'agost de 1936, pàg. 6.

"La Generalidad de Cataluña defiende el Patrimonio Artístico", 7 de agosto, pàg.8.

"Se va restableciendo la normalidad por todas partes", 22 d'agost de 1936, pàg. 6.

1937

"La Exposición de Arte catalán medieval en París. El consejero de Cultura regresa encantado del éxito obtenido", 24 de març, pàg. 1.

"Nuestro tesoro artístico y la labor cultural", 21 d'abril, pàg. 1.

"Intercambio cultural", 21 d'abril, pàg. 1.

1938

"Las fuerzas invasores han celebrado el segundo aniversario bombardeando la Catedral de Barcelona", 20 de juliol, pàg. 6.

La Vanguardia Española

1939

"La recuperación artística en Barcelona", 2 de febrer, pàg. 10.

"Para que el público colabore en la obra de recuperación artística", 8 de febrer, pàg. 10.

"Saqueo del tesoro artístico de Tarragona", 19 de febrer, pàg. 3.

"Las gestiones de la Comisión Municipal de Barcelona", 4 d'agost, pàg.1.

"Ayer llegaron 14 vagones con objetos artísticos recuperados", 13 d'agost, pàg. 2.

"Rescate de valores robados por los rojos", 15 d'agost, pàg.1.

"Se halla ya en Barcelona gran parte de los tesoros artísticos de Cataluña que los rojos se llevaron a Francia", 19 de setembre, pàg. 2.

"Los tesoros artísticos recuperados", 20 de setembre, pàg. 7.

"Las joyas de la Catedral. Ayer fueron entregadas al Cabildo", 22 de setembre, pàg. 7.

"Inauguración de la exposición de alhajas y objetos robados por los rojos", 31 de desembre, pàg. 5

1940

"Exposicions d'objectes recuperats", 16 d'abril, pàg. 7.

"Próxima exposición de objetos artísticos recuperados", 21 d'abril, pàg. 4.

1941

"Hoy llega a Barcelona, rescatada para España, la "Dama de Elche. Una dama y unas joyas", 8 de febrer, pàg.1.

Mirador

1936

"El Patrimonio Artístico de Catalunya", 20 d'agost, pàg.7.

"Les parets parlen", 3 de desembre, pàg. 6

"Catalunya ha salvat a Aragó un tresor artístic", el 3 de desembre, pàgs.7 i 8.

1937

"S'ha desistit de celebrar l'Exposició d'Art Modern a París?", 25 de març, pàg. 10.

Mouseion

1936

"L'Office International des Musées et la Protection des Monuments et œuvres d'art en temps de guerre", vol 35-36, pàgs.187-200.

1937

"La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre", vol 35-36, pàgs.177-185.

l'informe de Sir Frederick Kenyon¹ de 1937, vol.37-38, 1937, pàg. 189.

L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la Guerre civile". Vol. 39-40, pàgs. 7-66.

New York Herald, 19 de març de 1937.

"Art Works of Barcelona Museum Are Shipped to Paris for Safety".

Revista Nacional de Arquitectura

"La conservación de los monumentos nacionales durante la guerra", núm. 1, 1941.

Revista Nacional de Educación

"El tesoro artístico devuelto por Francia", núm. 3, 1941, pàg. 80.

Revista Reconstrucción

1940

"Organismos del Nuevo Estado. La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones", núm. 1.

"Discurso inaugural de la Exposición de la Reconstrucción en España", Reconstrucción, núm. 3. 1941

"Un organismo del nuevo estado", núm. 12.

1942

"Resumen de dos años de labor", núm. 24, junio-julio.

Solidaridad Obrera

1936

"Colorarios de la Revolución", 25 de julio, pàg. 4

"La insurrección fascista en Tarragona", 26 de juliol, portada.

"Francisco Cambó el fatídico, otro sujeto que huye como un cobarde", 26 de juliol, pàg.2.

"Las Monjitas", 26 de julio, pàg. 4.

"A Dios rogando..., y llevándose el dinero", 28 de juliol, portada.

"Purificatum est", 28 d'agost, portada.

"Más nobleza que pillaje", 29 de juliol, portada.

"Por tierras de Tarragona", 29 de juliol, pàg.3.

"Ni mártires ni víctimas", 30 de juliol, pàg. 2.

Journal de Barcelone (Supplément)

1937

"Chronique de l'Exposition d'Art Catalan", Paris, pàg. 14.

- Prensa actual

Daily Mail (on line)

2015

15 de juny de 2015, "American judge rules Jewish family has NO claim to \$20m painting that the Nazis took from their great-grandmother, telling her to 'give it up or go to a concentration camp'".

El País

2007

"Si ETA vuelve a matar, también serán culpables los que negocian con ella" (entrevista a Manuel Fraga), 12 d'agost.

2009

"El Thyssen defiende la legalidad del 'pissarro' reclamado en EE UU", 11 de setembre, pàg. 39.

2010

"Defensa retira en Melilla la última estatua ecuestre de Franco", 4 d'agost de 2010.

El Viejo topo

2006

"Museos de Guerra", núm. 221.

Europa Press,

28 de gener de 2011.

La Vanguardia

"El hombre que salvó el Prado", 26 de gener de 2010.

7.4 FONS CONSULTATS

- Arxiu Fotogràfic de Barcelona

- Consulta presencial del fons i compra de fotografies

Afm_026507 (autor: Joan Vidal i Ventosa). C_015_398 (autor: sense definir). C_015_399 (autor: sense definir). C_015_402 (autor: sense definir). C_015_436 (autor: Joan Estorch Salomó). bcn000691, *Incendi de l'església de Betlem* (autor: Carlos Pérez de Rozas, 17 de juliol de 1936). bcn0007880, *Arribada d'objectes procedents dels museus de Barcelona a l'església de Sant Esteve d'Olot* (autor: Joan Vidal i Ventosa). bcn001147, *Trasllat d'obres dels museus de Barcelona cap a Olot, al seu pas pel Coll de Bas* (autor: Joan Vidal i Ventosa). Bcn001148, *instal·lació de la Comissaria de Museus a Olot* (autor: Joan Vidal i Ventosa). Bcn006665, *Retorn del Crist de Lepant a la Catedral* (autor: Carlos Pérez de Rozas). bcn007872 (autor: Carlos Pérez de Rozas). bcn007877, *Els mossos d'esquadra custodiant les peces del dipòsit d'obres d'art a l'església de Sant Esteve d'Olot* (autor: Joan Vidal i Ventosa). bcn007873 (autor: Carlos Pérez de Rozas).

- Arxiu General de la Diputació de Barcelona

- Consulta presencial del fons

FONS: Departament de Cultura

LLIGALL 4222/ Expedient 78, Consell de les Belles Arts aplicades de de Catalunya

LLIGALL Q-18/ Expedient 31, Departament de Cultura– Expedient general. Expedient 41 - Restauració de l'Antiga església de Santa Àgata Expedient general (gener a l'abril 1936). Expedient 43.-Inclusió del Castell de la Bisbal al Registre del Patrimoni Històric, Artístic i Científic. (gener 1936).

LLIGALL Q-19/ Expedient 53 – Consell de Cultura (del setembre de 1935 fins el maig de 1936). Expedient 67 – Acadèmia de Belles Arts de St. Jordi. Expedient general. Expedient 72 - Junta de Museus. Expedient 79 Comissaria Delegada de la Generalitat a Girona. Expedient 86 - Documents arxivats sense resolució. Expedient 88 Reunions del Consell Executiu de la Generalitat.

LLIGALL Q-20/ Expedient 136 Relacions de la Generalitat amb les autoritats republicanes. Està sense foliar.

LLIGALL Q-21/ Expedient 162 Patrimoni Històric, Artístic de Catalunya i Científic. Expedient 164- Comissió Provincial de Monuments i Museu Epigràfic. Es disposat que els documents que es guarden a l'Acadèmia de Bones Lletres passin a l'Arxiu Històric de la Ciutat.

LLIGALL Q-23/ Expedient 228- Traspàs dels serveis de BBAA i Conservació de monuments. Expedient 273- Patrimoni del poble (expedient general). Expedient 275- Secció d'excavacions del Servei de Patrimoni Històric, Artístic de Catalunya (Expedient general). Expedient 276- Secció de Monuments del PHAC (Expedient general).

LLIGALL 4614/ Expedient 22- Patronats de Cultura.

LLIGALL Q-24/ Expedient 286 – Exposició d'artistes revolucionaris (Adquisició d'obres). Expedient 301 – Exposició d'Art Català a París (Expedient general). Expedient 344 – Consell de les BBAA i Arts aplicades de Catalunya (Expedient general).

LLIGALL Q-272/ Expedient 20 Comissaria de Museus i MAC. Expedient General.(1937).

LLIGALL Q -282/ Expedient 348 – Exposició d'Art Català a París (Expedient general). Expedient 338 – Estructuració del Departament de Cultura (Expedient general).

LLIGALL Q -283/ Expedient 354– Exposició d'Art Català a París.

LLIGALL Q -329/ Expedient 43– Exposició d'Art Català a París. Expedient General.

LLIGALL Q -274/ Expedient 39 Exposició d'Art Català a París. Expedient General.

LLIGALL Q -276/ Expedient 66. PHAC. Expedient General. Expedient 66.Defensa. Expedient 77.Servei de Biblioteques de la Generalitat a Olot. Expedient 98.Junta de Relacions Culturals.

- Arxiu Històric de Barcelona

- Consulta presencial del fons

Solidaridad Obrera (25 de juliol 1936, 26 de juliol 1936, 2 de desembre de 1936, 26 de juliol 1936, 28 de juliol 1936, 29 de juliol de 1936).

Diari de Barcelona (22 de juliol 1936, 25 de juliol 1936, 28 de juliol 1936, 29 de juliol 1936, 30 de juliol 1936, 31 de juliol 1936, 04 d'agost 1936, 05 d'agost 1936, 06 d'agost 1936).

- Archivo Histórico Nacional

- Consulta fons digitalitzat

Fons: Fiscalía del Tribunal Supremo on es troba la documentació corresponent a la instrucció de la Causa General.

1. *Pieza Undécima de Madrid. Tesoro Artístico y Cultura Roja.*

FC- CAUSA_GENERAL, 1557, Expediente 18: Còpia de l'acta d'acusació del *Fiscal Jefe de la Causa General por expoliación del patrimonio mueble nacional* que correspon a la *Pieza Undécima, Tesoro Artístico y Cultura Roja.*

2. *Pieza Undécima de Barcelona, Tesoro Artístico y Cultura Roja:*

FC- CAUSA_GENERAL, 1678, Expediente 3, Declaracions de testimonis en referència als béns confiscats a particulars i institucions i relacions d'inventaris dels objectes desapareguts.

FC- CAUSA_GENERAL, 1678, Expediente 5

Declaracions de testimonis en referència als béns confiscats a particulars i institucions. Destaca la reclamació de Francesc Cambó (15-26) través del seu representant legal, Narciso de Carreras.

FC- CAUSA_GENERAL, 1678, Expediente 6

Declaracions de Testimonis (120-360). A més de les Declaracions de testimonis i relacions d'inventaris, es troben còpies d'actes d'entrega de devolució dels objectes reclamats.

- Archivo Histórico Provincial de Granada

- Consulta fons digitalitzat

Catálogo de la exposición de obras destrozadas por el marxismo, recogidas por el Servicio Artístico de vanguardia / Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico. Granada: Gobierno Militar, Imprenta H.º de Paulino Ventura, 1938.

- Arxiu Nacional de Catalunya

- Consulta presencial del fons

Fons: GENERALITAT DE CATALUNYA (SEGONA REPÚBLICA)

Capsa 413/ *Carpeta 413-37/ (18.1/18.2) Nota Sumaria de Agustí Duran i Sanpere de 15 d'abril 39. Carpeta 413.1 17.1 Servei el Patrimoni Històric Artístic i Científic. Secció d'Arxius. Carpeta 413.38 (18.3-18.11) Devolucions dels arxius (1939). Relació dels arxius protegits.*

Carpeta 413.39/(18.12-18.22) Informes sobre arxius protegits. Carpeta 413.40. Carpeta 413.42 /(18.27) Registre de devolucions del dipòsit de Pedralbes.

Capsa 400/*Carpeta 400.2 /8123. Carpeta 400.5. Carpeta 400.4. Secció de Monuments Carpeta 400.6. PHAC Secció de d'Excavacions i Arqueologia. Carpeta 400.7. PHAC Secció de*

Museus. *Carpeta 400.8. Diversos reculls de premsa. Carpeta 400.9. PHAC Consell de Cultura. Carpeta 400.11. Ponència d'Arxius, Biblioteques i Belles Arts.*
 Capsa 311 (Patrimoni i Rendes) / *Carpeta 1/4 (Expedient 107). Carpeta 2/4 (Expedient 9. Expedient 23. Expedient 27. Expedient 28. Expedient 29. Expedient 65. Expedient 39. Expedient 56. Expedient 59. Carpeta 3/4 (Expedient 70).*
 Capsa 408/ *Carpeta: Reus. Carpeta Ripoll. Carpeta la Roca del Vallès. Carpeta Sabadell. Carpeta Aurora del Lluçanès (Sant Boi de Lluçanès. Carpeta Sant Celoni. Carpeta Sant Feliu de Codines. Carpeta St. Feliu de Guíxols. Carpeta St. Joan de les Abadesses (Monestir). Carpeta de la Seu d'Urgell. Carpeta Tarragona. Carpeta 408-31 (Tàrraga, Vallbona, Tortosa).*
 Capsa 1.1/ *Carpeta 102 Secció de Museus. Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic de Catalunya. Expedient generat per Joaquim Folch i Torres, com a cap de la Secció, sobre diferents assumptes (1937).*

Fons JUNTA DE MUSEUS

Capsa 133/ *Carpeta Museu de Vilanova (1937). Carpeta Museu de Reus. (1937). Carpeta Museu de Tortosa. (1937). Carpeta Museu de Tarragona. Carpeta Tapissos de l'Audiència. (1937). Carpeta Secció de Museus del PHAC (1938).*

- Consulta fons digitalitzat

Fons: ANC1-1 / GENERALITAT DE CATALUNYA (SEGONA REPÚBLICA)

ANC1-1-T-7567. Correspondència sobre la creació d'una comissió mixta informativa per a la protecció del patrimoni català.

ANC1-1-T-7596 (1 / 221) COMISSARIAT GENERAL DE MUSEUS. *Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del "Jeu de Paume" de París (1936-1937).*

ANC1-1-T-7597 (26/54) SECCIÓ DE MUSEUS. Servei del Patrimoni Históricoartístic i Científic. *Expedient del trasllat de l'Exposició d'Art Medieval Català del Museu de "Jeu de Paume" de París al del Castell de Maisons-Laffite (1937).*

Fons: ANC1-715 / JUNTA DE MUSEUS DE CATALUNYA

ANC1-715-T-2788 (1/107) Gestió de la Secció de Museus del Servei del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de la Generalitat de Catalunya. Any 1938.

ANC1-715-T-2783 (1/12) Lliurament de 2 quadres d'El Greco a la Direcció General de Belles Arts del Ministeri d'Instrucció Pública de la República per a una exposició a París.

ANC1-715-T-799 (1/19) Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 29.11.1943.

ANC1-715-T-2713 (1/255) Pla d'organització dels Museus de la Generalitat de Catalunya.

ANC1-715-T-2824 (1/92) Depuració dels funcionaris de la Junta de Museus de Barcelona i del Museu del Cau Ferrat (1939).

ANC1-715-T-2872 (1/137) Retorn a la Junta de Museus de les obres d'art de la seva propietat efectuada pel Servei de Recuperació del Patrimoni Artístic Nacional, entre desembre de 1940 i abril de 1943.

ANC1-715-T-2850 (1/35) Retorn d'obres, llibres i documentació als Museus, Biblioteca i Arxiu instal·lades a diferents dipòsits efectuada (1939-1940).

pel Servei de Recuperació del Patrimoni Artístic Nacional. Anys 1939-1940.

ANC1-715-T-2850 (1/4) Ordres del dia de les actes de les reunions de la Junta de Museus de Barcelona (1939).

ANC1-715-T-779 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 23.03.1938.

ANC1-715-T-780 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 16.06.1938.

ANC1-715-T-781 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 01.07.1938.

ANC1-715-T-782 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 01.09.1938.

ANC1-715-T-783 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 16.09.1938.

ANC1-715-T-784 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 29.09.1938.

ANC1-715-T-785 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 02.11.1938.
 ANC1-715-T-786 Acta de constitució del Patronat dels Museus d'Art de Barcelona de 12.01.1939.
 ANC1-715-T-787 (1/5) Acta de reunió de la Junta de Museus de Barcelona. Sessió de 29 de març de 1939.
 ANC1-715-T-788 (1/4) Acta de reunió de la Junta de Museus de Barcelona. Sessió de 16 de juny de 1939.
 ANC1-715-T-789 (1/3) Acta de reunió de la Junta de Museus de Barcelona. Sessió de 19 de juny de 1939.
 ANC1-715-T-791 (1/6) Acta de reunió de la Junta de Museus de Barcelona. Sessió de 18 de març de 1940.
 ANC1-715-T-799 (1/9) Acta de reunió de la Junta de Museus de Barcelona de 29.novembre de.1943.

- Centro Documental de la Memoria Histórica

- Consulta fons digitalitzat

PS- Barcelona_Generalitat 261/2 (núm. 2, 3, 4), Instrucciones sobre la conservación de monumentos.

- Fons de Reserva de la Biblioteca de Catalunya

- Consulta presencial del fons

Dipòsit de Reserva Ms 89861/5 *"Documentación empleada para el expediente de depuracion efectuado al arquitecto del Servicio de Conservación de Monumentos de la Diputación Provincial de Barcelona a raíz de la guerra de 1936-1939"*.

- Pavelló de la República

- Consulta presencial del fons

Fons: F-DH. 3 (1) Subsèrie 3 Guerra Civil
 Carpeta 1 Activitats culturals/ 4 Anònims. 5 Associacions Culturals. 6 Banco de España. 7 Ajuntament de Barcelona. 11. Bombardeigs. 13. Generalitat de Catalunya. 14. Catalunya . Generalitat. Comissariat de Propaganda. 21 CNT.

- Consulta fons digitalitzat

Fons: Cartells de la República.

ANNEXES

ANNEX 1

Fons: ANC1-715-T 2824. Imprès de Declaració Jurada per a la depuració del personal municipal.



AUDITORIA DE GUERRA
DE LA
4.ª REGION MILITAR

JUZGADO INSTRUCTOR ESPECIAL
DE DEPURACION
DE FUNCIONARIOS
MUNICIPALES

DECLARACION JURADA

(con sujeción a la Orden de 12 de marzo de 1939, dictada por el Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación,
para la depuración de Funcionarios Municipales.)

OO

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

Expediente núm.

..... (nombre y apellidos) hijo de
natural de de años de edad, de estado
vecino de con domicilio en de
profesión y destinado en (dependencia municipal)
Juro por Dios y declaro por mi honor, que las contestaciones que se hacen al interrogatorio y que a conti-
nuación se insertan son conformes a la realidad.

INTERROGATORIO

1. — Fecha y forma de ingreso al servicio del Ayuntamiento
2. — Cuerpo o Servicio a que pertenece
3. — Categoría administrativa
4. — Situación en que se encuentra y destino que desempeñaba el día 18 de julio de 1936.

5. — Si prestó su adhesión al Movimiento Nacional, en qué fecha y forma lo efectuó.

6. — Si prestó su adhesión al Gobierno marxista o alguno de los autónomos que de él dependían o a las
Autoridades rojas, con anterioridad o posterioridad al 18 de julio, en qué fecha y en qué circunstancias, espe-
cificando si lo hizo en forma espontánea o en virtud de alguna coacción.

7. — Servicios prestados desde el 18 de julio de 1936, indicando especialmente los destinos, tanto en su Cuerpo o Servicio como en otros, y los ascensos que hubiera obtenido, especificando los que lo hubieran sido por rigurosa antigüedad.

8. — Servicios prestados en favor del Movimiento Nacional.

9. — Sueldos, haberes o cualquier otra clase de emolumentos percibidos desde la iniciación del Movimiento y concepto por el que se le acreditaban.

10. — Partidos políticos y entidades sindicales a que ha estado afiliado, indicando la fecha de la afiliación, y, en su caso, del cese, cotizaciones voluntarias o forzosas en favor del partido, entidades sindicales o Gobierno que haya realizado, incluyendo en ellas las hechas a favor del Socorro Rojo Internacional, Amigos de Rusia y entidades análogas aunque no tuviesen carácter de partido político.

11. — Si pertenece o ha pertenecido a la masonería, grado que en ella hubiera alcanzado y cargos que hubiera ejercido.

12. — Testigos que puedan corroborar la veracidad de sus afirmaciones con domicilios y documentos de prueba que pueda presentar o señalar.

13. — ¿Qué cargos directivos o delegaciones ha desempeñado en los partidos y entidades a que se refiere la pregunta número 10?

14. — ¿Fue interventor o apoderado de algún partido en las elecciones del 16 de febrero de 1936?

15. — ¿Ha formado parte de algún batallón de milicianos u otras fuerzas armadas?

16. — Si fué en su caso voluntario o forzoso, en este caso diga quién le obligó y si ejerció algún mando.

17. — ¿Tomó parte en algún hecho de armas?

18. — ¿Conoce algún compañero que formase parte de estos batallones o ejerciese mando en ellos?

19. — ¿Quiénes eran los más calificados izquierdistas de su departamento y cuanto sepa de la actuación de los mismos?

20. — ¿Estuvo después del 18 de julio en zona liberada y se pasó a las rojas o sabe de algún compañero que esto realizase?

21. — Si realizó algún viaje al extranjero desde el 18 de julio de 1936 y si entró desde el extranjero a la zona roja después de aquella fecha, especificando la fecha de entrada y salida y motivo del viaje.

22. — ¿Con qué cantidad contribuyó a la suscripción del Gobierno rojo?

(Firma y rúbrica del funcionario)

La presente declaración habrá de entregarse precisamente escrita a máquina en la Secretaría del Juzgado Instructor en el plazo máximo de ocho días, incurriendo en otro caso en las penas correspondientes.

DECLARACIÓN N.º { GÉNERAL
 ESPECIAL

VIVA ESPAÑA

SALUDO A FRANCO

ARRIBA ESPAÑA

Nombre y apellidos hijo de
y de de años de edad, de estado natural de
vecino de con domicilio en de profesión
..... de conformidad con lo acordado por el Excmo. Ayuntamiento en sesión celebrada el 27
de Enero último, suplica a V. E. la confirmación en el cargo de (1)
aportando bajo promesa de decir verdad los siguientes datos:

1.º — Fecha del nombramiento y del cese en su caso

2.º — Destinos, servicios y comisiones que ha desempeñado a partir del 16 de febrero de 1936

3.º — Sueldo de que disfruta y desde cuando (2)

4.º — Gratificaciones de que ha disfrutado a partir del 16 de febrero de 1936

5.º — Familiares a cargo exclusivo del funcionario

6.º — Procedimiento de ingreso (concurso, oposición o nombramiento)

7.º — Partidos políticos u organizaciones sindicales o secretas a que perteneció antes del 18 de julio de 1936, fecha de alta en los mismos y cargos que en ellos ha desempeñado

En el día de hoy ha sido presentada la anterior declaración n.º correspondiente al empleado Don el cual queda apercibido de su obligación de presentar los testigos mencionados en la misma que acrediten su conducta, cuya declaración tendrá lugar el día que se señale, con 24 horas, al menos, de anticipación, en el tablón de anuncios de la Sección de Depuración.

Barcelona.....de Febrero de 1939.
III Año Triunfal
El Oficial del Negociado,

8.º — Partidos políticos u organizaciones sindicales a que perteneció después del 18 de julio de 1936

9.º — Círculos de recreo y Asociaciones políticas a que ha pertenecido y amistades que ha frecuentado

10.º — Persecuciones, vejámenes sufridos durante la tiranía roja

11.º — Personas de reconocida solvencia que puedan acreditar la adhesión del funcionario al Glorioso
Movimiento Nacional, con indicación de sus domicilios

Barcelona.....de Febrero de 1939.
III Año Triunfal

- (1) El que tuviera en propiedad el 17 de julio de 1936.
(2) El del 25 de enero de 1939.

ANNEX 2

Fons: AHN, FC-CAUSA GENERAL, 1678, Exp. 6. Declaracions de testimonis a la Causa General.

DECLARACIÓN DEL TESTIGO
AGUSTIN DURAN SAMPERE

En Barcelona a trece
 de Junio
 de mil novecientos cuarenta y cin-

Ante el Sr. Fiscal, delegado para la instrucción de la Causa General de Barcelona
 compareció el testigo anotado al margen, de cincuenta y ocho años de edad, de
 estado casado, natural de Cervera (Lérida), de
 profesión Archivero, que no ha sido procesado, con domicilio en Santa
Lucía nº 1 y después de prestar juramento
 de decir verdad y enterado de las penas por falso testimonio, fué interrogado y DICE:

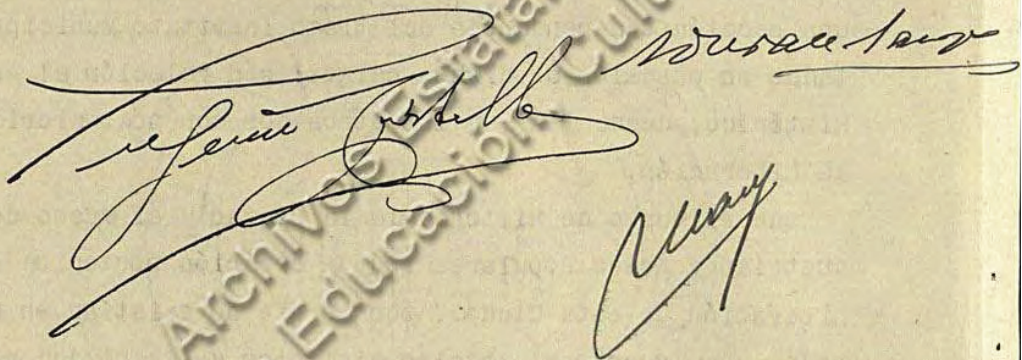
Que es el Director del Museo de la Historia de la Ciudad, en la Plaza del Rey, y del Archivo Histórico de la Ciudad, que son instituciones municipales dependientes todas ellas del Instituto Municipal de Historia de la Ciudad; y además del Museo de Industrias y Artes Populares, que constituye una sección o dependencia del mismo Instituto Municipal, estando en posesión de dichos cargos: con relación al Archivo Histórico, desde 1917; y los otros dos con posterioridad a la Liberación.

Que el Museo de Historia de la Ciudad y el Museo de Industrias y Artes Populares son de creación posterior a la Liberación de esta Ciudad, por lo que no existían en época roja, y en cuanto al Archivo Histórico de la Ciudad no sufrió expoliación de ninguna clase, aunque sí muchas amenazas y peligros constantes, en época roja. Debido a la gestión constante y personalísima del declarante y del resto del personal de la institución, todo en absoluto, dándose el caso que dicho Archivo ha sido una de las pocas entidades culturales que no ha sufrido menoscabo durante dicho período.

Que además el que habla, durante el dominio rojo en esta ciudad, cuidó de la protección de los archivos públicos y particulares, tales como judiciales, eclesiásticos, municipales, notariales, y muchísimos particulares, o sean los pertenecientes a la Nobleza, que era la rama social que los poseía, no habiendo recibido en ninguna ocasión censura al-

guna por dichas gestiones, sino todo lo contrario, felicitaciones y plácemes, hasta el extremo de que algunos de los poseedores de los archivos protegidos, y después de la Liberación, han hecho donación graciosa y espontánea al repetido Archivo Histórico de la Ciudad. Que entre los mismos se hallan entre otros, el Rvdo. Don José Más, Archivero que fué de la Catedral de Barcelona; el Doctor Roig Puñed; el señor Juan Serra Graupera, y otros que no recuerda el dicente en este momento.

Leída se ratifica y firma con S.S.; doy fé. - El añadido: / "se salvó" - Vale. Reitero fé.



Archivos Esenciales
Ministerio de Educación y Cultura y Depósito

DECLARACIÓN DEL TESTIGO
MARTIN ALMAGRO BASCH

En Barcelona a catorce
de junio
de mil novecientos cuarenta y cinco

Ante el Sr. Fiscal, delegado para la instrucción de la Causa General de Barcelona compareció el testigo anotado al margen, de treinta y cuatro años de edad, de estado casado, natural de Tramacastilla (Teruel), de profesión catedrático, que no ha sido procesado, con domicilio en Aribau 179 y después de prestar juramento

de decir verdad y enterado de las penas por falso testimonio, fué interrogado y DICE:

Que el dicente es Director del Museo Arqueológico de esta ciudad, desde la Liberación a esta parte, como nombrado para dicho cargo como funcionario del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos.

Que al hacerse cargo de la dirección de dicho Museo pudo revisar y catalogar todos los fondos científicos y culturales del mismo, cuyas vicisitudes durante la época roja habían sido las siguientes:

Que instalados que estaban en el Museo situado en el antiguo Palacio de Artes Gráficas, de Montjuich, habían sido embalsados por razón militar, ya que se había convertido todo o gran parte del Parque de Montjuich, en dependencia del ejercito rojo. Que por la anterior causa fueron llevados todos los fondos a Darnius, en la Provincia de Gerona, y de allí a Ginebra, de donde fueron recuperados por la Comisión oficial nombrada por el Ministerio de Educación Nacional para dicho fin, y devueltos debidamente al Palacio donde en la actualidad, digo, donde había estado instalados.

Que al repasarse los catálogos e inventarios de dicho Museo no se encontró falta alguna en sus fondos, habiéndose expuesto de nuevo al público en el verano de 1939, y una vez reparados los deterioros producidos en los viajes.

Que el dicente es tambien conservador de los Museos de Tosa y de Ampurias, que constituyen dependencia de dicho Museo Arqueológico de Barcelona, en los cuales tampoco ha ocurrido nada digno de ser reseñado, excepto en las excavaciones

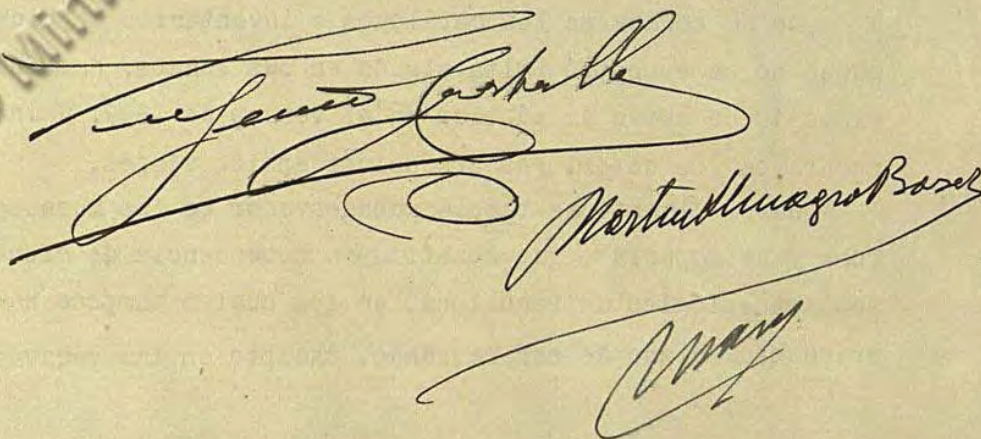
de Ampurias en que fueron construídas unas trincheras por el ejercito rojo, en el perímetro arqueológico de las mismas.

Que preguntado referente a los objetos que pertenecen al Dr. Don José María Simón de Guilleuma, y que siguen en depósito en el Museo Arqueológico de Barcelona, contesta que no le han sido entregados, por existir una Ley ú Orden Ministerial, que taxativamente impide la entrega de objetos que se encuentran en la situación legal de propiedad de los objetos arriba mencionados, y que además consultado por el declarante el caso a la superioridad, ésta no ha acordado la entrega.

Que referente al cuidado o conservación de dichos objetos el declarante tiene que manifestar que están perfectamente guardados y en las mejores condiciones técnicas de conservación.

Leída, se ratifica y firma con S.S.; doy fé. Antes de firmar manifiesta que ignora en absoluto quien pudo haber dado la orden de traslado de los fondos artísticos o culturales a Darnius y de allí a Ginebra, y que quizás quien pudiera aportar algún dato sobre el particular son los conservadores de dicho Museo, señores, José Colominas Roca; José de Calasanz Serra Roca; y Alberto del Castillo Yurrita.

Leída, nuevamente, se ratifica y firma con S.S.; doy fé.



DECLARACIÓN DEL TESTIGO

JOAQUIN BORRALLERAS GRASA

En Barcelona a diez y nueve
de Junio
de mil novecientos cuarenta y cinco

Ante el Sr. Fiscal, delegado para la instrucción de la Causa General de Barcelona compareció el testigo anotado al margen, de sesenta y cuatro años de edad, de estado soltero, natural de Barcelona, de profesión funcionario Mun, que no ha sido procesado, con domicilio en Obispo I-rubita 2-32-1ª. y después de prestar juramento

de decir verdad y enterado de las penas por falso testimonio, fué interrogado y DICE:

Que desempeña el cargo de Jefe de Negociado de Secretaría de la Junta de Museos, del Ayuntamiento de esta ciudad, desde el año 1931, cargo cuyo desempeño no interrumpió durante el dominio rojo en esta ciudad, motivos por los cuales el que habla puede manifestar que recibió de manos del transportista José Antonio Poveda una declaración documental de los efectos artísticos que fueron llevados a Francia durante el dominio rojo, mejor dicho; que dicha relación estaba confeccionada por el organismo al que pertenece el dicente y que le fué devuelta por el citado transportista una vez cumplimentado el servicio, y al regresar el mismo de Francia.

Que dichos objetos artísticos quedaron en París en manos del encargado o director del Museo llamado de Arte Catalán, en París, Joaquín Folch y Torres.

Que aclarando los conceptos anterior el declarante manifiesta que dichos objetos previamente fueron concentrados en Olot, donde se constituyó el depósito de los mismos, parte de los cuales fueron pedidos desde París, a donde fueron llevados, y otra parte quedó en Olot, y a su vez, de la misma (se hizo otra subdivisión que fué llevada a Darnius, sin que recuerde el que habla que fuese llevado nada a Agullana. Que no obstante el dicente recuerda haber oído decir en aquel entonces que en dicho pueblo de Agullana había un depósito de objetos de arte, cuya procedencia, destino y personal técnico al frente del mismo, ignora el que habla. Que dicho depósito estaba al margen de la Junta de Museos de Barcelona.

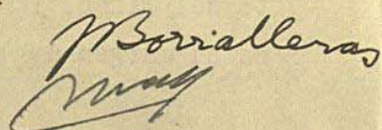
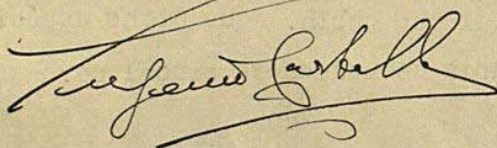
Que los fondos que componían el lote que fué llevado a Darnius, eran lo más escogido que había en el depósito de Olot, y que apesar de lo bien acondicionados que estaban en dicha ciudad, el dicente no se explica el por que fueron trasladados a Darnius, y supone que quien dió la orden de dicho traslado fué el Subsecretario de Cultura de la extinta Generalidad, llamado Frontera.

Que a raíz de la Liberación los objetos que estaban en la exposición de París, y en la otra exposición que se había celebrado en un pueblo limítrofe de dicha capital, llamado Maison Laffite, fueron recuperados por el Servicio Nacional del ramo, en su totalidad, según cree recordar, pues si algún objeto faltó de primer momento, al ser reclamado de dicho Servicio, fué devuelto a la Junta de Museos posteriormente.

Preguntado por el Instructor respecto a la persona a quien entregó el declarante los ficheros del Museo al ser liberado Olot, contesta el dicente que fué entregado todo a las personas del Servicio de Recuperación que dirigía Don José María Muguruza, que reside actualmente en Madrid.

Que pueden dictaminar como peritos sobre el valor de los objetos artísticos sustraídos, pertenecientes a los Museos de Barcelona, las siguientes personas: Para la colección numismática, el Dr. Amorós y su ayudante, y para los restantes objetos artísticos, el arquitecto Sr. Ráfols, profesor de Historia del Arte, de la Escuela de Arquitectura, que conocía los cuadros, por haber pertenecido al Servicio de Museos, y Don Juan Barbeta, técnico de Arte, que tiene su destino en la Junta de Museos.

Leída, se ratifica y firma con S.S.: doy fé. - El interlineado: "forma" - Vale. Reitero fé.



DECLARACIÓN DEL TESTIGO

FRANCISCO JAVIER DE SALAS BOSCH

199 1658
En Barcelona a once
de Junio
de mil novecientos cuarenta y cinco

Ante el Sr. Fiscal, delegado para la instrucción de la Causa General de Barcelona compareció el testigo anotado al margen, de treinta y ocho años de edad, de estado casado, natural de Barcelona, de profesión catedrático, que no ha sido procesado, con domicilio en Llaría 134-3º.

y después de prestar juramento de decir verdad y enterado de las penas por falso testimonio, fué interrogado y DICE:

Que en la actualidad desempeña el cargo de Comisario Delegado de la Dirección General de Bellas Artes en la Dirección del Museo de Bellas Artes de Cataluña, así como la de Secretario de la Junta de Museos de Barcelona, a cargos que desempeña desde 1940.

Que antes del Glorioso Movimiento Nacional no perteneció a los Museos de Barcelona; que durante la guerra de Liberación prestó sus servicios en la España Nacional, entre otros lugares la ciudad de Burgos.

Que con respecto al desarrollo de los acontecimientos, saqueos, expoliaciones, incendios, padecidos por diversas obras de arte en Cataluña, tiene que hablar de oídas o como mero particular, por cuanto no estuvo en Barcelona más que los primeros meses de la revolución y aún, perseguido. Que de otra parte considera que es imposible determinar el volumen y cuantía de estas expoliaciones.

Que estas han sido evidentemente extraordinarias, y sus pérdidas imposibles de subsanar, pero por no existir inventarios de los objetos artísticos contenidos en las Iglesias catalanas, ni en las restantes de España, ni haberse publicado con posterioridad inventarios de los daños ocasionados en las mismas, salvo en muy escasas diócesis o provincias entre las cuales no se cuenta ninguna de las provincias catalanas, salvo avances extremadamente esquemáticos, es imposible precisar los daños y pérdidas sufridas por las mismas.

Que con respecto a los fondos de los Museos, aunque fal-

Quin an ian

ten objetos no son los principales en nuestras colecciones y de los mismos se siguen instando del servicio del Patrimonio Artístico. Que de las mismos hay dificultades en determinarlos por cuanto los inventarios del conjunto de Museos que regía la Junta de Museos de Barcelona con anterioridad al Glorioso Movimiento Nacional, son en muchos de sus extremos deficientes, faltando de muchos de ellos la referencia gráfica.

Que a dicho servicio de Defensa del Patrimonio Artístico han sido remitidas en diversas fechas más de veinte relaciones de objetos de diversa índole, desaparecidos durante el período rojo, o por lo menos, que existían antes del 18 de Julio de 1936, según dichos inventarios y no existen actualmente en poder de los Museos.

Que como el declarante tiene en sus oficinas las copias de las referidas relaciones, puede facilitarlas a esta Causa General si así se le pidiera oficialmente.

Que el dicente tiene noticia de que han desaparecido y pasado al extranjero diversos objetos de arte, procedentes de las requisas efectuadas durante el dominio rojo, especialmente objetos de propiedad particular, los cuales por no tener en su mayoría fotografías ni estar inventariados, han sido los más fáciles de liquidar en el extranjero.

Que el declarante tiene noticias de que durante el período rojo, con fondos de los Museos y de las iglesias, se verificó en París una exposición de arte catalán; que de la misma no puede informar con detalle el que habla, por no conocer sus interioridades ni tampoco con exactitud los fondos que en ella se exhibieron,

Que sobre la misma podrá informar con más extensión el, entonces Director de Museos, J. Folch y Torres, que según las noticias que tiene el declarante, estuvo en París en aquella época; quizás pudieran dar detalles en menor grado, los demás

señoras, Bohigas Tarragó, y Borralleras, Jefes administrativos de la Junta de Museos, así como el jefe de transportes Antonio Poveda.

Que el declarante tiene noticias de que aparecieron fondos artísticos en los pueblos de Olot, Perelada (castillo), Darnius y Figueras; pero de todo ello podrá informar con más detalle el Jefe de Defensa del Patrimonio Artístico, Don Luis Monreal, en cuyos archivos constarán los objetos recuperados, por medio de relaciones.

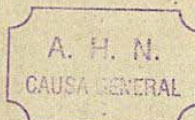
Que en la recuperación de tales fondos artísticos intervino Don José María Muguruza, arquitecto de Madrid, antecesor de Don Luis Monreal en el cargo que éste actualmente ostenta. Que este señor Muguruza tiene su domicilio actualmente, en Madrid, calle de Espalter nº 15.

Que como el declarante estuvo, como tiene dicho, durante casi todo el período de la guerra, en zona nacional, no puede facilitar más detalles de memoria sobre los hechos a que se refieren las preguntas que se le han formulado.

Leída, se ratifica y firma con S.S.; doy fé.

[Firma manuscrita]

[Firma manuscrita]



DECLARACIÓN DEL TESTIGO

CESAR MARTINELL BRUNET

En Barcelona a ocho
de Noviembre
de mil novecientos cuarenta y cinco

Ante el Sr. Fiscal, delegado para la instrucción de la Causa General de Barcelona
compareció el testigo anotado al margen, de cincuenta y seis años de edad, de
estado casado, natural de Valls (Tarragona), de
profesión arquitecto, que no ha sido procesado, con domicilio en Avenida
Jose Antonio 539-3º y después de prestar juramento
de decir verdad y enterado de las penas por falso testimonio, fué interrogado y DICE:

Que al estallar la revolución roja en esta ciudad el declarante vivía en el mismo domicilio que en la actualidad, y por las persecuciones que sufrió desde el primer momento se vió obligado a esconderse en un lugar seguro, sufriendo su domicilio en su ausencia varios registros por parte de gente armada, sin que de momento le fuese robado nada de muebles ni objetos de valor.

Que posteriormente, o sea en el mes de Enero de 1937, sufrió su citado domicilio un nuevo registro por parte de elementos también revolucionarios aunque no armados precisamente o de manera ostensible, pertenecientes según cree por referencias a algún Comité rojo encargado de formar las llamadas "bibliotecas del pueblo", no llevándose nada en aquel momento aunque mostraron vivo interés por una colección de libros que había logrado formar el declarante, por lo que la esposa del mismo recordando la amistad que tenían con Bosch Gimpera a la sazón Rector de esta Universidad, fué a visitar acto seguido en demanda de protección para la biblioteca del dicente, prometiéndole el citado Rector rojo que mandaría a por la biblioteca completa y se la conservaría en la Universidad, ocurriendo todo ello en la misma mañana, en que antes del mediodía y al regresar al domicilio la esposa del que habla ya se encontró nuevamente en él al grupo anterior, aunque esta vez auxiliados de un perito librero, o persona entendida en libros, que ya estaban cargando libros en un carro, llevándose buena parte de ellos, y mandando a la Univer-

sidad el resto de su citada biblioteca, donde efectivamente pudo ser salvada, habiendo recuperado dicho resto casi íntegramente a la Liberación de esta ciudad, en que por cierto el que habla estuvo como funcionario del servicio de Recuperación a las órdenes del Sr. Muguruza y posteriormente a las del Sr. Monreal.

Que por lo tanto lo único que ha perdido el dicente en época roja han sido un lote de libros, cuya relación detallada y valorada con aproximación, promete presentar a la brevedad posible a esta Causa General.

Que ignora los nombres y demás circunstancias de las personas que cometieron tales hechos delictivos, así como del técnico librero que les acompañó en la expoliación, y por consejo del cual se llevaron las obras consideradas mejores.

Leída, se ratifica y firma con S.S.; doy fé. - El añadido: / "el dicente, ante seguido," - Vale - Reitero fé.

DECLARACIÓN DEL TESTIGO
PEDRO BOHIGAS TARRAGOEn Barcelona a veinte
de Junio
de mil novecientos cuarenta y cinco

Ante el Sr. Fiscal, delegado para la instrucción de la Causa General de Barcelona
compareció el testigo anotado al margen, de cincuenta y nueve años de edad, de
estado casado, natural de Barcelona, de
profesión Funcionario Municipal, que no ha sido procesado, con domicilio en Casanova
71-29-1a. y después de prestar juramento
de decir verdad y enterado de las penas por falso testimonio, fué interrogado y DICE:

Que es Administrador de los Museos de Arte - Antiguo y Moderno - del Ayuntamiento de esta Ciudad, radicados en los Parques de Montjuich y de la Ciudadela, respectivamente, desde el año 1930 en que los desempeña, y en cuyo cargo se mantuvo durante la época roja si bien al frente de dicho servicio, ^{ya} estuvo primero un Director, Joaquín Folch y Torres, y un Comisario nombrado por la extinta Generalidad, llamado Pedro Corominas, fallecido, según tiene entendido el que habla, en la actualidad.

Que por los motivos expuestos el declarante sabe que durante la época roja, más concretamente en Diciembre de 1936, se organizó por la Consejería de Cultura de la Generalidad una exposición llamada de "Arte Catalán" a celebrar en París; digo; lo que ocurrió en dicha fecha fué que la repetida Generalidad para poner a salvo de las contingencias de la revolución roja en esta ciudad, los fondos artísticos existentes en los Museos a los que estaba afecto el dicente, dispuso el traslado de los mismos a la ciudad de Olot, la que por su apartamiento de esta capital, cercanía a la frontera, y ambiente propicio a la conservación de los mismos, les pareció la más indicada, siendo transportados dichos fondos en camiones de la propia Generalidad y a las órdenes de Poveda, como encargado de dicho transporte.

Que en dicha ciudad quedaron los objetos artísticos perfectamente instalados como depósito y guardados en la iglesia principal de Olot, bajo la custodia de ocho Mozos de Escuadra,

cuyo equipo se renovaba semanalmente, según cree recordar.

Que el que habla fué a Olot, junto con otros funcionarios tales como el Director, Folch y Torres, Borralleras, y otros.

Que a mediados del año 1937 fué cuando precisamente se organizó a celebrar en París, la exposición mencionada anteriormente, a cuya capital extranjera fué remitido en la misma forma de transporte que se había efectuado hasta allí, una selección de dichos fondos, la cual fué hecha por el Director, Folch y Torres, y el Comisario Corominas, e instalada dicha exposición en un local que había pertenecido a los antiguos reyes de Francia, llamado "Jeux de Paumme", y la que duró hasta fines de dicho año, pero por tener que evacuar dicho local, ya que estaba comprometido con anterioridad para celebrar allí otra exposición artística, la exposición de Arte Catalán fué reanudada en un edificio sito en las cercanías de París, llamado "Maissons Laffitte", y en donde duró la misma hasta la terminación de la guerra en nuestro país, en que fueron recuperados dichos objetos artísticos por el Servicio de Recuperación Nacional.

Que en la exposición de París, en su primera fase estuvieron al frente de la misma los repetidos Folch y Corominas, y en la segunda Folch sólo, habiéndose quedado el que habla en el depósito de Olot.

Que según tiene entendido el dicente en la exposición celebrada en París, figuraban además otros objetos artísticos que no procedían de los Museos de Barcelona, y sí de incautaciones hechas por la Generalidad para sustraerlos de las iras revolucionarias, de los elementos extremistas, ya que estaban dispuestos a destruirlo todo, lo que pudieron evitar muchas veces, con gran esfuerzo, el dicente y todos sus compañeros.

Que posteriormente, muy avanzado ya el año 1938, se recibió en Olot una orden concreta y terminante del Sr. Fron-

tera, Subsecretario entonces, de Cultura, de la Generalidad, referente a que se llevara una parte de dichos fondos al pueblo de Darnius, cosa que naturalmente así se hizo, y sin discusión, ya que al preguntar el dicente y sus compañeros a que obedecía ~~ta~~ disposición ú orden dada, ya que como tiene dicho en Olot estaban perfectamente instalados los fondos artísticos, no obtuvieron por parte de la supeioridad ninguna contestación de orden técnico, ni de ninguna otra clase, pues si ello obedecía a algún motivo político, lo silenciaron.

Que el volumen de dicho lote representaba, aproximadamente, menos de la mitad del resto ^(que) quedaba en Olot.

Que preguntado por el Instructor respecto a lo que conste al declarante con relación a un depósito que se constituyó en el pueblo de Agullana, contesta: que en aquel entonces oyó decir que efectivamente había en dicho pueblo un depósito de objetos de arte; pero que ni estos eran de los Museos en que intervenía el declarante, ni ninguno de sus funcionarios tuvo relación alguna con dicho depósito de Agullana.

Preguntado asimismo para que manifieste lo que sepa referente a los ficheros de las colecciones mencionadas, contesta: que pasaron al Servicio de Recuperación Nacional en el momento de la liberación de las poblaciones de Olot y Darnius, siendo entregados al Jefe de la Zona de dicho Servicio, Don José María Muguruza, por su compañero Borralleras.

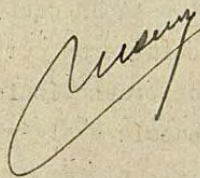
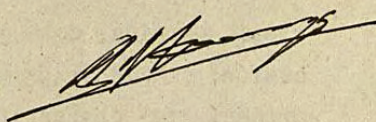
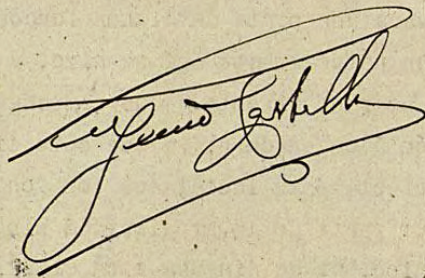
En este momento manifiesta el declarante que la orden de traslado de una parte de los fondos a Darnius, fué llevada a Olot por Juan Subías, a la sazón sustituto de Folch en su cargo de Director, y debido a la prolongada ausencia del mismo, y cumplimentada por el propio Sr. Subías,

A nuevas preguntas añade: que el dicente ignora en absoluto que hubiese existido un depósito de objetos de arte en

256

el pueblo de Perelada.

Leída, se ratifica y firma con S.S.; doy fé. - Los, enmendado: "estaba", é interlineado: "que" - Valen. Reitero fé.



ANNEX 3

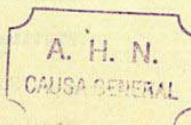
Fons: AHN, FC-CAUSA GENERAL, 1677, Exp. 4 (30-33) i FC-CAUSA GENERAL, 1678, Exp. 5 (15-16). Col·lecció Cambó.



00 30

C.0.992.495

16



PIEZA SEPARADA Nº 11 - (TESORO ARTISTICO Y CULTURA ROJA)

COMO AMPLIACIÓN DEL ESTADO INFORMATIVO RELATIVO A ESTA PIEZA Y POR SU ESPECIAL INTERÉS, SE REMITEN LAS COPIAS CORRESPONDIENTES A LAS EXPOSICIONES QUE SUFRIERON EL EXCMO. SR. DON FRANCISCO CAMBÓ BATLLE Y LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA .

" DON NARCISO DE CARRERAS GUITERAS, Abogado, vecino de esta Ciudad, domiciliado en la calle de Córcega, número 282, pral. 2ª, obrando en calidad de mandatario del Excmo. Sr. Don Francisco Cambó Batlle, según escritura de poder autorizada por el Consúl de España en Ginebra a veinticinco de Abril de mil novecientos cuarenta, = EXPONE: = Que como continuación y complemento a la declaración prestada en la Causa General contra el marxismo, tiene el honor de detallar a continuación las pinturas, tapices, tablas antiguas, etc., de reconocido valor artístico, que desaparecieron del domicilio de mi poderdante durante la dominación marxista, anotando el valor por el cual estaba asegurados contra el riesgo de incendios, en el año 1933. = Vayreda-paisaje-oleo...12.000 Pts. = Sorolla - retrato de niño - oleo.....8.000 , , = Tapiz atribuido a la fábrica de Bruselas 15.000 , , = Greco - S. Juan y S. Francisco - oleo.. 50.000 , , = Verdi de Bicci - La muerte de la Virgen - oleo.. 50.000 , , = Bol - Retrato de Rembrandt - oleo.... 50.000 , , = Tapiz atribuido a la Manufactura de Aubusson 7.500 , , = Murillo - retrato de hombre...70.000 , , = Piero dell Pollajuolo - Las siete virtudes ... 43.000 , , = Piero dell Pollajuolo - Las siete Artes 43.000 , , = Peter de Hooch - Soldado y mujer ... 50.000 , , = Brauer - El hombre del órgano ... 15.000 , , = Sebastiano del Piombo - Retrato de mujer 275.000 , , = Goya - Amor y Psique 300.000 , , = Tapices de la manufactura Real de Beauvais... 400.000 , , = Bernardini Luini - Santa Agueda.... 250.000 , , = A. de Messina - Retrato de

Fraille... 250.000 , , = Gainsborough - Retrato de Lady Spencer.. 235.000, =
 Tintoretto - Retrato de hombre ... 300.000 , , = Zurbarán - Bodegón... 30.000
 , , = Zurbarán - Bodegón... 20.000 , , = Zurbarán bodegón... 20.000 , , =
 Tiziano - Retrato de Laura Dianti ... 820.000 , , = Tiepolo - Santa Cecilia
 ... 71.000 , , = Moro - Retrato de hombre ... 60.000 , , = Rubens -
 Retrato de Lady Thomas Arundell 231.000 , , = Melloza de Forli - Angel
 cantando ... 100.000 , , = Latour - Retrato de M. Laideguive .. 370.000 , , =
 Giovanni de Ponte - Las siete artes libres... 302.000 , , = Veronesi -
 Mujer... 200.000 , , = Botticelli - Escena... 750.000 , , = Botticelli -
 Escena... 1.500.000 , , = Botticelli - Escena ... 750.000 , , = Anglada
 Paisaje... 40.000 , , = Anglada - Caballo 15.000 , , = Total .

7.702.500 Pts. = Como decíamos en nuestra declaración anterior, la mayoría de los cuadros reseñados han podido ser recuperados, teniendo que lamentar la pérdida, que quizás haya que considerar definitiva, de los dos magníficos tapices de la Manufactura Real de Beauvais, de los cuadros de Murillo, Moro y otros. = De las principales obras de arte reseñadas acompañamos fotografías en cuyo reverso se anotan el nombre del autor y el motivo del cuadro. = Dios guarde a V.E. muchos años. = Barcelona, treinta de Marzo de mil novecientos cuarenta y tres. = Firmado: Narciso Carreras. =

EXCMO. SR. FISCAL INSTRUCTOR DE LA CAUSA GENERAL CONTRA EL MARXISMO. =

“JUNTA DE MUSEOS DE BARCELONA = Parque de la Ciudadela = Excmo. Sr. =
 Atendiendo la petición formulada por el Excmo. Sr. Fiscal de la Causa General, tengo el honor de remitir relación de los objetos de arte de los Museos de Barcelona, que en virtud de orden de la extinguida Generalidad, fueron trasladados del depósito de Olot a Darnius, en 1938 y que hasta la fecha, no han sido reintegrados al Museo por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, sucesor del de Recuperación, que es el que se hizo cargo, a raíz de la liberación, de todas las obras de arte depositadas en las dos localidades indicadas = Esta relación ha podido ser formulada en vista de las notas borradores que se tomaron al hacerse dicho traslado y la correspondiente comprobación de reingresos = Barcelona, 2 Julio de 1945 = EL ADMINISTRADOR DE LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA =
 Firma ilegible = Excmo. Sr. Fiscal de la Causa General = Ciudad = Rela-



ción a que se refiere el oficio de la Administración de los Museos de Arte de Barcelona, de fecha 2 de julio de 1945 = Caja de monedas antiguas, ya relacionada por el Sr. Conservador del Gabinete Numismático =

2.- Alrededores de Sitges, con pinos, algarrobos y olivos, en el centro de algunas casas = Obra de Joaquín Sunyer. Sitges, 1915 = Dimensiones; 0'65 x 0'80 m. = Nº inv. 3843 = 3.- Marina. El muelle de pescadores del puerto de Barcelona = Pintura al óleo sobre tela, por Joaquín Mir. 1899 Nº inv. 4634. Dimensiones; 0'785 x 0'74 = 4.- Patio de una casa, en un rincón un muchacho leyendo, vistiendo blusa y una gorra en la cabeza = Pintura al óleo sobre tela, por Isidro Nonell. 1890 = Dimensiones; 0'84 x 0'78 m. = nº inv. 4653 = 5.- Marina. El Torrente de Pareys. (Mallorca) = Pintura al óleo sobre tela, por Joaquín Mir. 1904 = Dimensiones; 0'981 x 0'995 m. = nº inv. 4639 = 6.- Paisaje mallorquín. Árboles en primer término, al fondo el mar. Pintura al óleo sobre tela, por Hermenegildo Anglada Camarasa. = Dimensiones; 0'860 x 1'070 m. = Nº inv. 35472 = 7.- Paisaje. Grandes árboles al centro y derecha. A la izquierda un camino, al centro un campesino y a la derecha un riachuelo donde abreva un caballo = Pintura al óleo sobre tela, por Ramón Martí Alsina. 1870 = Dimensiones; 0'250 x 0'370 m. = Nº inv. 10545 = 8.- Fracmento rectangular de un retablo con la figura de Santa Bárbara = Obra atribuida al maestro Gascó. Principios del siglo XVI = Dimensiones; 0'410 x 0'270 m. = Nº inv. 35693 = 9.- Fracmento rectangular de un retablo con la figura de una Virgen, (Santa Magdalena ?), con una copa de perfumes en la mano = Obra atribuida al maestro Gascó. Principios del siglo XVI = Dimensiones; 0'410 x 0'270 m. nº inv. 35694 = 10.- Fracmento rectangular de un retablo con la figura de Santa Lucía = Obra atribuida al maestro Gascó. Principios del siglo XVI = Dimensiones; 0'410 x 0'270 m. = Nº inv. 35696 = 11.- Fracmento rectangular de una tabla de retablo con la figura de una virgen = Obra atribuida al maestro Gascó. Principios del siglo XVI = Dimensiones; 0'410 x 0'270 m. = Nº inv. 35697 = 12.- Imagen de un santo

Obispo. De pie y vestido de pontífice = Talla policromada y dorada = Siglo XIV-XV = Dimensiones; o'700 x o'200 m. = Nº inv. 35742 = 13.- Cruz parroquial de madera con relieves al pastillaje dorado; brazos trilobulados, la parte delantera centrada por anagrama de Cristo. Los brazos están decorados con sinuosa foliácea renacentista; la cara opuesta centrada por otro anagrama de Cristo con las figuras policromadas de la Dolorosa, San Juan Evangelista y la Magdalena, dentro medallón tetralobulado en el extremo de los brazos = Siglo XV-XVI = Dimensiones; o'64 x o'50 m. = nº inv. o'64 x o'50 m. "

La caja de monedas antiguas citada anteriormente contenía, según la declaración prestada por Don José Amorós Barra, Director del Gabinete Numismático de Barcelona, en ocho de Junio de mil novecientos cuarenta y cinco, numerosas y valiosas piezas, entre las que se contaban monedas sasanidas, griegas clásicas, romanas e ibéricas, catalanas etc. entre las que se contaban piezas rarísimas y otras únicas.

Barcelona, 6 de Julio de 1945.



A. N.
CAUSA GENERAL

DON NARCISO DE CARRERAS GUITERAS, Abogado, vecino de esta ciudad, domiciliado en la calle Górciga, número 282, pral. 2ª, obrando en calidad de mandatario del Excmo. Sr. Don Francisco Cambó Batlle, según escritura de poder autorizada por el Cónsul de España en Ginebra a veinticinco de Abril de mil novecientos cuarenta,

EXPONE:

que como continuación y complemento a la declaración prestada en la causa general contra el marxismo, tiene el honor de detallar a continuación las pinturas, tapices, tablas antiguas, etc., de reconocido valor artístico, que desaparecieron del domicilio de mi poderdante durante la dominación marxista, anotando el valor por el cual estaba asegurados contra el riesgo de incendios, en el año 1933.

vayreda - paisaje - oleo	12.000	ptas.
Sorolla - retrato de niño - oleo	8.000	„
Tapiz atribuido a la fábrica de Bruselas	15.000	„
Greco - S. Juan y S. Francisco - oleo ..	50.000	„
Verdi de Ricci - La muerte de la virgen - oleo	50.000	„
Bol - Retrato de Rembrandt - oleo	50.000	„
Tapiz atribuido a la Manufactura de Aubusson	7.500	„
Murillo - retrato de hombre	70.000	„
Piero dell pollajuolo - Las siete virtudes	43.000	„
Piero dell pollajuolo - Las siete Artes	43.000	„
Peter de Hooch - Soldado y mujer	50.000	„
Brauer - El hombre del órgano	15.000	„
Sebastiano del piombo - Retrato de mujer	275.000	„
Goya - Amor y psique	300.000	„
Tapices de la Manufactura Real de Beauvais	400.000	„
Bernardini Luini - Santa Agueda	250.000	„
A. de Messina - Retrato de Fraile	250.000	„
Gainsborough - Retrato de Lady Spencer	235.000	„
Tintoretto - Retrato de hombre	300.000	„
Zurbarán - Bodegón	30.000	„
Zurbarán - Bodegón	20.000	„
Zurbarán - Bodegón	20.000	„
Tiziano - Retrato de Laura Dianti	820.000	„
Tiepolo - Santa Cecilia	71.000	„
Moro - Retrato de hombre	60.000	„
Rubens - Retrato de Lady Thomas Arundell	231.000	„
Melloza de Forli - Angel cantando	100.000	„

Suma y sigue 3.775.500

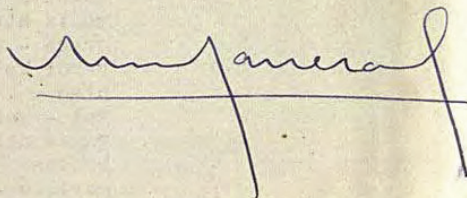
suma anterior	3.775.500 ptas ²
Latour - Retrato de M. Laideguive ..	370.000 ,,
Giovanni de ponte - Las siete Artes li- bres	302.000 ,,
Veronessi - Mujer	200.000 ,,
Botticelli - Escena	750.000 ,,
Botticelli - Escena	1.500.000 ,,
Botticelli - Escena	750.000 ,,
Anglada - paisaje	40.000 ,,
Anglada - Caballo	15.000 ,,
T o t a l	7.702.500 ptas.

Como decíamos en nuestra declaración anterior, la mayoría de los cuadros reseñados han podido ser recuperados, teniendo que lamentar la pérdida, que quizás haya que considerar definitiva, de los dos magníficos tapices de la Manufactura Real de Beauvais, de los cuadros de Murillo, Moro y otros.

De las principales obras de arte reseñadas, acompañamos fotografías en cuyo reverso se anotan el nombre del autor y el motivo del cuadro.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Barcelona, treinta de marzo de mil novecientos cuarenta y tres.



EXCMO. SR: FISCAL INSTRUCTOR DE LA CAUSA GENERAL CONTRA EL MARXISMO.-

ANNEX 4

Fons: AHN, FC-CAUSA GENERAL, 1677, Exp.4/25-29.
Valoracions dels objectes artístics confiscats a particulars dins la *Pieza undécima de Barcelona. Tesoro artístico y cultura roja de la Causa General.*

00 25 (13)

ESTADO INFORMATIVO DE LOS OBJETOS EXPOLIADOS DURANTE LA EPOCA ROJA, A LOS VECINOS DE BARCELONA, QUE HAN COMPARECIDO A DECLARAR EN LA PIEZA SEPARADA N° 11 DE ESTA CAUSA GENERAL (TESORO ARTISTICO Y CULTURA ROJA).

NOMBRES	BENEFICIARIOS O AUTORES CONOCIDOS DE LA EXPOLIA CION.	TOTALES		ARTISTICO		VALORES, JOYAS Y ORO	
		R. y Sin recupe rar.	Recuperado-	Sin recu perar.	Recuperado	Sin recu perar.	Recupera do.
I. Fontcuberta	Desconocidos	604.000		315.000			
J. Agesta	Id.	5.750					
C. Agustí	Id.	911.046	12.116	223.000			
J. M ^a Serra	Id.	54.000		16.600			
M. de Calderó	Id.	90.000		90.000			
M ^a Alvarez	Id.	13.700		13.700			
M ^a Menéndez	Id.	123.600		70.000		53.600	
A. de Barnola	Id.	496.770		290.600			
M. Alejandro	Comorera y Sandino	302.500		71.000			
J. Ventosa	Desconocidos	151.700		151.700			
E. Borés	Id.	65.700					
R. Alíer (Hermanos)	Id.	1.066.033		480.000		50.500	
E. Larrañaga	Barriobero	164.000		28.500			
J. Garí	Delegación de Euzcadi en Cataluña	625.000		140.000		60.000	
S. Barella	Desconocidos	92.950					
C. Tallada	Id.	49.700		19.000			
A. Llobet	Id.	1.500.000				400.000	
P. Biada	Id.	250.750				50.000	
M. Bruguera	Id.	277.850	24.000				
E. Kettlitz	Id.	106.676	2.690				
R. Julia	Id.	17.160		10.000			
J. Marsans	Id.	1.200.000	400.000	800.000			
M. Borrell	Id.	112.000	18.000				
D. Carles	Id.	45.000		35.000			
F. Casablanca	Id.	395.000				120.000	
J. Carreras	Id.	255.860		55.000			
F. Monasterio	Id.	150.000				65.000	
P. Delás	Id.	35.000					
J. Ameller	Id.	185.000		185.000			
R. Cahn	Id.	1.549.400		1.409.000			
L. Alvarez	Id.	8.078		6.000			
M. Camps	Id.	150.000				18.000	
J. M ^a Caralt	Comité Plaza de España	500.000					
E. Casas	Desconocidos	50.000	25.000	25.000			
F. Gambó	F.A.I.	7.702.500		850.000	6.000.000		
J. M ^a Fontanals	Desconocidos	70.000			5.500	15.000	
C. Fontordera	Id.	154.780		39.500			
M. Conde	Patrullas	143.720					
C. Cervera	Desconocidos	5.600					
Sumas y siguen		19.680.823	481.806-5.323.600	6.005.500		832.100	



F.0181247

NOMBRES	BENEFICIARIOS O AUTORES CONOCIDOS DE LA EXPOSICION.	TOTALES	ARTISTICO	VALORES, JOYAS Y ORO
		Sin recup par.	Recuperado- Sin recup par.	Sin recup par.
Sumas anteriores		19.680.823	481.806-5.323.600	6.005.500
E. Bulbena	Desconocidos	100.000		832.100
A. de Ayguavives	Id.	187.500	30.000	49.500
J. Font	Id.	520.750		
I. Alos	Id.	117.986		
A. Andreu	Id.	134.099		
J. Andreu	Id.	31.000		31.000
L. Desvalls	Id.	390.000		
C. Farré	Id.	23.531		
G. Floriach	Id.	32.200	15.200	
E. Monteys	Id.	152.897	4.500	15.000
R. Fernandez	Id.	19.000		19.000
C. Farré	Id.	30.000		
E. Ferrer	Id.	962.210	646.000	98.500
A. Mestres	S.I.M.	66.000	27.000	
J. Durall	Desconocidos	162.000	55.000	
C. Pages	Id.	20.000		
J. Fábregas	Id.	94.000	40.000	54.000
F. Fabra	Id.	230.650		
R. Robert	Id.	52.000		
R. Dalmases	Id.	360.000		
F. Fries	Id.	100.000	32.000	50.000
R. de Luna	Id.	70.520	14.500	
A. de Miró	Id.	1.000	130.500	
M. Mitja	Id.	142.550	7.700	
D. Miró	Id.	160.560	30.135	
J. Berni	Id.	57.749		2.515
M. Conde	Id.	143.520		
M. Monteys	Id.	210.000	21.500	42.800
J. Montal	Id.	2.000		
G. Pallegué	Id.	2.000.000		2.000.000
L. Asna	Patrullas Control	20.000		
M. Sentmenat	Desconocidos	794.500		592.500
A. Navarro	Id.	124.000	25.000	49.000
J. Ohlsan	Id.	191.570	45.000	
M. Nadal	Id.	1.313		
L. Nadal	Id.	300.000	200.000	
L. Negre	Id.	120.000	52.000	
J. Miralles	Id.	72.500	25.000	
S. Ocampo	Id.	377.700	70.000	
F. Morlans	Id.	289.705		
G. Lleó	Id.	116.100	14.600	75.000
S. Marco	Id.	56.500	24.000	
A. Maristany	Id.	228.000	150.000	
Sumas y siguen		28.876.433	853.306-6.835.535	6.005.500
				3.689.115

00 27 14

NOMBRES	BENEFICIARIOS O AUTORES CONOCIDOS DE LA EXPOSICIÓN.	TOTALES	ARTISTICO	VALORES, JOYAS Y ORO
		Sin recup rar.	Recuperado- Sin recup rar.	Sin recup rar.
Sumas anteriores.		28.876.433	853.306	6.835.535
F. Mario.	Desconocidos.	12.500	6.100	
J. Jurborn.	Id.	270.000	29.200	90.000
D. Mancheta.	Habitó el Presidente del Parlamento Catalán Casa- novas.	205.000	30.000	
C. Perez.	Desconocidos.	500	500	
R. Perez.	F.A.I.	502.405	78.970	85.000
D. Pages.	Desconocidos.	92.000		
P. Peremateu.	Se instaló el Rector de la Universidad Autónoma, Bosch Gimpera.	12.000		
A. Pallarés.	F.A.I.	75.000	75.000	
E. Torres.	Desconocidos.	12.300	4.000	
C. Sunyer.	Id.	60.000		
A. Sala.	Id.	54.250	54.250	
M. Sala.	Id.	320.000	125.000	50.000
I. Saligman.	Id.	44.000	40.000	
C. Sempere.	Id.	14.800		
E. Perez.	Id.	51.500	43.500	
P. Salisachs.	Id.	226.950	25.000	
L. Desvalls.	Id.	230.000		
M. Segura.	F.A.I.	150.000		
C. de Montoliu.	Desconocidos.	130.000	50.000	80.000
R. Oliveras.	F.A.I.	406.000		
J. Oliveras.	Desconocidos.	202.000	106.000	
O. Forgas.	Id.			64.000
C. Puig.	Id.	350.000		
F. Prats.	Id.	154.900	14.000	98.000
M. Pous.	Id.	719.995	400.000	
J. Rahola.	Id.	741.050	27.000	
M. Ribas.	Id.	170.000	80.000	
E. F. Ribalta.	Id.	3.000.000	3.000.000	
J. Pratdesaba.	Id.	172.000	27.000	150.000
J. Prats.	Id.	300.000	164.000	30.000
J.O. Rafel.	Id.	107.900	10.000	
F. Gal.	Id.	211.800		
J. Galobart.	Id.	258.000	18.000	
E. Alegre.	Id.	82.000	50.000	
M. Roca.	Id.	115.400	93.000	
C. Gallotti.	Id.	16.750		
J. Rubio.	Id.	325.000	325.000	
M. Roviralta.	Id.	288.673	11.500	
L. Infesta.	Id.	3.000		
J. Ferran.	Id.	42.000	42.000	
Sumas y siguen.		39.166.106	999.606-11.938.255	6.005.500 4.016.115

F.0193305

F. 0.193.306

NOMBRES	CC	28	BENEFICIARIOS O AUTORES CONOCIDOS DE LA EXPOSICION.	TOTALES	ARTISTICO		VALORES, JOYAS Y ORO.		
				Sin recupe- rar.	Recuperado- rar.	Sin recupe- rar.	Recuperado- rar.	Sin recu- perar.	Recuperado
Sumas anteriores.				39.166.106	999.606	11.938.255	6.005.500	4.016.115	
S. Bofill.			Desconocidos.	50.000					
F. Burés			Id.	506.000					
J. Cuyás			Id.	9.674					
C. de Cors			Id.	59.300		49.000			
F. de Delás.			Id.	45.750					
C. Casades			Id.	551.000					
F. Rocamora.			Id.	179.050	10.000	179.050			
Hnos. Vilá			Id.	6.066					
J. Torrents.			Id.	75.710		20.000			
C. Vazquez			Id.	57.000		57.000			
R. de Campmany			Id.	1.000.000		500.000			
J. Valls			Id.	54.830					
C. de Lara			Id.	2.070.000				1.500.000	
A. Salas			Id.	43.100				43.100	
F. Tomás.			Id.					122.200	
G. Cardona.			Id.	35.000				35.000	
A. Macaya			Id.	294.000	133.000				
E. Alcobé			Id.	20.000		20.000			
F. Carbó.			Pañuallas Control	400.000		200.000		200.000	
M. Casagualda			Desconocidos.	150.000	60.000	36.000			
M. Durán.			Id.	6.000				3.000	
L. Capderá.			Id.	35.900		10.500			
J. Sentmenat.			Id.	96.500	35.000	40.000			
F. Bastos			Id.	49.200					
J. Ma Mata			Id.	89.000	35.000	30.000			
J. Salvans.			Pañuallas Control	622.242	340.500				
J. Salva.			Desconocidos.	17.297		12.000			
J. Santa-Maria.			Id.	46.600		46.600			
J. Salas.			Id.	65.500		45.000			
J. Fiera.			Id.	39.500		39.500			
M. Despujol			Id.	100.000					
R. Alvarez.			Id.	75.000					
C. Sanllehi			Id.	250.000		70.000		14.000	
A. Elizalde			Id.	534.000					
Elizalde S.A.			Inscrito por autoridades rojas.	4.997.950					
L. Gil.			Desconocidos.	30.000					
R. Perez.			Id.	200.000					
M. Durán.			Diputado Parlamento Cata- lán, Frontjusa.	46.400		30.000			
J. Compte			Desconocidos.	38.000		38.000			
J. Berni.			Id.	57.749					
P. Gual.			Id.	272.050		31.000		64.000	
M. Jover.			Id.	16.900					
Sumas y siguen				52.460.374	1.612.906	13.391.905	6.005.500	5.997.315	

00 29 (15)

NOMBRES	BENEFICIARIOS O AUTORES CONOCIDOS DE LA EXPOLIA CION.	TOTALES	ARTISTICO	VALORES, JOYAS Y ORO.
		Sin recupe rar.	Recuperado- Sin recupe rar.	Sin recupe rar.
Sumas anteriores		52.460.374	1.612.906	13.391.905
G. Artigas.	Desconocidos.	60.000		40.000
J. Bombi.	Id.	141.500		
B. Balcells.	Id.	500.000		
F. Bartrina.	F.A.I.	71.200	30.000	
M. Godó.	Desconocidos.	271.000	30.000	72.000
L. Durán.	Id.	89.000	40.000	
P. Coll.	Id.	14.000	14.000	
N. Sinamond.	Id.	400.000		
P. Escalas.	Id.	304.690		27.500
A. Martí.	Id.	126.690	91.000	
J. Masó.	Id.	875.784	200.000	172.000
C. Mas.	Id.	117.895	22.000	
C. Murillo.	Id.	49.000	14.500	
P. Sensat.	Id.	82.650	16.000	20.000
A. Sensat.	Id.	270.650	180.000	
P. Seix.	Id.	100.000	100.000	
H. Huber.	Id.	292.061		
R. Hentze.	Id.	46.410		
M. Grau.	Id.	92.500		16.000
C. Hartman.	Id.	440.650	83.000	184.000
F. Aizcorbe.	Id.	163.000		
F. Valentí.	Id.	1.750.090		
A. Font.	Id.	228.392		
R. Mallofré.	Id.	87.000		
J. Llopart.	Id.	10.200		
R. Marqués.	Id.	328.430	48.325	94.500
L. Cascante.	Id.	195.600		
C. Martí.	Id.	72.000		
J. Perez.	Id.	1.169.000	1.000.000	
A. Bernades.	F.A.I.	5.000		
G. Bulbena.	Desconocidos.	314.800		
J. Llonch.	Id.	75.000		
R. Feix.	Id.	80.000		
M. Vidal.	Id.	570.000	200.000	50.000
J. Gimenez.	Id.	87.510		60.000
TOTAL PSEETAS.		61.941.186	1.924.231	15.499.905
				6.005.500-6.332.815

Faltan datos de algunos particulares que no han remitido las relaciones de los bienes expoliados, o que no han acudido todavía a declarar en esta Causa General.

Barcelona, 6 de Julio de 1945.



F.0193307

ANNEX 5

Relació dels objectes artístics recuperats procedents de
l'Exposició d'Art Català a Paris.
La Vanguardia Española, 19 de setembre de 1939, pàg. 2.

guiente discurso que fué cortado en varios párrafos por los aplausos de la multitud que no cesó de aplaudirle.

DISCURSO DEL CAUDILLO

¡Españoles! Soldados de España: Hemos venido a rendir ante la Cruz de los Caídos el homenaje debido a los héroes de Simancas. Fué la epopeya de Simancas una de las más grandes de la Cruzada. Entonces no tuvo el eco ni la resonancia de otras victorias. Como la del Alcázar de Toledo, vivida en el mundo por españoles y por extraños. Ni la de la Ciudad Universitaria, destacada por sus duras y empeñadas luchas con las hordas rojas en las mismas puertas de Madrid. Igual o mayor que aquéllas, quedó sepultada en el silencio en los primeros días; vivimos los sufrimientos de los de Simancas, conocimos el heroísmo de sus soldados, pero no podíamos decirlo a España en aquellos momentos. No convenía lanzar a los vientos que Simancas había sucumbido, ni entristecer la marcha alegre de los soldados a los campos de batalla, con la sombra, gloriosa, pero trágica, del hundimiento de un reducido. (Gran ovación.)

Esperábamos, sin embargo, que el enemigo fuese el que hiciese gala de este hecho; pero la mejor justicia de Simancas ha sido que el enemigo no se atrevió a cantar victoria. El heroísmo de los caídos la anulaba. Este es uno de los episodios ejemplares de la Historia, en que muriendo se vence. El mandato y juramento de nuestras ordenanzas, de dar la última gota de sangre por la Patria, se había cumplido, y con él aquella hermosa orden general para oficiales: «El que tenga orden absoluta de conservar su puesto, a toda costa lo hará.» (Inenarrable ovación.)

Esto es Simancas: el «Todo para la Patria» de los cuarteles. Ejemplo perpetuo de soldados y modelo en que inspirar su conducta una oficialidad brillante. Pero, ¿qué pueden las palabras ante los muros? ¿Qué es la oratoria ante estas gloriosas cicatrices? (Ovación clamorosa.)

Simancas no se edificará aquí. Estas ruinas serán, como ha sido Numancia para los españoles, como ha sido Sagunto, como son las piedras gloriosas de una historia. Los muros rotos, carbonizados por la metralla, con los boquetes abiertos que le causaron los cañonazos, con sus lienzos en pie, con los nombres grabados de los que cayeron, vivirán en Gijón eternamente. (Ovación indescriptible y un grito de ¡Presente!, que la multitud contesta emocionada.)

Este episodio, como los otros gloriosos de que está salpicada la vida de España, de que está bordada nuestra Cruzada, son la señal del resurgir de un pueblo, la demostración a Europa de que la nación que impuso su ley al mundo, sigue con el mismo espíritu y con la misma reciedumbre para imponerla. (Grandes aplausos.)

Y en estos momentos que disfrutamos de la emoción de las glorias de España, heraldo de su resurgir y de su grandeza, hemos de hacer justicia a nuestros muertos, no sería justo que coriésemos sus flores y con ellas se adornaran los que hoy viven. Las flores de la Victoria no pueden repartirse. Los laureles de la Victoria son de nuestros caídos. No somos herederos de ese legado. Pertenece al tesoro inalienable de la Patria. Sintamos en estos mo-

SE HALLA YA EN BARCELONA GRAN PARTE DE LOS TESOROS ARTÍSTICOS DE CATALUÑA QUE LOS ROJOS SE LLEVARON A FRANCIA

ENTRE LOS OBJETOS RECUPERADOS FIGURA LA RIQUISIMA CUSTODIA DE LA CATEDRAL, JUNTO CON LA FAMOSA SILLA DEL REY MARTÍN

Desde el domingo por la mañana se hallan ya en Barcelona las riquezas de nuestros museos e iglesias robadas por los rojo-separatistas. La expedición llegó en un tren especial procedente de Portbou, a donde habían llegado el sábado. Dichos objetos habían sido expuestos por los rojos en su mayor parte en la Maison Lafitte, de París.

A su paso por Girona el tren dejó dos vagones con el tesoro propiedad del Cabildo Catedral de aquella ciudad, siguiendo el resto del convoy hasta la estación de Francia, donde estará, custodiado por un fuerte retén de la Guardia civil, hasta esta tarde, en que, en once camiones preparados al efecto, será llevado el tesoro artístico al Palacio de Montjuich, donde los vagones capitanes transbordados serán abiertos, levantándose de ello la correspondiente acta notarial.

Como jefe y custodio principal de la expedición vino el consejero nacional don Pedro Muguruza, comisario general del Servicio Nacional de Recuperación Artística, quien marchó ayer a Madrid, dejando encargado a su hermano don José María y al teniente de alcalde y presidente de la Junta de Museos señor Bonet del Río, el cuidado de todos los detalles de la entrega de estos tesoros a la ciudad y al Cabildo, principales interesados.

El señor Muguruza ha hecho antes de marchar unas interesantes declaraciones a la Prensa, en las que ha expresado que la rapidez en el retorno a España de esta expedición de obras de arte, todas ellas pertenecientes a museos e iglesias de la región catalana, es debida a la acción de nuestro ministro de Asuntos Exteriores, secundado por nuestro embajador en Francia, don Félix de Lequerica y por el eminente pintor don José María Sert, quien ha puesto a contribución todas sus relaciones en París.

Añadió que por parte de las autoridades francesas se les han ofrecido las máximas facilidades para llevar a cabo su misión.

A reserva de subsanar alguna posible omisión, damos la relación de los objetos artísticos recuperados hasta ahora. Son los siguientes:

Pintura mural del Castillo de Orcán, siglo XII; escultura policromada de Jesucristo, siglo XIII; fragmento de una pintura mural de San Juan de Bohí, principio del siglo XIII; retablo de altar, siglo XIII; antependio del siglo XII, que proviene de la región de Pallars; escultura de talla de Jesucristo, procedente de la Vall de Bohí; fragmento de una pintura mural del siglo XII, procedente de Sors, y otro fragmento de la misma pintura; imagen policromada de Santa Margarita, siglo XIII; retablo del altar de la Vall de Andorra, siglo XII; Cristo representado en Majestad, siglo XII;

Baldaquino de Tabernoles; imagen de San Pablo, siglo XIII; cimborio de altar, siglo XII; imagen de la Virgen, siglo XIII; antependios de altar, del siglo XIII, procedente de Pallars, del siglo XI, procedente de Lérida, y del siglo XII; estandarte de San Eudes, obispo de Urgel, siglo XII; libro de las Homilias de Beda, con ilustraciones, de la iglesia de Santa María de Tahull, en diez fragmentos, año 1123 aproximadamente; Cruz de plata dorada, de la Catedral de Girona, siglo XIII; antependio del altar de San Martín, procedente de San Martín de Gombreni, finales del siglo X; libros del Apocalipsis con ilustraciones policromadas de estilo mozarábigo, del siglo X; tapiz bordado, llamado de la Creación, de la Catedral de Girona, pieza de gran importancia, de los siglos XI - XII; antependio de la Seo de Urgel, siglo XI.

Pintura mural procedente del castillo de Orcán, siglo XII; Cristo en Majestad, procedente de Lérida, siglo XII; fragmento de decoración mural de San Pedro del Burgal, siglo XII; retablo de los Santos Obispos, procedente de San Sadurn de Tabernoles; pintura mural que adorna el ábside de San Miguel de Angulasters, Valle de Andorra, siglo XII; estandarte de la Anunciación y Adoración de los Reyes Magos, siglo XIV; retablo de San Salvador de Guardiola, siglo XIV; estatua llamada de Carlomagno representando un rey de Aragón, procedente de la Catedral de Girona, siglo XIV; retablo de Todos los Santos, procedente de San Cugat del Vallés, siglo XIV; retablo y baldaquino del altar mayor de la Catedral de Girona, trabajo de plata repujada con esmaltes y piedras preciosas incrustadas, siglo XIV; cinco estandartes del gran retablo de la Transfiguración, siglo XV; retablo de la Virgen de los Concejaes, de la capital del Ayuntamiento de Barcelona, siglo XV; estandartes del retablo de San Juan, procedente de la Catedral de Tarragona.

Tres estandartes del retablo de Grallers, siglo XV; antependio de la capilla de San Jorge del Palacio de la Diputación de Barcelona; estandarte central del retablo del Condestable de Portugal, de la capilla de Santa Agueda de Barcelona; Cruz de plata de Perelada, siglo XIV; espada de plata de Pedro de Aragón, de la Catedral de Barcelona; silla de plata llamada del Rey Martín, de la Catedral de Barcelona; conjunto de joyas ofrecidas para el ostentorio de la Catedral de Barcelona; ostentorio de plata dorada de la Catedral de Barcelona; arca relicario de Camprodón; dos tapas de evangelario de plata, de la Catedral de Girona; Cruz de plata repujada de la Vilabertrán, y estatua de San Jorge procedente del Palacio de la Diputación de Barcelona, siglo XVI.