

**Universitat de Barcelona**

**Facultat de Geografia i Història**

Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art 2009-2010

Memoria de Prácticas

## **EL MUSEU DIOCESÀ DE BARCELONA**

### **LAS COLECCIONES DESAPARECIDAS DURANTE EL PERIODO 1936-1939.**

**PROYECTO PARA UNA CATALOGACIÓN ON LINE**

Por

Vicente de la Fuente Bermúdez

Dirigida por:

Teresa Montserrat Sala i Garcia (Universitat de Barcelona)

Pere Jordi Figuerola i Rotger (Museu Diocesà de Barcelona)

# ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	4
2 OBJETIVO DEL TRABAJO DURANTE EL PERIODO DE PRÁCTICAS	8
2-1 Finalidad del trabajo	9
2-2 La memoria, un objetivo a corto plazo y un proyecto a largo plazo	10
3 METODOLOGÍA Y FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN	11
3-1 Descripción de las fuentes utilizadas	12
3-1-1 El Inventario del año 1916	12
3-1-2 Albums de fotografías del Arxiu Mas	15
3-1-3 <i>Inventari del Tresor de les Parròquies de la Diòcesis de Barcelona, fet durant la visita pastoral de Sr. Bisbe Exm. Dr. Josep Miralles</i>	17
3-5 Metodología de trabajo	20
3-6 Proceso metodológico	22
4 EL MUSEU DIOCESÀ	26
4-1 Los museos diocesanos catalanes y el Congrès d'Art Cristià de 1913	27
4-2 Las críticas al Museu Diocesà	32
4-3 Las Colecciones	37
4-4 El primer director: Dr. Manuel Trens	40
4-4-1 Museografía	41
4-4-2 La función del Museo	44
4-5 Julio de 1936	46
4-5-1 Iglesia, sociedad y anticlericalismo	46
4-5-2 La Segunda Guerra Mundial y las guerras del siglo XXI	49
4-5-3 El saqueo del museo	51
4-5-4 La política de la Generalitat en la salvaguarda del patrimonio	57
4-6 El Museo a partir de 1940	59
4-6-1 Recuperación de las colecciones y reinauguración	59
4-6-2 El sueño de la Pia Almoïna	61
4-6-3 Financiación y actividad del Museo	63
5 LOS MUSEOS DIOCESANOS DISPERSOS	68
5-1 El Museu Diocesà disperso y su base de datos	69
5-1-1 La Web	69
5-1-2 Una exposición no virtual: La Exposición de la Destrucción	74
5-2 El Museu Diocesà y sus Parroquias: La experiencia de CHORUS: Associazione per le chiese del Patriarcato di Venezia y su aplicación en Barcelona	75
6 CONCLUSIONES	80
7 ILUSTRACIONES	85
8 ANEXOS	94
9 BIBLIOGRAFÍA	97

## **ABREVIACIONES**

**ADB** Arxiu Diocesà de Barcelona

**AFB** Arxiu fotogràfic de Barcelona

**AM** Arxiu Mas

**AS/BC** Arxiu Salvany (en Biblioteca de Catalunya)

**AT** Arxiu Trens (dentro del ADB)

## INTRODUCCIÓN

Al decidirme a hacer el Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art, la primera cuestión que me planteé, al elegir la rama profesionalizadora, fue donde hacer las prácticas.

Entre las diferentes opciones que manejé, desde el principio estuvo el Museu Diocesà de Barcelona.

¿El qué? ¿El que está al lado de la Catedral? ¿El Marès?

Fueron algunas de las reacciones de otros compañeros del master cuando unos a otros nos preguntábamos donde hacer las prácticas.

Y eran preguntas, dudas, que tenían estudiantes de arte. Es cierto que en la rama profesionalizadora predominan los estudiantes a los que les interesa más el arte contemporáneo, las últimas tendencias, pero aún así me chocó el desconocimiento del museo.

Una de las razones por las que lo elegí, era precisamente su tamaño relativamente pequeño y poco conocido, pero no pensé que tan poco.

Eso supuso un aliciente.

Las otras razones que me llevaron a decantarme por el Diocesà fueron su activa política de exposiciones y especialmente mi interés en las Artes Decorativas (orfebrería, textiles, cerámica...) colecciones, que si bien no están expuestas, pensaba que el museo sería rica en ellas, en las reservas.

De hecho tras una primera conversación con el conservador del museo, Pere Jordi Figuerola, sus primeras propuestas fueron de hacer un catálogo de la orfebrería que conserva el museo o un estudio de la ropa litúrgica.

Pero su tercera propuesta fue la que llamó mi atención. Hacer el inventario definitivo (o por lo menos intentarlo) de las piezas perdidas en el saqueo del Diocesà al inicio de la Guerra Civil.

Un inventario que nunca se había realizado de una forma estructurada y dificultado por la falta de inventarios, fichas, catálogos, cercanos al año 1936. Si existían fueron destruidos en el incendio del despacho del director del Museo en el antiguo Seminari de la calle Diputació.

La Guerra Civil forma parte de mi historia personal, pertenezco, quizás, a la última generación que creció con las historias de la Guerra contadas por mi abuela. Una mujer que en su juventud no estuvo interesada en la política, pero a la que las circunstancias le obligan, como a todos, a posicionarse. Los bombardeos, el hambre, los discursos de Companys (que en su recuerdo comenzaban primero con una invocación, “Catalans!” y tras julio de 1936 con otra, “Catalans i castellans!”), la FAI y la CNT, Durruti, las momias de las Salesas, las temidas noticias del frente que por fin llegaron un día, la marcha de Barcelona en el 38, el terrible regreso tras la guerra. Y el anticlericalismo, alimentado por la represión constante, de baja intensidad, por parte de la Iglesia, que vivió directamente en la postguerra. Como la obligación de bautizar a su hija, cambio de nombre incluido (Libertad por María Dolores) y el trato discriminatorio y humillante que ésta había recibido en el colegio de monjas de la calle Mare de Déu de la Salut.

Este trabajo supone un intento de entender por qué se producen las destrucciones del patrimonio religioso y la quema de iglesias en julio de 1936. Y eso en un museo, que desde sus inicios, se plantea, no sólo el conservar sus bienes artísticos si no una clara vocación doctrinal.

Analizar el pasado para poder valorar las consecuencias que esa confrontación política, produjo en nuestro patrimonio actual .Y especialmente encuadrando la Guerra Civil, y lo ocurrido con el patrimonio eclesiástico durante los años 1936-1939, dentro del resto de conflictos del siglo XX, para analizar, la excepcionalidad de los hechos, o precisamente lo contrario, su normalidad, en los conflictos bélicos.

Salí de aquella reunión con la idea, ya decidida, de centrarme en ese estudio. Tradicionalmente se había dicho que el museo fue incendiado y la mayor parte de sus obras destruidas. Una historia incierta que ya convenía. Servía para

remarcar la intrínseca maldad de “los rojos” durante la post guerra. No trato de rebajar la intensidad de la destrucción que sufrió la Iglesia en la Guerra Civil, principalmente porque la destrucción fue gigantesca, ni las dramáticas consecuencias que supuso para el patrimonio artístico colectivo catalán. Si las piezas se destruyeron o entraron en el mercado ilegal del arte no afecta al desolador estado final en el que quedó el patrimonio eclesiástico.

El arte ha sido un arma ideológica. Por la destrucción por motivos políticos de unas piezas que, al margen de sus valores religiosos, contenían otros (artísticos, culturales, antropológicos...).Y porque otros utilizaban esa destrucción para deslegitimar políticamente. Pero si una víctima ha habido, en cualquier circunstancia, ha sido nuestro patrimonio histórico.

El Museu Diocesà de Barcelona es uno más dentro de los museos pertenecientes a la iglesia. El Episcopal de Vic, es sin duda, el más conocido y estudiado de todos ellos. Sus colecciones son de una extraordinaria calidad, su funcionamiento y su contribución intelectual y al conocimiento de la historia del arte ha sido de gran prestigio, comparados, el Diocesà de Barcelona ha tenido una menor implicación en su entorno académico. Quizás por su convulsa historia. Quizás los intereses del obispado de Barcelona son diferentes a los de Vic. Una circunstancia que, posiblemente, propició la situación en la que se sumió el museo tras la contienda, no recuperando un funcionamiento normal hasta los años 80, tras hacerse cargo de él, Mossèn Martí i Bonet.

Lo que se pretende con este trabajo es poner fin a la situación creada tras la Guerra y crear, con el inventario de los bienes desaparecidos, un registro en la página web del museo para tratar de localizar las piezas que hayan llegado hasta hoy.

Es por tanto un trabajo a largo plazo, que trasciende la labor realizada durante el periodo de prácticas, en cuya memoria voy a intentar describir el proceso realizado hasta este momento. Cómo lo he planteado, lo que he podido, o no, descubrir y sobretodo, intentar hacer mi aporte particular, para que una cosa así no vuelva a ocurrir.

He planteado dudas, deseos, aspiraciones a las que espero, no ya darles respuesta o solución, si no exponer mi opinión y propuestas, esperando que, por lo menos, una de ellas pueda contribuir a comprendernos un poco mejor.

Por último me gustaría dar las gracias a todas aquellas personas que me han ayudado con sus ideas, informaciones y trabajo a realizar esta memoria. Principalmente a mis dos tutores, Teresa Montserrat Sala y Pere Jordi Figuerola, pero también a Joana del Arxiu Diocesà y a los que, en casa, me han animado siempre a continuar.

## **OBJETIVO DEL TRABAJO DURANTE EL PERIODO DE PRÁCTICAS**

### **FINALIDAD DEL TRABAJO**

Como ya he mencionado, la finalidad del trabajo que realizaré dentro de las prácticas en el Museu Diocesà es inventariar las piezas de arte desaparecidas del museo durante el saqueo del 22 de julio de 1936.

Miembros de la FAI y después, la historiografía oficial franquista, por diferentes motivos, insistieron que esas obras habrían sido quemadas en grandes piras.

Pero ya desde los años 50 algunas piezas emblemáticas (como los restos de la indumentaria del Abad Biure) comenzaron a aparecer en algunos museos norteamericanos.

Poco a poco se impuso la idea que esas piezas, o por lo menos parte de ellas, habían pasado al mercado de antigüedades.

Para intentar, no ya recuperarlas, si no por lo menos localizarlas y poder dar por cerrado un traumático capítulo de la historia, se imponía antes que nada inventariarlas.

Una tarea nada fácil debido a la escasa documentación conservada del museo anterior al año 1936.

Una documentación que es mucho más abundante para el periodo posterior al año 1939. Conservado dentro del Arxiu Diocesà de Barcelona, se custodia buena parte del archivo personal del que fue primer director del Museu Diocesà, Dr. Manuel Trens, especialmente la documentación referente a su actividad durante la post guerra y con la recuperación de las obras dispersas durante el conflicto, hasta la reinauguración del museo en 1960.

Es esta fecha la que me he impuesto como límite para la reconstrucción de la historia del museo. Con la reinauguración de ese año, se cierra el paréntesis abierto por la Guerra Civil.

Es este periodo, de 1939 a 1960, una época escasamente descrita en la diferente bibliografía que he consultado para la realización de esta memoria, lo que me ha llevado a intentar hacer un esbozo de esos años, en los que el museo, sin existir físicamente, realizó, en condiciones muy precarias, una

enorme labor de conservación, recuperación y protección del patrimonio religioso barcelonés. Para la realización de la historia del museo en esas décadas, me he basado directamente en la documentación del Arxiu Trens.

## **LA MEMORIA, UN OBJETIVO A CORTO PLAZO Y UN PROYECTO A LARGO PLAZO**

Una vez realizado este objetivo a corto plazo, la realización del inventario, el objetivo final, sería crear un archivo dentro de la página web del museo, donde exponer todas estas piezas para que, si se reconocen o identifican, poder seguir su trayectoria.

Esto supondría poder darle un origen a una pieza que, seguramente, ahora consta como anónima, pero también esclarecería el proceso, o podría clarificar, cómo una pieza pasa de un museo al mercado del arte en un periodo convulso. Desconozco, las posibilidades jurídicas de recuperar esas piezas, ni mucho menos, de ser posible, cual es la intención del Diocesà. Creo que éste, sin ser un tema menor, se escapa al contenido de este trabajo.

Lo importante es, mediante la comparación de las fuentes conservadas, poder disponer de un archivo visual definitivo de lo desaparecido, y en la medida que sea posible, darle un origen a esas piezas.

A partir de ahí, ya fuera del objetivo del periodo de prácticas, iniciar un trabajo con los conservadores del museo para, comprobar la exactitud de lo que yo pueda aportar y trabajar para el diseño exacto de ese archivo visual on line.

Es cierto que el poder de Internet es enorme, pero ya desde el principio me gustaría proponer, como una forma de potenciar la onda expansiva de la página web, la realización de una exposición en el mundo no virtual, centrada en esas piezas perdidas, catalizadoras de una reflexión en torno al patrimonio.

# METODOLOGÍA Y FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN

## DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES UTILIZADAS

Principalmente son 3 las fuentes de información que se conservan del contenido del Museu Diocesà anterior al año 1936:

- El Inventario del Museu en 1916 en el momento de su inauguración
- Los Albums de fotos y fotografías del Arxiu Mas
- El inventario del contenido de las parroquias relizado en 1929

### El Inventario del año 1916

El Museu Diocesà fue inaugurado en el año 1916. En la fecha de su inauguración, fueron publicados diferentes artículos en la prensa (tanto eclesiástica, como la especializada en el mundo de la cultura y el arte, a las que ya haremos mención más tarde), en las que se hacían referencia a algunas de las piezas más destacadas del museo.

Pero la publicación más importante fue *Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona (Acto inaugural y catálogo de los objetos)*.

El álbum, al estilo de los que habitualmente se publicaban para las exposiciones retrospectivas y de bellas artes en la Barcelona de la época está dividido en 4 partes.

Tras una breve presentación del acto de inauguración y los asistentes se pasa a los discursos.

El primero de ellos corresponde al que fue el primer conservador del museo, Manuel Trens que nos aporta unos datos fundamentales para conocer la distribución del museo, las funciones, lo que se esperaba y sobretodo, como se organizaban las colecciones y que idea (museografía *avant la lettre*) se había utilizado para ordenarlas.

Le sigue el discurso de Enric Reig, obispo de Barcelona, con un marcado acento político y reivindicativo, con un discurso en exceso optimista sobre el

papel de la Iglesia en el salvamento del arte y su labor como promotora de los artistas.

Pero la parte más interesante de cara a este trabajo es la cuarta y última, *El Catálogo del Museo Diocesà, hasta la fecha de su inauguración.*

En el se da catálogo una escasa información de las piezas. Escasa pero vital, pues de muchas de ellas es la única documentación que posemos.

Las piezas están numeradas del 1 al 628, con, según el recuento realizado en el año 1984, por P.J. Figuerola 629 piezas. Una cifra que puede variar sustancialmente según como se contabilicen algunas de ellas.

En la catalogación, algunos retablos reciben un número único, otros reciben un número por tabla.

Por ejemplo, los números 610 a 615 (de Avinyonet) aparecen conjuntos, con una única descripción:

*“6 tablas pintadas con pasos de la vida de Cristo”*

O los números 266 a 268 (de Vallramonas) descritos por separado respectivamente como:

*“Tabla derecha de un tríptico antiguo, 54x21cm. (Santísima Virgen)*

*“Tabla izquierda del mismo antiguo, 54x21cm. (S.Juan)”*

*“Tabla central del mismo antiguo, 54x21cm. (Cristo resucitado)*

Pero el número 598 (de Cabrera) corresponde a:

*“Retablo gótico (tríptico, según tradición, del altar mayor de la Iglesia de San Juan de esta parroquia, que existía antes del año 1540), 1,97x1,58m”*

O el número 474 (de Lavid):

*“Fragmento de retablo (dos puertas) 72cm. (Tránsito de la Sma. Virgen)*

Parece no existir un criterio único para la numeración de las piezas, este depende, no tanto de una voluntad de inventariar todas y cada una de las piezas si no de la importancia o estado (en los retablos si este se mantenía aún unido o las tablas habían sido ya separas, aunque no siempre se cumple) en el que estas llegan al museo.

Pero no son los retablos el único caso en disparidad de criterios. El número 470 (Olesa de Bonesvalls) corresponde a:

*“Saetas de Hierro (dos)*

O el número 426 (Sant Cugat):

*“Cuatro juegos de borlones.”*

Número 484 (Sant Quintí de Mediona):

*“Sacras (dos), 27cm.”*

Lo mismo con los monetarios y medalleros que se cuentan en su conjunto como una unidad, por ejemplo número 535 (Alcoll):

*“17 monedas y una medalla benedictina.”*

O casos como el 600 (Cabrera):

*“Dos dalmáticas encarnadas, con paramento de distinto color.”*

Mientras que otras piezas con diferentes elementos son numeradas individualmente.

He mencionado que las piezas estaban numeradas del 1 al 629. Ya en 1984 P.J. Figuerola señaló que en esta numeración faltaban los números 304, 375 a 377 y la 619.

Además el número 171 está repetido dos veces, pero esto puede deberse a un error tipográfico. Pues si uno de los 171 está dentro del listado de Santa Mónica (que va del 163 al 232), el otro pertenece a Sant Boi de Llobregat con solo dos piezas inventariadas, la 150 y la 171, así que seguramente la 171 de Sant Boi es la 151 (número que tampoco aparece). Un error que también ocurre en el número 244 de Sant Pau d'Ordal que aparece escrito 234 en una secuencia que va del 234 al 247. El primer número de la secuencia es el 234, luego aparece de nuevo en el lugar del 244.

Establecer por tanto el número final de piezas con las que contaba el museo es bastante difícil.

Respecto a la información que da sobre cada una de las piezas, ésta también es muy variable y en general bastante confusa y pobre. En la línea de lo que se solía ofrecer en este tipo de inventarios. Respecto algunas de las piezas (de muy pocas) se ofrece una información mayor en los discursos de inauguración (autor o una posible atribución).

Pero en el inventario esta oscila entre la muy ambigua del número 363 (Sant Cugat):

*“Tela antigua con marco y cristal, 34x49cm.”*

A la más completa del 205 (Santa Mónica, Barcelona):

*“Cuadro de Viladomat, “Sueño de San José”, 0,82x2,02m”*

Esta disparidad de informaciones se repite con todas las piezas ya sean tablas calificadas de góticas que aparecen descritas en iconografía y medidas u otras que simplemente aparece “tabla con fondo de oro”. O las casullas y capas

pluviales, algunas ampliamente descritas (estampados, bordados, colores) a otras donde sólo se menciona el tipo de prenda que es.

Por muy general que sea la información que da, esta es vital, pues es la única que poseemos. En el catálogo no consta su autoría, pero es de suponer que fue realizado por Mossèn Manuel Trens, el primer director/conservador. Por otro lado el catálogo, más orientado hacia el valor religioso que no artístico de las piezas, coincide con la personalidad de Manuel Trens. No hay dudas para la descripción iconográfica, pero en algunos casos no cita ni el estilo o la época. Igualmente, dentro de lo que parecían los intereses de Mossèn Trens, las obras de orfebrería aparecen más detalladamente descritas con detalles o adjetivos más relevantes para la Historia del Arte:

Nº 541 (procedencia desconocida) *“Relicario de plata repujada, plateresco, 38cm.”*

Nº 290 (Barberà del Valles) *“Copón, plata dorada cincelado (siglo XVI), 29cm.”*

Nº 53 (Santa Maria de Llerona) *“Copón ostensorio de plata, de forma exagonal entre dos ángeles, con una cruz para remate de construcción posterior.”*

Aunque para las piezas que parecen interesarle menos puede limitarse a:

Nº 319 (Riells) *“Cruz procesional, 1,00x0,52m., plata antigua repujada”*

Una pobre descripción para la tan valorada cruz románica de Riells.

### **Albums de fotografías**

En el Arxiu Diocesà se conservan dos colecciones de fotos, copias modernas, años 70 u 80, de negativos de la década de los 20.

La primera, de cuatro álbumes, contiene una selección de fotos en blanco y negro de piezas del Arxiu Mas y que allí constaban como pertenecientes al Museu Diocesà.

Esas fotos se realizaron en diferentes campañas a partir del año 1920.

La copia y recopilación de esas fotos se realizó en los años 70.

Contiene pues, piezas que ya estaban en el museo en el año 1916, así como incorporaciones posteriores.

El museo guardó una foto de cada pieza y en el reverso indica la siguiente información:

- Número de cliché del Arxiu Mas
- Año de realización de la foto
- Datos de la pieza: tema, autoría, datación, procedencia
- Números de los clichés del Arxiu Mas que pertenecen a la misma pieza (vistas desde ángulos diferentes o detalles de las mismas)

Estos datos no aparecen, al completo, en todas las fotos y lo único seguro de ellos es la numeración de los negativos del Arxiu Mas.

Muchas de ellas contienen rectificaciones respecto a la fecha, procedencia o incluso en la descripción del tema, realizadas en diferentes épocas.

Todos estos datos son de gran valía, pero lo más destacado son las anotaciones realizadas primero por Mossèn Martí i Bonet y luego por el conservador del museo Pere Jordi Figuerola, en ellas se hace constar si las han visto en algún museo o publicación donde se indique su localización actual.

Las fotos están numeradas del 1 al 480, una numeración adjudicada por el Museo Diocesà . Junto a este número hay otro, adjudicado por Mossèn Martí i Bonet que parece pertenecer a un inventario realizado en época indeterminada dentro del Museu, pues el número va precedido de las iniciales MD. Este segundo número sólo aparece en las fotografías de objetos que actualmente aún están en posesión del museo, por lo que seguramente era un instrumento de trabajo interno de Mossèn Martí i Bonet.

Además de estas fotos numeradas, aparecen 7 fotos catalogadas con letras de la “a” a la “f”, en uno de los casos es una fotografía de una pieza (una bacina) que ya aparecía en otra foto. En ellas se indica el número de negativo del Arxiu Mas y un número de inventario (seguido del año 1920), que coincide con la descripción dada en el mismo número del inventario del año 1916 (las piezas incorporadas posteriormente, evidentemente, no aparecen en el catálogo de

1916, por lo que es de suponer, que hubo catálogos posteriores que desaparecieron durante la guerra).

La segunda colección de fotos, también en blanco y negro, en dos álbumes, son fotos de una calidad inferior, algunas simples fotocopias de lo que parece ser el mobiliario y paramento del interior del Palau Episcopal de Barcelona.

No tienen ninguna referencia, ni descripción del objeto o sala fotografiada, ni autor, fecha o número del cliché.

Lo que si es interesante es que en alguna de las fotografías, aparece una o dos piezas de las supuestamente perdidas, pero como todavía no he podido confirmar ni el origen ni fecha de esas fotos (todas muy diversas y con diferentes orígenes) no puedo llegar a ningún tipo de conclusión.

De la primera serie de fotos, Pere Jordi Figuerola hizo un inventario, consignando el número que se le asignó en el Museu Diocesà a cada una de las fotos, más todos los datos que se encontraban en el reverso.

Además de consultar las fotos conservadas en el Museu Diocesà, he comenzado a revisar las fotografías originales del Arxiu Mas. En él se conservan copias de época (de 1918 a 1934, por las revisadas hasta ahora) de las fotos que se conservan en el Museu Diocesà. La diferencia es que algunas de ellas aportan más información, con un dato clave, el número del catálogo del museo en el año de realización de la foto. La consulta de estas copias de época me ha permitido dar por seguras algunas de las atribuciones que yo había hecho, y, obviamente, corregir otras.

Tras una primera revisión de este material, creo que a un gran número de piezas desaparecidas de las fotografías, se le podrá asignar un origen y su correspondencia con el catálogo del año 1916.

Otro gran número llevan la numeración de las piezas posteriores al año 1916 (y hasta 1936). Al no conservarse catálogos posteriores a esa fecha, para ver su origen, habrá que cotejar sus descripciones con las que se dan en las piezas inventariadas en el *Tresor Artístic de les Parròquies*.

Igualmente, toda esta información de la parte posterior de las fotos no la doy por cierta hasta que coinciden por lo menos en dos de las fuentes. Primero no se sabe en que época y quien hizo esas anotaciones. Y además, éstas, pueden ser muy diferentes respecto a una misma pieza.

Un ejemplo, la fotografía 95. En la foto que se conserva en el Museu Diocesà, C-33737, se indica que es un San Juan del siglo XVI, mientras en la foto de época, G-8255, de la misma pieza que se conserva en el Arxiu Mas, se anota que es una Santa Cecilia del siglo XVII y cuyo número de inventario del Museu Diocesà es el 718 (IL. 1). Siendo una pieza perdida puede parecer que la foto más antigua es la que contiene la información más correcta, pero hasta que no se encuentre una tercera fuente, que confirme una de las dos, prefiero no dar por cierta ninguna.

Tampoco es descartable que alguna de estas fotografías de época (y de las que no hay copia moderna en el archivo del Museu Diocesà) sean piezas también desaparecidas durante la Guerra Civil.

### **Inventari del Tresor de les Parròquies de la Diòcesis de Barcelona, fet durant la visita pastoral de Sr. Bisbe Exm. Dr. Josep Miralles**

Inventario que realizó el Dr. Manuel Trens de lo que se conservaba dentro de las parroquias pertenecientes al obispado de Barcelona en 1929. No se editó, pero el Arxiu conserva el original mecanografiado y, del que Mossèn Martí i Bonet, preparó, en el año 2009, una edición que se puede consultar on line en la página del Arxiu Diocesà.

Está dividido por iglesias dentro de las parroquias pertenecientes a cada arciprestal. En él se hace constar tanto los altares que hay en la iglesia como los objetos litúrgicos que hay en esos altares y también en las capillas, sacristía y demás dependencias de la iglesia.

Es un trabajo excelente pero no exhaustivo. Por ejemplo, en la Basílica de Santa María de Mataró, por citar un caso que conozco, en el 1929, se conservaba allí la imagen de 1642 de la verge del Roser, del platero barcelonés, Coves. Se guardaba en la Sacristía de la Cofradía del Roser. Parece ser que el Dr. Trens no visitó esa parte de la iglesia, pues aunque

detalla todos los objetos que se conservaban en la sacristía y capilla dels Dolors, así como en el resto de la iglesia, no menciona esta imagen, magnífica, de 75cm de altura y de una perfecta factura clasicista, comparable en su calidad a la Santa Eulalia de Perutxena de la catedral de Barcelona. Una imagen, que por suerte, aún se conserva en su lugar.

Tampoco informa de las iglesias que, en el año 1929, eran de reciente ceración, se limita a informar de su contenido con un *"Tot és nou"*. Hubiese resultado de un valor extraordinario saber que contenían y, que plateros y artistas, se encargaron de la decoración de estas iglesias

Pero por parcial que sea esta fuente sigue aportándonos datos vitales, especialmente por lo que se refiere a la entrada de piezas en el Museu, en años posteriores a 1916.

Así son numerosas las descripciones de piezas (muy detalladas en algunos casos, orfebrería especialmente, y con frecuentes atribuciones en caso de los retablos y cuadros) en las que al final se añade el comentario que actualmente se guarda en el *"Museu"* o el *"Museu Diocesà"*.

Por ejemplo, en Santa María de Badalona, describe este frontal de altar:

*"Frontalet brodat amb sedes i or- tema: hòstia radiant- s. XVIII- és al Museu Diocesà."*

Una descripción que coincide con la fotografía número 21 (IL. 2). Y puesto que los números de cliché son consecutivos, es tentador, adjudicar la foto número 20 a la pieza de la misma iglesia descrita como:

*"Frontal brodat. Al Museu Diocesà"*

O la de Canovelles que sin duda es la imagen de la derecha de la foto 205 (IL. 3):

*"Verge Roser- marfil- boniqueta- segle XVII?- 17 cm- és al Museu."*

En otros casos, los menos, la descripción de la pieza es tan exacta, que aunque no se especifique que está en el Museu Diocesà, es casi imposible que se refiera a otra pieza. Seguramente el ingreso de estas piezas se produjo

entre el año 1929 y el 1936 tras la visita pastoral de Manuel Trens y su descubrimiento de estos tesoros que, seguramente, pensando en su salvaguarda, trasladó al museo.

Así en Canovelles se conservaba en 1929 esta pieza:

*"Copó plata daurada- forma Sagrari- peu poliforme- nus d'esfera ratllada- capsa hexagonal- tiges per àngels (falten)- tapa apuntada- creu simple- esplèndid- 19x 23 cm."*

Copón que tiene muchas posibilidades de ser el fotografiado en la foto número 253 (IL. 4).

## **METODOLOGÍA DE TRABAJO**

Principalmente ha sido un trabajo comparativo de las diferentes fuentes históricas, que me ha permitido familiarizarme con una terminología artística, que actualmente ya no se usa, habituarme en la comparación de la descripción de una misma pieza con una descripción basada en parámetros y conocimientos muy diversos y lejanos en el tiempo.

Y también con la realización de fichas museísticas. En este caso unas fichas digitales realizadas por el propio Museu Diocesà, que permiten incorporar toda la información conocida de las piezas perdidas y las fotos que de ellas se conservan.

Este fichero, será la base para realizar, posteriormente, el catálogo on line que permitirá poner al alcance de investigadores, y público en general, todas las piezas actualmente en paradero desconocido procedentes del Museu Diocesà. El fin último es localizarlas, y para ello, nada mejor que difundirlas.

Todos estos documentos están escritos en catalán o en castellano. En las citas de los inventarios he respetado siempre el idioma en el que estaban escritos. El Inventario del Museo Diocesano del año 1916, así como las anotaciones tras las copias de las fotos del Arxiu Mas conservadas en el Diocesà, están en

castellano. El Inventari del Tresor de les Parròquies de Manuel Trens está en catalán.

También en la realización de las fichas he respetado estos idiomas.

Las prácticas en el Museo Diocesà también me han permitido familiarizarme con el trabajo de archivo. Investigar, sumergirme en los documentos originales, a partir de los cuales, se puede elaborar una interpretación de los acontecimientos. Es lo que he intentado hacer con la realización de la historia del Museu Diocesà. Soy consciente de mi escasa experiencia como historiador, pero ésta es una de las ventajas que ofrece la rama profesionalizadora del master. La gestión de una institución, conlleva también conocer su pasado, interpretarlo, y es lo que he intentado con la reconstrucción de su devenir hasta los años 60. Si me he centrado en el periodo de su fundación hasta la reinauguración para el público del Museu es porque ese largo periodo forma una unidad.

Tras su fundación, el desarrollo lógico del museo se ve alterado por la Guerra Civil, una alteración a la que sigue un periodo de anormalidad, en la que el museo, aún existiendo nominal, no existe físicamente. Una anormalidad que se cierra en los años 70 y 80 y que definitivamente queda superada con la reinauguración del museo en su sede actual, la Pia Almoina, lo que significa, retomar, no solo la idea de Mossèn Trens de instalar el museo en este edificio, sino de hacer un puente con el proyecto museístico anterior al año 1936, creando una continuidad entre el museo del ayer y lo que debería ser un museo del siglo XXI, salvando unas décadas anómalas, creadas por el golpe de estado de 1936.

## **PROCESO METODOLÓGICO**

La primera selección para iniciar el trabajo la realizó la conservadora del Museu Diocesà Blanca Montobbio, separando las fotografías del Arxiu Mas que ella tenía la seguridad que no se contaban entre los fondos actuales. Estas fotografías estaban inventariadas con una numeración independiente, que no correspondía con la numeración de la pieza en el inventario del museo.

Tras esta primera selección, el Museu escaneó estas fotos y yo realicé dos Excel en los que pasé a soporte informático los Inventarios del año 1916 del Dr. Trens y el Inventario de las Fotografías del Arxiu Mas realizado en 1984 por Pere Jordi Figuerola.

Una vez las fotos estuvieron escaneadas realicé con ellas unas fichas en un Acces.

En esas fichas se hacían constar todos los datos que había escritos tras las fotos y se adjuntaba una fotografía digital.

El número de la ficha, se decidió (Pere Jordi Figuerola y yo), que sería el número de cliché que constaba en la fotografía (del Arxiu Mas) pues era el único dato que había permanecido invariable con el tiempo.

Las piezas habían recibido un número al entrar en el museo por primera vez y otro tras su recuperación después de la Guerra Civil, excepto las que, por diferentes causas (robo o destrucción) no lo habían hecho. Estas piezas la única manera de poder identificarlas era por su reconocimiento visual, así que más que darles un nuevo número, era más práctico clasificarlas por el número de negativo del Arxiu Mas, haciendo constar en la ficha, el número que se le había dado en el Museu Diocesà a la copia fotográfica y, si era posible identificarla, con el número del inventario original del año 1916.

Había que tener en cuenta que muchas piezas habían entrado en el museo posteriormente al año 1916 y previamente al año 1936. La única constancia de esas piezas era la foto del Arxiu Mas.

Para la realización de las fichas opté por una clasificación de las piezas por materias: pintura, escultura, artes del objeto (orfebrería, metales, marfiles, vidrio, etc.) y textiles, sustituyendo a la que se había empleado en la clasificación de las fotos del Arxiu Mas en el Diocesà, por tema: vírgenes, niños Jesús, santos, temas del Nuevo y Antiguo Testamento, cruces, cristos, candelabros, relicarios, etc.

Realizados estos pasos tenía las dos principales fuentes en formato informático, con lo que sería mucho más fácil cruzar los datos.

Lo que realicé a continuación fue un trabajo comparativo, cruzando los datos de las fotos con los del inventario y en los casos coincidentes añadir a la ficha en Acces el número del inventario del año 1916 al que correspondía la foto. Por ejemplo, la fotografía 160 (IL. 5) en cuyo reverso aparecen estos datos:

*“Terciopelo encarnado. Franja Bordada. Siglo XVI”*

Creo que corresponde sin duda al número 8 (Albinyana) del Inventario de 1916, descrita como:

*“Una casulla encarnada de terciopelo con aplicaciones y oro en el centro, y bordada en seda y oro la imagen de S. Bartolomé.”*

Una descripción lo suficientemente extensa y detallada como para poder reconocerla en la imagen de la foto (aunque sea en blanco y negro), en la que se identifica la imagen bordada de San Bartolomé.

Al mismo tiempo trataba de identificar las fotos que pertenecían a una única tabla o retablo.

Por ejemplo, las fotografías 361 (IL. 6) y 363 (IL. 7) son en realidad una única pieza. No solo las medidas y el estilo son coincidentes. Si se observa el final de la tabla de la foto 363 se puede ver el inicio de la tabla de la foto 361. Sin contar que están las dos apoyadas sobre el respaldo de la misma silla.

En casos como estos, en la ficha Acces lo cuento como una única pieza, con una referencia única, pero indicando las dos fotografías y todos los números de negativos que en ellas aparecen.

Es importante porque en el futuro fichero on line, deberían aparecer en una única referencia, mostrando las fotos de las diferentes partes de la tabla por separado (en el mercado de antigüedades siempre se pueden cortar y vender como dos tablas independientes), pero también hacer una reconstrucción fotográfica para mostrar la pieza en su estado original, por un doble motivo.

Para potenciar su valor histórico y artístico, pero también, porque es posible que la pieza no fuese dividida en su paso por el mercado de antigüedades.

Además del trabajo puramente comparativo he recurrido a las revistas especializadas de la época: reportajes en prensa sobre la inauguración del museo o descripción de piezas procedentes de las parroquias del obispado de Barcelona en las exposiciones de arte retrospectivo anteriores al año 1916. Así he podido determinar que la cruz de Avinyonet, Inventario 1916, nº 608 (IL. 8) descrita como:

*“Cruz románica coral de madera; 1 metro de alto por 73cm . de travesaño.”*

Corresponde a las fotografías 468 (anverso) y 470 (reverso) de la cruz descrita en la parte posterior de la foto como:

*“Cruz en relieve de pasta policromada. Románica siglo XIII. Reverso (470)”*

La relación imaginativa entre “coral de madera” y “pasta policroma” se podría haber llegado a deducir, pero es mucho más fiable creer que la información que da el pie de foto de la página 257, del nº 36 de *Vell i Nou*, en un reportaje de opinión (no muy halagüeño) sobre la inauguración del Museu Diocesà, firmado por R.J. (Romà Jori)

El pie de foto en el que se ve la misma cruz del número 468, indica:

*“Creu de fusta romànica, procedent d’Avinyonet. (Museu Diocesà)”*

Sumando los tres datos la identificación es casi irrefutable.

Otra fuente de información ha sido la visita al Arxiu Mas y la consulta de sus fondos relacionados con las parroquias y el Museu Diocesà por si en las fotos secundarias de las piezas se añade alguna información extra o la fecha de realización de las fotografías puede dar alguna pista sobre el ingreso en el museo o posible localización actual.

También los volúmenes hasta ahora editados del Catàleg Monumental del Arquebisbat de Barcelona.

Y, aunque escasas, también ha facilitado algún dato el Arxiu Trens conservado en el el Arxiu Diocesà, con algunas fotografías de época en las que se ven piezas que formaron parte del museo con más datos que los que aporta el reverso de las copias de las fotos del Arxiu Mas. En la foto 279 (IL. 9) se ven dos cuadritos esmaltados y un portapaz también esmaltado. En una fotografía del portapaz, en el Arxiu Trens, se indica que viene de Corbera de Llobregat.

Con esto espero conseguir el máximo de información de cada una de las fotografías, identificándolas, siempre que sea posible, en el inventario del año 1916 y sumando los datos a los que aporten las fotografías mismas y los obtenidos por otras fuentes de información.

En este proceso comparativo, he podido recabar información de muchas de las piezas del catálogo fotográfico del Arxiu Diocesà, documentando: su lugar de origen, su fecha de ingreso en el museo, el valor histórico/artístico que se le daba en la época y especialmente el reconocimiento que tuvieron algunas piezas de arte, algunas desaparecidas, otras no, que llevó a exponerlas en alguna de las exposiciones de arte que se realizaron en Barcelona desde el siglo XIX hasta la creación del Museu Diocesà.

## EL MUSEU DIOCESÀ

El actual Museu Diocesà nace en 1916 con el nombre de Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona, aunque desde el primer momento se le conoce como Museu Diocesà. Instalado en unas dependencias de la planta baja del Seminari Conciliar de la calle de la Diputació en Barcelona (IL. 10).

El museo se formó en menos de un año. El 15 de diciembre de 1915, Enric Reig, obispo de Barcelona, enviaba una circular a los párrocos para que enviaran, para formar parte del Museu Diocesà, las obras de arte de sus iglesias que no tuviesen una utilidad litúrgica, pero también aquellas cuya importancia fuese “relativament desproporcionada al local del seu emplaçament”<sup>1</sup>. Una decisión que parece ser provocó cierto recelo y la idea de cierto sentimiento de expolio en beneficio de Barcelona.

Un ejemplo de este celo en conservar el patrimonio religioso en el Museu Diocesà y no en su lugar de origen, puede ser la causa de la reclamación que le hace el Capítulo de la Catedral en el año 1934, para que devuelva a la capilla de Sant Cosme i Damià de la Seu barcelonesa, un banco gótico que se había llevado para el museo<sup>2</sup>.

Lo cierto es que en un tiempo muy limitado se reunieron en el Seminari una cantidad de obras de muy variada valía. Desde retablos de primerísima calidad como el de Tots els Sants, procedente de Sant Cugat o las telas de Viladomat de las iglesias de Sant Agustí o Santa Monica en Barcelona a piezas con un valor artístico más pobre y de talleres o artistas de mediocre calidad, más representativas del gusto popular (IL.11). El Inventario de 1916 consta de unas 600 piezas (contando los monetarios como una unidad, pues reciben un número único por colección).

Hacia 1920, cuenta ya con 1.500 piezas<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> BOSCH 1996, pág. 84.

<sup>2</sup> Carta conservada en el AT, caja 19.

<sup>3</sup> ANUARI 1915-1920, pág. 312.

Casi se puede sentir el trasiego de piezas en la entrada del museo con el salto del número en el inventario. Cuando llegaba un cargamento procedente de una iglesia todas las piezas llevan una numeración correlativa, luego salta al cargamento de otra iglesia.

El segundo ingreso masivo de piezas en el Museu, parece corresponder a la visita pastoral realizada por Manuel Trens en el año 1929.

Entre el año 1916 y 1929 entraron sin duda más piezas, pero debido a la pérdida de la documentación es imposible comprobarlo.

Sólo el descubrimiento de piezas de relativa importancia, como las pinturas románicas de Polinyà, y su reseña en la prensa de la época, o los documentos conservados en el Arxiu Diocesà, como los referentes a las pinturas murales de Sant Iscle de les Feixes (que ingresaron en el museo en el año 1933, con una segunda fase de arranque de pinturas en 1944) nos permite constatar, la labor de salvaguarda del patrimonio de las parroquias realizada por el museo.

Además de las regulares crónicas de La Vanguardia, informando de las donaciones y nuevos ingresos en el museo, una fuente de información, sobre los donantes y origen de algunas piezas.

## **LOS MUSEOS DIOCESANOS CATALANES Y EL CONGRÉS D'ART CRISTIÀ DE 1913**

Barcelona fue la quinta diócesis catalana (tras Vic, 1889, Lleida, 1893, Solsona, 1896, y Tarragona, 1900) en contar con un museo. Las finalidades de estos museos fueron siempre educativas. Como un medio de enseñar a sacerdotes y seminaristas el valor del tesoro artístico acumulado en sus iglesias. De ahí que naciesen dentro de los Seminaris o en las instalaciones eclesiásticas. No iban destinados al público en general. No se trataban de museos públicos como los que estaban naciendo en esos mismos momentos en Barcelona, aunque, desde el primer momento dispusiesen de unos horarios de apertura.

El primero de ellos fue el de Vic, de la mano del obispo Morgades. Fue el modelo en el que se basaron los posteriores museos diocesanos.

Se nutrían primordialmente de obras fuera de culto de las iglesias de la diócesis. Se exponían, en la línea de los museos de la época, todas las piezas juntas, independientemente de su cronología o materia (ya fuesen esculturas,

pintura, orfebrería o textiles) en una convivencia propia del periodo Modernista, pero que arranca de la Renaixença y el romanticismo, reivindicando la historia catalana (lo que les lleva a primar el arte medieval y el catalán) y la dignificación de las artes decorativas, dentro de la idea de arte total reivindicada por la arquitectura modernista y su recuperación de las tradiciones artesanales.

Una tendencia, la preferencia por el arte románico por parte de los museos diocesanos, que según algunos autores (Maria Josep Boronat o Josep M. Trullén) se vio acentuada por el éxito de la Exposició d'Art Antic de 1902 y que llevó a la Junta de Museus a priorizar la compra de arte medieval.

Pero de la misma manera que Vic fue el creador del modelo, fue también el primero en romperlo. Compró piezas en parroquias fuera de su diócesis en un ambicioso proyecto de ir más allá de conservar el arte propio, sino de crear un verdadero discurso que alcanzase a resumir toda la historia del arte catalán. Un factor, de conciencia 'regionalista', de salvaguardar la esencia de aquello que es Cataluña, que tiene un importante papel en el nacimiento de los museos diocesanos.

En este sentido, la ambición del museo de Barcelona fue más restringida, pues se limitó, a agrupar piezas de sus propias parroquias.

Rafael Bastardes opina, que esta falta de ambición seguramente se debía a que ya los museos municipales de Barcelona cumplían con creces esta función. Es el mismo motivo que aduce para justificar el retraso de Barcelona en crear un museo respecto a las otras diócesis.

*“La influència del moviment museístic de la ciutat podia ser aleshores molt importat, com a factor inhibidor, no tant pel fet de ser un possible competidor sinó, sobretot, un eficaç suplent, ja que suplia, en certa manera, la labor salvadora que corresponia a l'Església, si més no, per tractar-se especialment d'objectes d'art que de l'Església procedien.”<sup>4</sup>*

Y como apunta Joan Bosch i Vallbona en unas circunstancias que no eran las mismas del siglo pasado. Con los efectos de la desamortización todavía muy

---

<sup>4</sup> BASTARDES, 1989, pág 7.

recientes, era evidente que la creación de los museos diocesanos tenían una clara función: la salvaguarda de un patrimonio que había sido esquilmo y había quedado indefenso, en una estructura, la eclesiástica, cada vez más debilitada por unos cambios sociales que se negaba a asumir. Una circunstancia de la que ya eran conscientes en la Barcelona de la época como se desprende de la lectura del artículo de Romà Jori en *Vell i Nou*, cuando compara el nacimiento del museo de Vic con el de Barcelona.

En 1916, el saqueo sistemático de iglesias ya quedaba lejos, y las puntuales pérdidas se producían más por la desidia de sacerdotes que por robos en edificios eclesiásticos desamortizados y abandonados a su suerte o enajenados y vendidos al mejor postor. Es lo que apunta Romà Jori como uno de los puntos positivos de la creación de estos museos diocesanos, para él, no se trata de proteger los bienes religiosos contra el creciente laicismo de la sociedad y las políticas laicistas, sino protegerlo de la propia Iglesia:

*“Quadres com aquells o tants d’altres varen ésser donats per la pietat dels creients a la Verge Nostra Senyora o a tal d’altra imatge de veneració, com objecte de culte i no de lucre. Amb l’establiment de museus diocesans - i l’exemple va condint seguint les petjades del bisbe Morgades - poden aturar-se els abusos.”*<sup>5</sup>

Si la actividad artística de la ciudad de Vic y su Primera Exposició Retrospectiva d’Art del 1868 fue el punto de partida del Museu Episcopal de Vic, el de Barcelona fue el 1er. Congrés d’Art Cristià de 1913 (del 26 al 30 de octubre) y la exposición de cruces en el Palau de Belles Arts de Barcelona en el que tuvo una activa participación Josep Gudiol i Conill.

En las conclusiones del Congrés d’Art Cristià, en la número dos, se reclama una mayor formación arqueológica de los seminaristas para evitar *“la industrialització pagana que ‘invaeix’ el temple”* y en la cuarta se pide de *“crear-ne col·leccions arqueològiques diocesanes”* y *“inventaris gràfics per impedir l’enagenació clandestina de les obres d’art.”*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> JORI, 1916, pág. 253.

<sup>6</sup> BASTARDES, 1989, pág 9.

En el discurso final, Joan Josep Laguarda, obispo de Barcelona, confirma la creación, en el Seminari, de *“almenys d'un esquema de museu arqueològic”*. Pero el obispo muere pocos meses después y no puede realizar este proyecto. La idea queda en el ambiente y el 21 de junio de 1914, el nuncio M. Ragonesi, envía una circular a todas las parroquias con las conclusiones del congreso, clamando contra el abandono de las piezas de arte y su sustitución por piezas modernas. No era el único en ese clamor. Romà Jori critica:

*“aqueixes columnetes amb capitells modernistes, carregats de requincalla”* o *“tants atentats a la bellesa com fins ara s’han comès, destruint altars magnífics per substituir-los amb veritables adefesis”*<sup>7</sup>.

La realización del museo, sería una labor del siguiente obispo, Enric Reig y su elaboración concreta, del primer director, Mossèn Manuel Trens.

En los discursos de inauguración del obispo Reig y de Mossèn Trens como primer director, se recogen las directrices básicas del porqué del museo.

Como Mossèn Gudiol en su *“Arqueologia Sagrada Catalana”* se apoya el resurgir de la identidad catalana:

*“Esta región y sobretudo esta Ciudad, sienten como ninguna otra, ansias de vida y de grandeza (...). La Iglesia (...) lejos de desdeñar esta corriente poderosa de resurgimiento regional, sin dejarse arrastrar de manera inconsciente y subordinada, sin renunciar jamás a su función augusta de suprema moderadora de las almas, lo bendice, lo fomenta y contribuye a él con hechos tan señalados como el Congreso de Arte Cristiano.”*

Reconoce el estado de abandono de muchas iglesias, pero atribuye las causas a la pobreza de la Iglesia, que ha sido privada de sus bienes. Por lo que la función preferente de la Iglesia ha de ser *“conservadora sobre la creadora de arte”*, de ahí la necesidad de crear los museos diocesanos. Una imagen que no se correspondía, exactamente, con la realidad. Es cierto que a lo largo de los siglos XVIII y XIX se ve privada de grandes partes de su patrimonio, pero aún seguía siendo propietaria de edificios, solares y terrenos y valores, además de contar con el apoyo económico (donaciones) de las capas más altas de la

---

<sup>7</sup> JORI 1916, pág. 252-253.

sociedad. Y su actividad artística no era tan limitada, lo demuestran todos los edificios de esta época que han llegado a nosotros y, también, se puede deducir de las generales quejas respecto a la calidad de los nuevos retablos que sustituían a los antiguos que pasaban a museos y colecciones de todo el mundo.

En cierta manera, lo que el discurso de monseñor Reig deja traslucir es la incomprensión hacia una sociedad cada vez más alejada de la Iglesia. Una Iglesia, o parte de ella, incapaz de hacer autocrítica y que sólo reacciona ante las críticas externas, que ve como ataques a su integridad y a su superioridad moral, descontenta con su situación en el momento y que se aferra a un pasado medieval, idealizado y añorado.

Respecto a la circular de la Nunciatura Apostólica del 21 de junio de 1914, señala:

*“La voz (...) de Mons. Ragonesi (...) logró acallar el clamoreo que en las Cortes venía con frecuencia levantándose, pretextando la mala administración del patrimonio artístico por parte del clero.”*

No era la única declaración que iba en esta línea, Antoni Pladevall i Font cita una circular de 1921, del obispo de Lleida, solicitando que se depositen en el museo las piezas de valor y las razones por cuales lo hace: para no tener que seguir oyendo las quejas, de los arqueólogos, sobre la desprotección de algunas iglesias.<sup>8</sup>

En general los museos diocesanos se crearon con varias décadas de retraso frente a los primeros museos catalanes, nacidos de la preocupación de los artistas por la desaparición del patrimonio religioso tras las guerras napoleónicas y las desastrosas desamortizaciones y paralelamente, el deseo de crear una escuela de bellas artes, a imitaciones de las Academias, para mejorar la calidad de los dibujantes de los diseños de las pañerías.

En su discurso inaugural, Mossèn Trens recoge todos estos puntos. Por un lado apunta la influencia directa del Congreso de 1913 y sus conclusiones, en la formación del museo. No señala culpables, pero reconoce la necesidad de salvaguardar el patrimonio religioso acumulado en las iglesias, mediante

---

<sup>8</sup> MUSEUS DIOCESANS, 1996, pág. 18.

colecciones diocesales que han de cumplir una doble función: la de proteger el arte litúrgico, pero también, la de ayudar a la formación sacerdotal para evitar que esta desprotección continúe.

Una formación que, a su vez, ha de ayudar a mejorar la calidad de las obras artísticas nuevas que entren en las iglesias.

Para definir este arte, podríamos decir “degenerado” Mossèn Trens utiliza esta frase: *“una clerecía apta para la defensa del patrimonio artístico de la Iglesia, y bien orientada para impedir la industrialización pagana que invade el templo.”*

Una expresión, la de “industrialización pagana” que toma todo su sentido párrafos después. No es exclusivamente una cuestión de elitismo, de rechazar el producto industrial, el bibelot en serie frente a la pieza única, si no una completa declaración de incompreensión hacia la sociedad. Hacia una masa obrera que ya no comparte los valores religiosos y unos artistas cuya fuente de inspiración no son únicamente las Sagradas Escrituras. En definitiva, la entrada en el templo de la modernidad laica. Así se entiende en su defensa del arte medieval:

*“Y es que entonces la teología se infiltraba en la vida social y privada, y se imponía en todas las concepciones artísticas, y aunque sean raras estas obras dogmáticas que los artistas labraran bajo la personal dirección de teólogos, no obstante, aún cuando trabajaban como puros artistas, no podían librarse de aquel ambiente de difusa teología.”*

*“Es en el arte, y sobre todo en el medioeval, donde se entrecruzan y se combinan la fe y el culto, la vida social y la leyenda, las artes y los oficios.”*

## **LAS CRÍTICAS AL MUSEU DIOCESÀ**

Hay una clara división en el establecimiento del origen del expolio de los bienes eclesiásticos, por un lado la Iglesia culpa las políticas liberales, por otro, parte de la sociedad civil a la propia Iglesia.

Feliu Elias, en *La Veu de Catalunya*, en 1932 respecto a la exposición de arte sacro del Vallés, organizada por el Centre Excursionista Casanova, dice:

*“Un setanta per cent dels objectes mobiliaris registrats en aquella exhibició foren, de temps ha, xuclats pel Museu Diocesà; d’altres ho hauran estat recentment, perquè aquest museu barceloní no cessa d’absorbir tot el que pot que de poc o molt valor arqueològic posseixen les parròquies de la diòcesi.”*

*Quan el despullament de les esglésies no s'aconsegueix per la persuasió, es verifica 'manu militari'. Es el procediment que seguí el Museu de Vic. I és l'exemple del Museu de Vic el que inspira els procediments adquisitius del Museu Episcopal de Barcelona. Aquests procediments són més funestos a Barcelona que a Vic (...), ultra la lloable cupidesa arqueologista que mogué el Museu de Vic i que neguiteja al Museu de Barcelona, aquest sembla actuar a l'impuls de la gelosia que li causa el Museu de Vic.”<sup>9</sup>*

No ahorrando adjetivos a la hora de definir la actividad de los museos eclesiásticos: *espoliació, crim de lesa pàtria, depauperació artística, sabotatge al turisme, motiu de desmoralització religiosa, agabellament, absorbidors de relíquies arqueològiques, apilotadors d'art litúrgic...*

En la prensa especializada de la época el museo fue saludado con cierto escepticismo. Son pocos los artículos que he podido documentar reseñando la inauguración. La mayoría breves líneas felicitando al nuevo museo.

Romà Jori, en *Vell i Nou* es una de las voces más críticas (IL12). Por la rapidez con la que se había montado y la aparente falta de seriedad en la selección de las piezas en un afán de acumular en poco tiempo lo necesario.

En cualquier caso las críticas al estado en que se conservaban las obras religiosas en las iglesias es una constante.

Y si la Iglesia acusa a los anticuarios de ser los enajenadores clandestinos del patrimonio religioso, en la prensa no se duda de calificar a la Iglesia como la culpable de esas pérdidas, por la codicia de algunos de sus miembros y el olvido al que somete a las obras de arte, abandonadas a su suerte en sacristías y desvanes, donde las malas condiciones de conservación las destruyen tanto como su desidia. Si la Iglesia pone el acento en los que compran (los anticuarios) Jori acentúa la culpa de aquellos que venden:

*“Per una banda [el museo] va a donar un exemple a tots el sacerdots sobre el respecte que mereixen les arts; els pot ensenyar com és una profanació el mercadejar, com molts d'ells han fet fins ara, amb els objectes del culte que tinguin un valor artístic i arqueològic.”<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> ELIAS, 1932, pág. 7.

<sup>10</sup> JORI 1916, pág. 252.

Un estado que se puede apreciar en las fotos, realizadas seguramente en el momento de su entrada en el museo. Llenas de carcoma, la pintura cuarteada y a punto de saltar por los bruscos cambios de temperatura y humedad, la policromía de las estatuas perdida, rotas, fracturadas.

En muchos casos es tal la precipitación por inventariarlas y hacerlas constar en el museo que, debido al estado en el que llegaban, no era posible describir el tema representado.

Son más numerosas de lo deseable en un museo que nacía con la vocación de ser didáctico y de hacer ver a los sacerdotes el valor patrimonial público de aquellas obras que guardaban en sus templos, las obras que aparecen descritas simplemente como “cuadro antiguo”, “cuadro con marco y cristal”, “tabla fragmento de altar” sin hacer constar ni época o posible estilo. Es también habitual mencionar el tema (especialmente si es un santo) obviando cualquier otro dato.

Es cierto que la historia del arte es en esos años una ciencia prácticamente recién nacida y aunque en los discursos introductorios se soluciona en parte esta falta de datos (obras que en el catálogo no es mencionado el autor en los discursos se atribuyen por ejemplo a Viladomat), se puede detectar una doble valoración de las piezas, por su valor arqueológico/artístico y por el intrínseco religioso que todas tienen. Una valoración, que ciertamente, podía causar cierto rechazo, en un momento en el que se estaba imponiendo un modelo científico de los museos, frente al romántico y acumulativo de décadas pasadas.

El Diocesà de Barcelona había nacido en una ciudad que luchaba por dotarse de unos museos de arte a la altura de la imagen que de sí misma tenía la sociedad civil. Y parte de esta sociedad, recibió con cierto escepticismo al museo diocesano. Unos recelos ya apuntados por Romà Jori en el año 1916, pero que no desaparecen con el tiempo.

En el artículo ya mencionado de Joan Sacs (pseudónimo de Feliu Elias), en *La Veu de Catalunya*, es muy crítico y duro con el Museu Diocesà. Su argumentos son los mismos expuestos por Jori años antes, pero su lenguaje es mucho más duro, no concediendo el beneficio de la duda que Jori daba al posterior desarrollo del Museu Diocesà. Las acusaciones de expolio del Museu Diocesà a las parroquias las basa en el valor que esos objetos alcanzan dentro del

ambiente para el que fueron concebidos. Objetos artísticamente mediocres en el museo, adquieren un valor espiritual en las iglesias:

*“no saben veure el valor extraordinàriament suggestionador d'aquests objectes d'art en cada una de les esglésies, la major part antigues, escampades per tota la terra catalana ; ni, en canvi, el desvalor d'aquests mateixos objectes acumulats en les sòrdides quadres que fan de Museus Diocesans. Què en traurà, per exemple, el Museu Diocesà de Barcelona de mostrar la detestable Verge del Roser, esculpida en vori, que prengué de l'església de Sant Feliu de Canovelles? Allí devia fer el seu paper.”*<sup>11</sup>

Para él, la función de los museos diocesanos ha de ser restaurar las piezas y devolverlas a sus lugares de origen y poner todos los medios para que en estas iglesias se cuide de ellas y se protejan. Una manera, para Feliu Elias, de asegurar el ambiente religioso y piadoso de las iglesias, que se transmita los valores de antigüedad e inmutabilidad de la iglesia con su presencia:

*“Altrament tothom anirà veient en aquests conceptes la simple xerrameca retardatària que el lliure pensament li retreu.”*<sup>12</sup>

Unas críticas que ya venían de lejos:

*“I encara millor, si s'haguessin pogut conservar [las obras de arte], ben conservades, en el lloc on són, dintre del seu propi ambient.”*<sup>13</sup>

*“En la desolació que col·leccionistes i museus, han deixat l'interior de l'església del Monestir de Sant Cugat, hi desentonen, per llur ornamentació i pintures, dos altars.”*<sup>14</sup>

Aunque no siempre era la Iglesia la promotora y causante de este expolio. Las críticas que hacen Elias y Jori al Museu Diocesà se pueden aplicar a la actuación de algunos miembros de la Junta de Museus. Como la anécdota relatada por Josep Pijoan de cómo se consiguió la tabla de *La degollación de Sant Cugat*, de Ayné Bru. El monasterio amenazaba ruina y el responsable de asesorar al obispo de Barcelona, en materia de arte, Mossèn Gaietà Barraquer,

---

<sup>11</sup> ELIAS 1932, pág. 7.

<sup>12</sup> ELIAS 1932, pág 7.

<sup>13</sup> JORI, 1916, pag. 256.

<sup>14</sup> ELIAS, 1918, pág. 310.

se negaba a vender la tabla a la Junta, pues “*Les antiguitats són els títols de noblesa de les esglésies.*”<sup>15</sup>

Mossèn Barraquer organiza una fiesta para recaudar fondos, para restaurar el monasterio, pero las aportaciones son tan bajas que, el costo de montar la fiesta agudiza el déficit del obispado. Así pues, ya que los católicos no les ayudaban, había que recurrir a “*la bona gent que no va a missa.*” Aceptó entonces, Mossèn Barraquer, los 8.000 duros que le ofrecía Pijoan. Alegaba, para negarse a venderla Mossèn Barraquer que en el monasterio la tabla se había conservado 500 años, y que el museo no garantizaría su conservación por tantos años. Pijoan reconoce que el viejo Mossèn quizás tenía razón, pero el estado de la tabla en la sacristía del monasterio, era tan malo que dudaba que, de seguir allí, no durase ni quinientos ni cincuenta años más. Esa misma tarde, Emili Cabot, Pijoan y Ramon Casas subieron al monasterio, en el auto de éste último, para buscar la tabla y bajarla, sin embalar, al Museu de Barcelona, a toda velocidad por el Passeig de Gracia, mientras en el asiento trasero la sujetaban Cabot y Pijoan.

Pero no siempre, parece ser, eran los museos los que insistían en la compra de las pinturas. En el caso de las pinturas murales de Barberà, fue el párroco quien insistía en su venta ante la necesidad de liquidez de la parroquia, y fue Mossèn Manuel Trens, junto con los *Amics de l'Art Cristià* quienes se encargaron de recaudar los fondos necesarios para la consolidación de la iglesia para poder conservar in situ, y con valor litúrgico, las pinturas<sup>16</sup>. Sobre las mismas pinturas, Joaquim Folch i Torres aclara porqué la Junta de Museus se negó a comprarlas. La situación de una iglesia cercana a Barcelona era muy diferente de unas iglesias del Pirineo en las que ya se habían dado casos de ventas de murales, gracias a una legislación permisiva. En este caso, y en 1925, la situación era diferente y la Junta recomendaba la conservación en el lugar original<sup>17</sup>.

Se trataba pues de situaciones complejas en las que intervenían muchos factores, y en las que las posiciones se podían radicalizar fácilmente. En una

---

<sup>15</sup> PIJOAN, 1929, pág. 3-4.

<sup>16</sup> TRENS, 1925, pág. 1-3.

<sup>17</sup> FOLCH I TORRES, 1925, pág 3.

sociedad que avanzaba a ritmos diferentes en temas tan importantes como la separación Estado/Iglesia, no podía esperarse que todo el mundo tuviese los mismos criterios en cuanto a la conservación del patrimonio y que estos criterios, no se viesen influidos por ideas ajenas a la conservación de las obras de arte. Es evidente que existían dos posiciones respecto al patrimonio eclesiástico y su conservación: una visión externa a la Iglesia y otra interna de la institución religiosa. Y aunque podían coincidir en determinados momentos en una postura común (por ejemplo, en la conservación in situ de las pinturas de Barberà), ambas eran divergentes. La primera, orientada hacia la sociedad, entendiendo el patrimonio como un bien colectivo, perteneciente a todos y cuyo lugar lógico, eran los museos. La segunda, como un bien suyo, un bien temporal y gracias a las donaciones de los creyente, pero un bien propio, que debía gestionarlo de una forma particular y orientado hacia el apostolado.

Otro punto que se destaca es la falta de un presupuesto para el funcionamiento ordinario del Museu Diocesà, lo que le hace depender de las donaciones, como las repetidas que se mencionan en la prensa de los *Amics de les Arts* para la restauración de retablos. Sin estas aportaciones, parece ser, que no habrían podido desarrollar la labor de salvaguardar del patrimonio que se habían impuesto.

## **LAS COLECCIONES**

Es relativamente fácil, reconstruir el aspecto que tendría el museo. No sólo nos quedan las fotos publicadas por la prensa o las descripciones si no también las fotos del museo conservadas en el Arxiu Salvany (IL. 13 a 18).

Un museo que más se asemejaba a las disposiciones de las colecciones privadas, que a los museos públicos que con tanto esfuerzo estaban naciendo en Barcelona en esos momentos.

Como era de esperar la mayor parte de las obras que llegan son retablos (o fragmentos), tablas, cuadros, escultura y objetos litúrgicos de los siglos XIV al XVIII aunque también hay una importante presencia de orfebrería y restos arquitectónicos románicos o alguna pieza del siglo XIX.

Destaca la poca presencia de obras de arte contemporáneo. Escasamente dos cuadros de Juli Borrell o uno de Alexandre de Riquer (los dos primeros perdidos, el último conservado en el Museo) y no es porque la Iglesia no fuese patrocinadora del arte más contemporáneo, bien al contrario, su relación con artistas como Gaudí y otros miembros del Cercle de Sant Lluc o plateros como Sunyer eran muy fructíferas, pero se sobre entiende que eran objetos en uso litúrgico aún.

Para señalar lo que en los años 1916-1936 se consideraba que era lo más valioso del conjunto del museo he seguido principalmente 3 fuentes:

-El discurso de Manuel Trens en el acto inaugural

-El artículo “*El Museu Diocesà de Barcelona*” de Josep Gudiol i Cunill en *Vida Cristiana* de 1916

-El resumen del contenido del Museu Diocesà realizado en el Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans de 1915-1920.

Además de las piezas destacadas en diferentes artículos y estudios de la época.

Las piezas más importantes que se guardaban en el momento de su inauguración, dentro del museo, han llegado casi en su totalidad a nuestros días. Nos referimos a los retablos góticos y a algunas piezas de orfebrería románica o gótica.

Del siglo XIII es unánime la citación del frontal o antependio de Santa Perpetua, que citan por reflejar las primeras señales del gótico en Cataluña. El gótico, reflejo de una época añorada y mitificada se impone en la valoración crítica, y por encima de todos los retablos conservados destaca del de Tots els Sants, procedente de Sant Cugat y que se atribuye a Pere Serra. Siguen después los retablos de Sant Quirze y tablas atribuidas a Huguet, los Serra o los Vergós. Ya en el siglo XVI, unas tablas de Joan Gascó.

Señalan también la importante colección de telas de los siglos XVII y XVIII, siendo el nombre destacado, siempre, el de Viladomat (IL. 19). La variedad y diferencia de valor de estas tablas y telas ya es remarcada por Gudiol, que señala que habrá que hacer una selección y guardar solamente aquellas que tengan un interés iconográfico o artístico (IL. 20 y 21). Si los retablos góticos

han llegado prácticamente en su totalidad a nuestros días, no se puede decir lo mismo de esta colección de pinturas.

Por número de piezas, sigue tras la pintura, la escultura. Sin embargo ésta no es tan valorada individualmente, como por colecciones. Son pocas las piezas destacadas y se valora más la representación del conjunto. Así las colecciones de tallas de vírgenes románicas o alabastros góticos se destacan siempre. Respecto a las colecciones barrocas se limitan a comentar la abundancia de tallas: ángeles, vírgenes y santos (IL. 22, 23 y 24) sin prestarles mayor atención. Este fue el conjunto del museo que, parece, haber sufrido una de las mayores pérdidas. Dentro de la escultura también se encontraban piezas singulares, como capiteles románicos, sepulcros o báculos románicos (como el del abad Clasquerí de Sant Cugat).

Las colecciones de orfebrería eran también muy abundantes, tanto la serie de cruces románicas y góticas entre las que destacaban (y siguen destacando) la de Riells en plata con alma de madera o la de Avinyonet con aplicaciones de pasta de vidrio<sup>18</sup> y toda una serie de relicarios (IL. 25), cálices, custodias, navetas e incensarios de los siglos XII al XVIII, una parte de los cuales no han llegado a la actualidad.

Como colecciones aparte y muy valoradas por su importancia en la época se encontraban la colección de porta paces de plata (IL. 26) y especialmente, la de bacinas de bronce (IL. 27 y 28), ambas prácticamente desaparecidas en la actualidad.

Lo mismo puede decirse de la indumentaria litúrgica. La importante colección de los siglos XIV y XVIII desapareció durante la guerra y por los testimonios parece ser que ésta, si que fue efectivamente quemada. Se destacan los fragmentos de la capa y alba del abad Biure (recuperados tras la guerra) y algunas casullas góticas o renacentistas (IL. 29 y 30).

Puntualmente se señalan algunos elementos singulares que se conservaban en el museo, como los dos armarios japoneses lacados del XVIII (IL. 31), que se contaban entre los pocos conservados en Cataluña, en ese momento, que procedían de L'Hospitalet y actualmente están desaparecidos, algunos esmaltes de Limoges o el pectoral/relicario (desparecido) en bronce de Sant

---

<sup>18</sup> La cruz de Avinyonet, actualmente se conserva en las reservas del MNAC.

Cugat (IL. 32), una pieza única, parecida a la que se conserva procedente de Sant Pere de Rodes.

### **EL PRIMER DIRECTOR: DR. MANUEL TRENS**

Es indudable que la personalidad del Dr. Manuel Trens marcó en sus inicios al Museu Diocesà de Barcelona y sus propuestas determinaron el posterior desarrollo del museo. Un proceso lento que podría darse por concluido en la actualidad, con la aspiración de Manuel Trens, de instalar en el edificio de la Pia Almoïna, el museo que estaba en el Seminari. Un viejo sueño, por fin realizado en el año 1991.

Manuel Trens i Ribas Nació en Vilafranca del Penedés en 1892 y murió, en la misma ciudad, en 1976.

Ingresó en el seminario en 1905, siendo ordenado sacerdote en 1914. En junio de 1916, fue nombrado profesor de arqueología del Seminari y director del Museu Diocesà, siendo destituido de ambos puestos en 1921, por desavenencias con el obispado, respecto al altar mayor de la capilla del Seminari. Es nombrado secretario de las Visitas Pastorales, lo que le permite visitar todas las iglesias y contemplar su situación, seleccionando las piezas que, según su criterio, debían de ingresar en el museo.

Durante esos años colabora activamente en la vida cultural de la ciudad, con artículos en la Pàgina Artística de La Veu de Catalunya y otras publicaciones.

En 1921 es nombrado conciliario del Cercle de Sant Lluç y participa en la creación de *Amics de l'Art Cristià*, para la mejora de los objetos litúrgicos y la dignificación artística de las iglesias y el culto. Una labor que nunca abandonaría.

En 1940 se encarga de reconocer y buscar los objetos de las parroquias barcelonesas en las exposiciones de objetos recuperados tras la guerra y dirige, de nuevo, el Museu Diocesà.

En 1941 funda *Ars Sacra*, continuadora de la labor de *Amics de l'Art Cristià*. En 1949 es nombrado delegado episcopal en la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, y miembro honorífico de *Amics dels Museus*.

Durante toda su vida continuó con sus trabajos sobre el culto y como historiador del arte, con diversos libros publicados y una activa participación en exposiciones como la de Custodias durante el Congreso Eucarístico de Barcelona, como ya lo había hecho en las exposiciones de arte litúrgico anteriores a la guerra. Ambas materias, la mejora del culto y la liturgia y el arte, le crearon pequeños conflictos, algunos de ellos con apasionados debates en la prensa de la época. A veces se imponía su mirada religiosa. En 1921 desencadena una polémica, en la ciudad, al ser uno de los partidarios de desmontar el coro de la Catedral de Barcelona, al que define como “*berruga que ha desfet la bellesa i magnificència de la nostra Catedral*”, para dar más visibilidad al proyectado nuevo altar mayor y amplitud a la nave central. No niega los valores artísticos del coro, pero éstos no se perderían en un museo y la liturgia ganaría en relevancia, es lo importante, para él, en este caso <sup>19</sup>. Pero en la post guerra es un ferviente defensor de la reforma de la Pia Almoina, como museo diocesano, frente a la ampliación del claustro de la Catedral con un piso superior, ampliación que desvirtuaría su volumetría original.

### **Museografía**

Ya Mossèn Manuel Trens habla en el discurso inaugural de la idea del museo como representación de un altar.

Las piezas, colocadas unas junto a otras en un cierto *terror vacui*, recuerdan más a la disposición de una colección particular, al tinell de un coleccionista que desea lucir sus posesiones o al abigarramiento de las capillas en las que se mezclan los diferentes estilos y épocas.

Todo el pasado artístico tiene el mismo valor. Da igual que sea una casulla del XVIII, una bacina seriada de bronce, un portapaz de fundición o un retablo atribuido a Huguet, un lienzo de Viladomat o una escultura de Salvador de Gurri.

La dignificación que durante finales del XIX y las primeras décadas del XX se da de las llamadas Artes Decorativas o menores llega al Diocesà al igual que lo hizo, décadas antes, a las colecciones de los patricios de la ciudad o a sus

---

<sup>19</sup> TRENDS 1929.

museos públicos. Si en el ámbito laico se ve en estas piezas una representación del genio creativo catalán y pueden servir para mejorar las manufacturas catalanes en diseño y originalidad, frente a las inglesas, francesas o alemanas y dotarlas de un carácter propio, en el ámbito religioso, todas esas piezas ayudan a describir una forma de entender la religiosidad. Parece no haber un discurso historicista o “científico”, con una disposición de las piezas alejada de lo que se estaba intentando hacer en los museos de la ciudad.

Para Mossèn Trens el centro del museo ha de ser el altar, como representación cristiana, una idea que se ve reflejada en las indicaciones que, en el Anuari de *Els Amics de L'Art Cristià*, daba en las mismas fechas a los artistas católicos. El altar, como centro de la liturgia cristiana, era la representación del alma de la Iglesia, de esa inmaterialidad espiritual que contenían las piezas religiosas y también debía ser el punto de partida del museo, que debería estar organizado como una historia litúrgica de lo que había sido el altar, su evolución, los objetos que lo forman, pero sobretodo, su significación. De esta manera la obra artística, fuera de su ámbito natural, la iglesia, no perdería su significación religiosa, sin dejar de cumplir una doble finalidad educativa teológica y artístico/arqueológica.

Aboga Mossèn Trens por una organización historicista cuyos periodos vendrían marcados por los históricos tradicionales, subdivididos por la evolución del altar según la liturgia marcada por la historia religiosa. El centro sería la reconstrucción del altar en cada época, partiendo de los más primitivos en las catacumbas romanas, y enmarcándolos en la historia cultural y política del momento.

Una función educativa para la que no se debía de renunciar al uso de reproducciones, si estas ayudaban a explicar un aspecto determinado.

En cualquier caso en esta primera etapa del Diocesà no se llegó nunca a realizar la exposición de las piezas según aspiraba Mossèn Trens y la acumulación de piezas que se aprecia en las fotos de la época fue definida en la reseña de la inauguración del Diocesà en *Vell i Nou* como:

*“aqueix Museu Diocesà, que sembla una capelleta parada al front d'un temple”*

Se le critica la falta de rigor y seriedad, especialmente frente a la labor desarrollada en Vic y en los Museos de Barcelona.

Gracias a varias descripciones de la prensa de la época y del propio discurso inaugural de Manuel Trens, podemos conocer como se disponía el museo en las salas del Seminari. Una distribución que poco cambió desde el año 1916 a 1936.

En el claustro del Seminari se depositan las piezas más pesadas, esculturas en piedra como los sepulcros de Jeroni Descoll (procedente de la derruida Sant Miquel de Barcelona) o las esculturas monumentales en piedra procedentes de la Mercè y pilas bautismales. Tras el vestíbulo se accede a las salas que están divididas en dos secciones: la románico-gótica y la del renacimiento.

En la primera se atesoran los grandes retablos góticos y algunos frontales románicos rodeados de tallas de vírgenes románicas, alabastros góticos, una colección de cruces y piezas destacadas como la capa y el alba del abad Biure, el báculo del abad Clasquerí o el pectoral/relicario de Sant Cugat.

En la segunda sección, destaca el retablo del siglo XVI de Santa Agnès de Malanyanes y las ricas colecciones de orfebrería, cerámica y indumentaria litúrgica, además de las telas, entre las que hay algunos 'viladomats' y esculturas de los siglos XVII y XVIII.

### **La función del museo**

El museo nace con una clara vocación doctrinal y educativa en una doble vertiente. Enseñar la historia del cristianismo y educar a los futuros sacerdotes en el amor a las artes.

Es este segundo punto, la escasa formación artística de los sacerdotes, lo que más acerca las dos visiones que había sobre la pérdida patrimonial que estaba sucediendo en esos momentos.

La versión oficial de la Iglesia es que ella conserva los bienes del pasado, unos bienes donados por los fieles y que es la codicia de los marchantes de arte lo que vacía las iglesias.

Desde la crítica de arte se insiste en la ignorancia de muchos sacerdotes y en la necesidad de dinero que es lo que les lleva a vender su patrimonio, considerándolo en muchos casos como algo particular y privado, no ya de la iglesia del pueblo, sino del sacerdote .

No se entiende de otra manera que en el catálogo se cite la persona que hace donación de las obras de arte. Estas no son donadas por la parroquia y parece que los parroquianos no han tenido nada que decir. Es el Mossèn quien decide que va al museo como es él quien decide que se vende.

En los discursos del museo se critica el expolio al que son sometidas las pequeñas parroquias por las regulares visitas de los marchantes de arte. Pero uno no compra si alguien no vende y no hay que olvidar que la iglesia misma participa en este, no ya expolio de iglesias, pero sí en la deslocalización de muchas piezas con la compra de obras importantes a otros obispados (de Castilla).

En lo que sí parecen estar todos de acuerdo es que dada la situación de muchas pequeñas parroquias, las obras están mucho más seguras en el museo.

Folch i Torres insiste en esta labor de formación sacerdotal del museo, y si sus críticas son más moderadas que las de Feliu Elias, para él la verdadera función del Diocesà será formar a los sacerdotes y proteger el patrimonio disperso por las parroquias de la diócesis. Si consigue esto, el museo habrá trascendido más allá de ser un mero depósito<sup>20</sup>.

Pero la primera función del museo es claramente proteccionista, como señala una de las conclusiones del Congrès d'Art Cristià de 1913:

*“Para salvar lo que queda del legado artístico de nuestros antepasados, debían crearse colecciones arqueológicas diocesanas.”<sup>21</sup>*

Un panorama que el propio nuncio Ragonesi describía como apocalíptico en su circular de 1914:

---

<sup>20</sup> FOLCH, 1916.

<sup>21</sup> TRENS, 1916, pag 10.

*“Y ¿sería posible en España (...) la enajenación de retablos, de cuadros, de joyas y de telas admirables, unos por su valor artístico, otros por su mérito arqueológico, para reemplazarlos por altares sin estilo, con pinturas sin gusto, con ornamentos y vasos de relumbrón, hoy vistosos y relucientes, mañana desteñidos y arrumbados? ¿Sería tolerable que por motivos de restauraciones y composturas, o por descuido e indolencia, desapareciesen o se deteriorasen inscripciones, datos y documentos esparcidos en los templos, conventos y demás recintos eclesiásticos?”<sup>22</sup>*

Una vez cumplida esta primera, básica y urgente función, el museo no debía ser algo estático para Mossèn Trens, no debía limitarse a guardar las piezas y exhibirlas *“presentando la desarticulación informe del arte retrospectivo.”*

El museo debía de ser un centro de educación teológica y artística para los sacerdotes. Y esa educación debía de reflejarse, no sólo en la protección del patrimonio sino un mejor gusto en el momento de acrecentar ese patrimonio con piezas de arte moderno.

Una función que Mossèn Trens no pudo llevar a cabo al ser expulsado de sus cargos (como director del museo y profesor del seminario), por unas críticas a la nueva capilla del Seminari, pero que Mossèn Trens intentó llevar a cabo con la asociación *Els Amics de l'Art Cristià*.

En un principio el museo se abría a estudiosos y aficionados y sólo, años más tarde tendrá un horario limitado de apertura al público en general, de 11,30 a 12,30 según aparece publicado en la información de los Museos de Barcelona en La Vanguardia durante el año 1921.

## **JULIO DE 1936**

El museo parece pasar un par de décadas en las que va creciendo lentamente con una pausada incorporación de nuevas obras de arte en comparación a la masiva llegada para su inauguración.

Mientras el museo decano de los Diocesanos, el Episcopal de Vic crece y su director tiene una activa presencia en el panorama cultural de la Cataluña de la

---

<sup>22</sup> Citado en TRENDS 1916, pág. 10-11.

época, el Diocesa de Barcelona se centra en pequeñas actuaciones dentro de su ámbito diocesano y su director, junto a artículos relacionados con el patrimonio y la historia del arte, destacará como renovador de la liturgia y especialmente, en su lucha por la dignificación artística de los objetos litúrgicos modernos. Durante la postguerra continuará con su trabajo, publicando, tanto libros como teólogo (referente especialmente a la liturgia), como en su faceta de historiador del arte e iconógrafo.

Pero ese aplacible crecimiento del museo, a pesar de las críticas, cambia por circunstancias ajenas, el 22 de julio de 1936, tras el golpe de estado de Franco. Ese día, a las 10 de la mañana, el Seminari fue saqueado, incendiado, y parte de sus colecciones destruidas, con piezas desaparecidas hasta el día de hoy. ¿Cómo se pudo llegar a esa situación?

### **Iglesia, sociedad y anticlericalismo**

No es este el lugar para analizar un aspecto tan complejo de nuestra historia. Simplemente voy a intentar dar unos apuntes que ilustren la complejidad y las diferentes facetas que lo conforman.

La destrucción de bienes eclesiásticos durante el periodo 1936-1939 no puede compararse, por su violencia y poder destructivo, con la sistemática destrucción que venía llevándose a cabo del patrimonio religioso en España desde el siglo XIX. No sólo por las desamortizaciones, robos o ventas por parte de la Iglesia, sino también por su destrucción con motivo de las continuadas revueltas populares en demanda de derechos y mejoras sociales.

El anticlericalismo de amplios sectores populares de Cataluña y España venía de lejos. Un anticlericalismo que no puede desligarse de la tradicional posición de la Iglesia española, más proclive a defender los derechos de las clases privilegiadas que de los escalafones más bajos de la sociedad.

Una posición que no se alteró en la Guerra Civil, aliándose con Franco, viéndolo como el salvador de sus privilegios, que la Iglesia veía afectados por las tímidas reformas de los gobiernos de la República.

No sólo fue la definición del ‘alzamiento’ como ‘cruzada’, si no las bendiciones de tropas, armamentos, la liturgia religiosa que se incorporaba en cualquier acto de los vencedores, las declaraciones contra la República. Un posicionamiento demasiado evidente. En una carta del cardenal Gomà, en 1937, al Vaticano, pide permiso para utilizar los bienes de la Iglesia española, para financiar a los ‘nacionales’<sup>23</sup>.

Una cercanía a los ‘nacionales’ que hace que la Iglesia obtenga información privilegiada, como la que permitió que semanas antes del 18 de julio se sacasen los valores bancarios del Palacio Episcopal de Barcelona y se llevasen a Andorra<sup>24</sup>.

El anticlericalismo estaba relativamente afianzado en las clases populares, especialmente entre las masas urbanas, con una gran memoria histórica de represiones y violencia contra sus movimientos. Una violencia que devolvieron en cuanto se les presentó la ocasión.

Unas clases populares tanto de origen español como catalán. Como resume Pelai Pagès el anticlericalismo y el descontento frente a la reforma agraria de la Generalitat (Llei de Contractes de Conrreu) en el campo catalán eran también muy fuertes, con tensiones que se arrastraban desde la revolución de octubre de 1934 y las destrucciones que afectaron a los pueblos fueron provocadas por los comités locales, tachando “*como mínimo de racistas*” las alusiones al idioma de los asaltantes. Unas destrucciones que se arrastraban de lejos: si monasterios como Poblet, Sant Pere de Rodes o Scala Dei prácticamente desaparecieron durante el siglo XIX tras las desamortizaciones, es por el uso que los lugareños dieron a sus piedras, sin el menor respeto por su simbología, historia o cualidades artísticas.

El anticlericalismo no es sólo producto de unos condicionantes políticos, hay también un fuerte componente ritual. Del ritual revolucionario, del traspaso del poder de un estamento a otro. Como señala en su tesis doctoral Manuel Delgado, la ritualización de la quema de iglesias, por excusas nimias o inventadas, es una forma de válvula de escape de las masas, propiciada por la organización burguesa de la sociedad, que vuelca su ira contra la parte más débil del sistema, la Iglesia. Una forma de control de las masas que recuerda la

---

<sup>23</sup> Citada en FERNANDEZ 2007, vol. IV, pag 13.

<sup>24</sup> MARTÍ 2009, pág. 96.

actuación de las ciudades contra los call judíos, frente a una época de carestía y con la excusa de rituales satánicos o el envenenamiento de los pozos, se asaltaban las juderías, quedando el poder del rey y la nobleza intactos.

Toda la violencia desatada contra la Iglesia al inicio de la guerra provocó reacciones por parte de los dirigentes anarquistas en contra de las destrucciones e incautaciones masivas y descontroladas. Algunas sinceras preocupadas por el patrimonio, como Joan Peiró, otras preocupadas por la mala prensa que internacionalmente, las imágenes de las iglesias quemadas en Barcelona, podían dar a la República. Pero a pesar de los bandos, las declaraciones en los periódicos anarquistas o las medidas adoptadas por la Generalitat, estas destrucciones siguieron todo el año 1936 y ya en menos medida durante el resto de la guerra. Unas destrucciones, que como los asesinatos, se producen por los que, Josep Maria Solé y Joan Villarroya, llaman “los incontrolados”. Lumpen social, no acostumbrado a la obediencia jerárquica y que creían que, esas declaraciones de sus dirigentes, eran obligadas bajo coacciones y amenazas o simplemente, veían una oportunidad de ganarse la vida, saqueando aquello que pertenecía al “enemigo”. Porque para los anarquistas y ese lumpen social, la Iglesia, los patronos eran los enemigos en su revolución social.

Para los historiadores más cercanos a la Iglesia, estos saqueos habían sido preparados minuciosamente, no entienden de otro modo que se produjesen en Cataluña simultáneamente. Son los que más insisten en la procedencia castellana de los incendiarios. Antoni Pladevall o Albert Manent hacen cierta autocrítica reconociendo la cercanía política de la jerarquía eclesiástica con el franquismo, motivo que no basta para comprender la reacción de las masas. Pero destacan la simultaneidad de los ataques a los templos y, los bandos, que prácticamente aparecieron en todas las ciudades y pueblos, reclamando la destrucción de los objetos religiosos personales, bajo pena de todo tipo de castigos. Una situación en la que las masas se guiaban más por los artículos incendiarios de la revista de la FAI, *Solidaridad Obrera*, que por las consignas

de sus dirigentes. El brillo de los altares al arder<sup>25</sup> les resultaba más atractivo, en un momento de euforia revolucionaria desatada, que las llamadas a la contención.

Para otros muchos historiadores, simplemente son la reacción a la acción de Franco. El anarquismo y el comunismo no tenían preparada una revolución, aunque soñasen con hacerla, y sus dirigentes se vieron superados por sus bases que se hicieron con el poder gracias al vacío provocado por la insurrección militar.

### **La Segunda Guerra Mundial y las guerras del siglo XXI**

Esta actitud agresiva frente a los bienes eclesiásticos, ya sea de los “incontrolados” como de algunos dirigentes de la FAI y CNT no supone ninguna excepción en un periodo de guerra. Los saqueos han ido siempre ligados a los periodos convulsos y no solamente en los lejanos tiempos medievales, aunque nunca antes habían alcanzado el volumen del siglo XX.

La Guerra Civil española, premonitoria en tantos aspectos de lo que debería ser la Segunda guerra Mundial también lo fue en éste.

Por un lado parte de lo sustraído de las iglesias sirvió para financiar las actividades bélicas de CNT y FAI, como se reconoce en sus diferentes proclamas, especialmente todos aquellos objetos rápidamente transformables en moneda. Algo tradicional en las guerras, no hay que remontarse muy lejos para descubrir el destino de parte del tesoro de la Catedral de Girona o de Valencia, pagar las soldadas del ejército napoleónico. Es lo mismo que hacían los nazis al robar las obras del, por ellos clasificado, como arte degenerado, estas no eran sistemáticamente destruidas como se podía esperar. Sino que eran vendidas a los coleccionistas enemigos (americanos, franceses) para alimentar la maquinaria de guerra alemana.

Este aspecto pecuniario del saqueo de los bienes eclesiásticos en la retaguardia republicana se combina con otro más ideológico. La destrucción del enemigo. La Iglesia como institución había tomado un claro partido por los

---

<sup>25</sup> “Se ha podido comprobar al quemarse un altar en medio de la calle que ha sido la única vez que ha brillado.” decía Solidaridad Obrera el 25 julio de 1936, citado por MARTÍ 2009.

golpistas. Declarando el alzamiento 'cruzada' y hay que recordar que fueron muy pocos los obispos que se negaron a firmar el documento de apoyo a Franco. No era neutral. Y mucho menos en el imaginario colectivo de una clase social que aspiraba a cambiar el orden social. Para ello se imponía la destrucción física del otro, algo que ha ocurrido desde tiempos inmemoriales, como la transformación de los templos en mezquitas y viceversa, según el conquistador. Ya con las desamortizaciones del siglo XVIII y XIX los espacios urbanos ocupados por las iglesias pasaban a ser espacios públicos, plazas en su mayoría. Como señala Manuel Delgado Ruiz, el nuevo orden burgués se apropiaba del espacio simbólico ocupado por uno de los integrantes del Viejo Régimen. Lo que hacen la CNT y FAI es darle a esos espacios una nueva utilidad 'para el pueblo'. Es lo mismo que sucede con las destrucciones de iglesias ortodoxas y mezquitas en las guerras de la ex Yugoslavia, borrar la presencia del otro del territorio conquistado. O la destrucción de los Budas de Bamiyán por los Talibanes.

Es la misma desaparición del otro, del contrario, del diferente, que practican los nazis con los judíos, la desaparición física y todo aquello que recuerde su presencia en las ciudades, la quema de sinagogas, pero también el saqueo sistemático de sus viviendas y la venta y reparto de los bienes más insignificantes y menos valiosos, así como la destrucción de recuerdos personales. Borrar su memoria, su presencia, como ha documentado Lynn H. Nicholas.

Lo que quizás hace excepcional el saqueo de los bienes eclesiásticos durante el periodo 1936-1939 es que reúne un tercer componente. El saqueo de supervivencia, el que practica el lumpen social, que solo busca un sistema de vida aprovechando situaciones de caos. Fueron algunos sectores, los más pobres de la ciudad de Bagdad, en iniciar el saqueo del Museo Nacional y su posterior venta de piezas a los soldados norteamericanos. Como en Haití, se temía que fueran algunos haitianos, los que se lanzasen a desenterrar los tesoros históricos artísticos enterrados entre las ruinas de la Catedral, el Palacio Presidencial o los museos. Por eso, en previsión de lo que pudiese pasar, pocos días después del terremoto de diciembre del 2009, Irina Bokova,

directora de la UNESCO, pedía una prohibición temporal de todo tráfico de bienes culturales con Haití <sup>26</sup>.

Así el saqueo de las iglesias catalanas, su destrucción, junto con el saqueo de las viviendas particulares de políticos y patronos destacados, corresponde en cierta medida a la dinámica lógica generada por un conflicto armado. Reuniendo, en el caso de la Iglesia todos los posibles conceptos de destrucción que se dan en esos casos; el ideológico: era vista como parte del enemigo, una parte del quinta columnismo franquista en la retaguardia; el psicológico: la destrucción física de su presencia simbolizando su desaparición como estamento social dentro de la revolución que se llevó a cabo en las calles de Barcelona y el simple pillaje de grupos marginales y marginados, de los que todos destacan su ínfimo nivel cultural y desconocimiento político, hasta los propios militantes comunistas o faistas:

*“En la quema de iglesias y el pasear de momias por las calles, lo que menos había eran militantes, y lo que más había era gente de aluvión, esa gente que se deja arrastrar, que iría a aplaudir a Largo Caballero, después a Negrín, después a Franco y después al rey Juan Carlos.”<sup>27</sup>*

### **El saqueo del museo**

Según diferentes testimonios el asalto al Seminari se produjo hacia las 10 de la mañana del 22 de julio de 1936.

Uno de los testimonios es el que ofrece Manuel Trens en sus manuscritos preparatorios a la edición, de “Monumentos Sacros de lo que fue España Roja”<sup>28</sup>.

En este texto Mossèn Trens habla de hordas y turbas, pero parece que es el recuerdo de un día tan terrible lo que le hace multiplicar el número de asaltantes, Frederic Marès, que estuvo presente todo el día, hasta las 12 de la

---

<sup>26</sup> SÉISME 2010

<sup>27</sup> Declaraciones del militante comunista Victor Alba a Manuel Delgado, citadas en DELGADO TESIS, pag 30.

<sup>28</sup> AT caja 10. Es una versión manuscrita de la posterior mecanografiada en la que se omitió este pasaje y el siguiente, correspondiente al incendio del Seminari.

noche, organizó, acompañado de algunos artistas, la salvación de prácticamente la totalidad del museo, o por lo menos, sus piezas más representativas y lo que relata es el continuo ir y venir de diferentes grupos de incendiarios, guardias de asalto, representantes de la Generalitat...

Este es el relato en palabras de Mossèn Trens (entre paréntesis, las palabras que tachó y rectificó):

*Museo Diocesano El Museo D. estaba instalado en el Seminari Conciliar. Al asaltar las turbas este edificio pegaron fuego (tachado: quedando completamente destruido) a todas las dependencias, capillas, salón de actos. El fuego se propagó por todas partes. Al darme cuenta de la catástrofe que amenazaba al museo y biblioteca, algunos espontáneos, entre los cuales (tachado: hay que) se distinguieron el escultor Sr. Marès, el pintor Sr. Davalillo acudieron a salvar las obras de arte y librería que se hallaba allí encerrados. Exponiendo incluso la vida, procuraron atajar el fuego, lo que era más difícil, la horda, no pudieron evitar que se quemase parte de la biblioteca y algunos objetos del museo. Se pegó fuego en la secretaría de éste, quemándose una serie de cuadros de valor muy secundario, una colección de "goigs" muy importante y un retablo gótico que había sido llevado al museo para que el Sr. Davalillo precediera a su restuaración. Es enorme la pérdida de este retablo que era casi único en su clase en Cataluña. Era dedicado a S. Silvestre. [Sigue la descripción del retablo] Se queman por (palabra ilegible) la horda además algunas piezas de indumentaria, entre las cuales alguna casulla gótica bordada. Al ser trasladados los objetos del Museo, un camión que (tachado: lleva) transportaba (palabras tachadas: tallas barrocas sobretudo) fue obligado (tachado: incendiado) por la turba a pararse frente a la Catedral y quemaron su preciosa carga consistente sobretudo en tallas barrocas. Han desaparecido pequeños objetos de gran valor, algunos de los cuales quizás puedan recuperarse."*

Continua el relato con la destrucción de algunas de las dependencias del Seminari Conciliar y del Museo de Historia Natural (también instalado en el edificio del Seminari), destacando la destrucción de la serie de cuadros de Viladomat, con la vida de Santo Tomás de Aquino, que se hallaban en el salón de actos construido por Bernardí Martorell y con pinturas en la cabecera de Dionis Baixeras.

En la descripción de estos hechos coincide Josep María Gudiol en el informe de sus actividades durante la guerra que presentó en el tribunal de depuración a su vuelta del exilio. Señala que los camiones para el traslado fueron prestados por Melchor Font, secretario del conseller ventura Gasol y que la quema del camión fue una desgracia fortuítá:

*“Uno de los camiones fue quemado en plena calle por un grupo de desconocidos que vió en él un traslado de ‘Santos’.”<sup>29</sup>*

Una imagen, la de los testigos oculares, que parece ajustarse más a la realidad, aunque no por ello menos desoladora, de lo que la prensa en la post guerra describía:

*“Es del dominio público que cuando las autoridades eclesiásticas se hicieron cargo del Seminario, poco tiempo después de la liberación de Barcelona, poca cosa más que las paredes hallaron (...). Las turbas incendiaron el edificio y lo que respetaron las llamas fue destruido o saqueado. Solamente ha podido recuperarse parte de la Biblioteca, y buena porción de los libros que así han sido salvados, quedaron en estado deplorable. Nada queda del espléndido salón de actos, ni de los valiosísimos cuadros de Viladomat, que lo decoraban; nada queda de la capilla; nada del Museo de Historia Natural, legítimo orgullo de Barcelona; nada del Museo Diocesano y sus tesoros de arte.”<sup>30</sup>*

Frederic Marès ofrece un relato más detallado de lo acontecido esos días, las disputas entre los diferentes grupos de asaltantes (los partidarios de salvar el museo y los libros, para la cultura del pueblo, y los de arrasarlo todo), su escasa formación, la motivación y voluntarismo políticos de otros, el caos en el que se sumió el Seminario, la carga de los dos camiones, que la Generalitat puso a su disposición, ayudado por parte de los curiosos y artistas como Carmel Davalillo o Ignasi Mallol, y que se hacía aprovechando la presencia de los grupos favorables a guardar los restos de la biblioteca y el museo para el pueblo o la presencia de guardas de asalto o mossos. O el rescate de piezas pequeñas, aún días después del asalto, como el alba del Abad Biure o el Báculo del Abad Clasquerí de entre los cascotes de las salas de exhibición del museo.

Como describe Marès, las hordas y turbas, no debían estar formadas por un grupo homogéneo, sino como mínimo por tres tipos de personas. Por una parte los mirones, los curiosos y espectadores, que acompañan siempre, a este tipo de acontecimientos, serían los que ayudaron a salvar parte del patrimonio catalán allí depositado, o por lo menos es lo que se desprende de los

---

<sup>29</sup> GUDIOL I RICARD 1987, pag. 90

<sup>30</sup> SEMINARIO 1944, pág.5.

recuerdos del Dr. Pere Tarrés, respecto a una conversación que escuchó a los encargados de catalogar las piezas llegadas a la Casa dels Canonges:

*“Estaven cremant el Seminari. Vam entrar al museu on hi havia objectes d’immens valor. Darrera nostre una turba. Els diguérem que ens ajudessin a salvar les coses que més valien (...). I sabem un d’ells amb què va comparèixer tot entusiasmat, considerant que allò almenys era una fortuna ? Doncs amb una cigonya dissecada!”<sup>31</sup>*

Ese desprecio por una clase obrera marginal, que sólo se hacía visible en las pocas ocasiones en las que la historia le permitía salir de sus barrios periféricos, como la toma momentánea del poder real en las calles por anarquistas y comunistas, o el entierro de Durruti, se vuelve a manifestar en las abundantes alusiones en múltiples relatos de la época al idioma que hablaban los asaltantes de edificios religiosos o a su origen: castellano. Un hecho, el remarcar el idioma u origen, que, más que una acción real o un dato determinante, lo que muestra es la fractura que vivía la sociedad catalana de la época. Y más aún refuerza la idea, la asociación que esas clases desheredadas, en lucha por unas mejoras en sus condiciones de vida, hacían de poder político, patronal e Iglesia, incapaces de diferenciarlas.

En cualquier caso, sería esa ‘turba’, más politizada, la que se lanzó a las iglesias a destruirlas, a eliminar la presencia física de algo que se considereaba el enemigo. No a saquearlas. Es la destrucción más ideológica que se desprende de los numerosos testimonios de personas que intentando salvar libros o imágenes fueron obligados a lanzarlos a las llamas. El mismo Dr. Tarrés relata que, aún llameante Santa Maria del Mar, entró y viendo un valioso libro intentó llevárselo, pero un miliciano, de unos 16 años, le obligó a punta de fusil a lanzarlo a las llamas diciéndole, en castellano:

*“¡Tire usted eso al fuego, no sea que se contamine!”<sup>32</sup>*

Si la cultura de los asaltantes era tan primaria, extraña que fuesen capaces de distinguir como valiosos, objetos tan poco llamativos como los fragmentos de la

---

<sup>31</sup> De “Diari de la situació de guerra a Barcelona, 3 de maig 1937 a 22 d’agost” citado por MARTÍ 2009, pág 434.

<sup>32</sup> Citado por MARTÍ 2009, pág. 434.

capa del abad Biure que, debían ser bastante menos atractivos para los asaltantes que las piezas de orfebrería o las ricas vestiduras del siglo XVIII. Sería el tercer componente de las hordas, los auténticos saqueadores, conocedores de lo que tenía valor en el mercado. Quizás no fueron los autores materiales del robo, pero fueron indispensables para hacer pasar al mercado nacional y luego internacional las piezas robadas. Al igual que ha demostrado Héctor Feliciano, para el caso del saqueo de obras a judíos por los nazis, en el París ocupado, la desaparición de algunas obras, que ya en la época se tenía la certeza no habían sido destruidas, fue necesaria la colaboración de personas con una mejor formación: anticuarios y coleccionistas. Es lo que se intuye en el caso del Báculo del Abad Clasquerí, rescatado por Frederic Marès de entre los restos pisoteados de las vitrinas, días después de la quema del Seminari, lo entregó en la Generalitat para su custodia (como ya había procedido con otros objetos), sin embargo, tras la caída de Barcelona, les llegan noticias que se haya a la venta en un anticuario de Madrid. Con Mossèn Trens se traslada a Madrid y logran, que el comprensivo anticuario, se lo venda por el mismo precio al que lo compró a un anticuario de Lleida. Marès renunció a saber más.

Una intuición que se hace certeza tras el trabajo de Miguel A. Martorell Linares sobre la colaboración de anticuarios y traficantes de arte españoles en el expolio nazi. Si pasaron obras expoliadas por los nazis a España, como puente para los mercados americanos, bien pudieron hacerlo a la inversa y sacar obras expoliadas en España. Un tráfico ilegal de obras de arte, realizado por anticuarios, coleccionistas y funcionarios, bien documentado por Francisco Fernández Pardo para el periodo de la post guerra.

A lo largo de los años siguientes y en numerosos escritos, Manuel Trens recuerda ese día siempre señalando que, las pérdidas del museo fueron mínimas, que la acción para salvar el museo fue inmediata, por “*un audaz equipo de jóvenes amantes de las cosas artísticas*”, concentrándose en las piezas de más interés y mérito y que sólo fue uno de los camiones el asaltado y no en el museo sino frente a la catedral, y “*no el que contenía la mejor carga*”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> AT caja 13, en un escrito fechado en noviembre de 1943.

Unas pérdidas mínimas, dadas las circunstancias, dentro del volumen total de camiones, que siguiendo las notas de Mossèn Trens no pudieron ser menos de 12 (o su equivalente en viajes, de los dos camiones, que según Marès fueron enviados), es lo que puede desprenderse de las indicaciones que da, en un escrito de 1942, para un posible traslado de los objetos del museo, de los almacenes del Seminari a la Canonja, en el que señala que habrán de ser un mínimo de 10 o 12 camiones.

También insiste en numerosas ocasiones en que los objetos pequeños y más preciosos no habían sido destruidos y en más de una ocasión expresa su convencimiento de poder recuperarlos (junto con algunas tablas) algún día.

Tras el incendio del Seminari, el edificio fue transformado en Universidad Popular, incautado por las Juventudes Libertarias (il. 33) y sus actividades se desarrollaron hasta casi el final de la guerra, en el que fue transformado en checa:

*“Las Juventudes libertarias, que siempre anhelaron la creación de la Universidad del pueblo y para el pueblo, constituyendo ello una aspiración que se proponían realizar muchísimo antes de que pudiera presumirse el hecho revolucionario actual, y para la que estaban dispuestas a realizar el máximo sacrificio, como vinieron demostrando, procedieron en estos momentos a la incautación del ex Seminario para llevar a cabo estos fines, habiendo sido oficialmente los encargados, junto con el artista Federico Marés, representante de la Generalidad de Cataluña, de la vigilancia, custodia y ordenación de todo cuanto existe en el ex Seminario después de muchísimos y horribles desperfectos sufridos a consecuencia de su quema y asalto.”<sup>34</sup>*

### **La política de la Generalitat en la Salvaguarda del Patrimonio**

Si este no era lugar para analizar las complejas causas del anticlericalismo ibérico, tampoco lo es para analizar la política de protección de los bienes culturales durante la Guerra Civil por parte del gobierno de la Generalitat.

Intentaré, eso sí, dar una aproximación a las diferentes posturas respecto al comportamiento que tuvo la Generalitat, desde las más conciliadoras a las claramente revanchistas.

---

<sup>34</sup> UNIVERSIDAD 1936a pág. 3.

Desde el primer momento, cuando llegaron las primeras noticias de la destrucción de iglesias la Generalitat actuó en proporción a los medios y el poder que tenía. Y estos eran más bien escasos. El poder en las calles estuvo durante algunos meses en manos de los comités de milicianos y la Generalitat dictó toda una serie de decretos para la protección del patrimonio que, en cierta medida, fueron papel mojado, pero que evitaron males mayores y preservaron monumentos como Montserrat o Pedralbes. Es cierto que muchas de estas iniciativas legislativas no se hubiesen podido hacer efectivas sin la entregada y arriesgada labor de muchos voluntarios que se desplazaron por todo el país y por toda Barcelona, intentando salvar, enfrentándose a los grupos armados, lo que, en muchos casos parecía insalvable.

Unas medidas que dado el carácter revolucionario de parte de los grupos que se hicieron con el poder no tenía más remedio que adecuarse a su lenguaje. Las incautaciones, las requisaciones en nombre del pueblo y para el pueblo, perfectamente documentadas y detalladas, y que tantas colecciones privadas salvaron, luego sirvieron para acusar a la Generalitat.

A medida que la Generalitat recobró parte del control y las jerarquías de los partidos revolucionarios comprendieron el alcance de las destrucciones, se pudo organizar un equipo de salvamento centralizado y no en manos de grupos independiente y rivales que se peleaban por los despojos, y no siempre con las mejores intenciones. Aunque eso no evitase las destrucciones de iglesias en zonas rurales, más difíciles de controlar, hasta casi el final de la guerra, o la desaparición de piezas escondidas, en este caso, más presumiblemente, pasadas al mercado negro del anticuariado.

Se acusa a la Generalitat de actuar con cierta tibieza, no soy quien para juzgar si, como gobierno, hizo todo lo que estaba en sus manos o no. Pero el hecho que algunos de los responsables de la salvación del patrimonio (y también de religiosos y otras personas), como el propio conseller Ventura Gassol, se tuviesen que exiliar por las amenazas de anarquistas y comunistas, demuestra la implicación que tuvieron.

Sólo una anécdota contada por Adolf Florensa respecto a la protección de las Drassanes. Cuenta que una vez desalojados los militares y entusiasmado Ventura Gassol con la idea de convertir el edificio en Museo Marítimo, se comenzaron las obras de inmediato. Pocas semanas después se paralizaron,

pues todos los recursos disponibles se destinaban a la maquinaria de guerra, pero, sin que Florensa supiese como, volvieron a llegar fondos para continuar la consolidación de esa obra y muchas otras. Ventura Gassol asignaba a estas partidas presupuestarias un número que correspondía al de las partidas militares. Hasta que la treta se descubrió, se pudo continuar las obras<sup>35</sup>.

Frente a esta implicación, tanto personal como institucional, la historiografía franquista ha negado sistemáticamente las acciones de la Generalitat (como del gobierno de la República) acusándolos de ser los instigadores de las destrucciones. Una falacia que se mantiene hasta el día de hoy. Luís Monreal y Tejada, que fue designado tras la toma de Barcelona como el responsable de la recuperación de los bienes artísticos en la zona de Levante, en sus memorias de 1999, recuerda los nombres de los conserjes de El Prado, del teatro romano de Sagunto, del Museo de Bellas Artes de Valencia, menciona su abnegación al permanecer en sus puestos, pero ni una sola vez en todo el libro menciona el nombre de Ventura Gassol. Es más, constantemente siembra la duda. Respecto a la Exposición de Arte Catalán en París en 1937, o el almacenamiento de piezas procedentes de El Prado y del Museo de Bellas Artes y la Catedral de Valencia, en el puerto de Alicante, insinúa, que en realidad habían salido de España, o estaban a punto de serlo, para ser vendidas por la Generalitat y la República para continuar la guerra o como pago a Moscú por sus armas. 60 años después del final de la guerra, continuaba con la batalla propagandística en la que se enzarzaron los franquistas y la República. Una guerra por el prestigio, por hacerse con el galardón al mejor protector del arte (y por ello más civilizado, más patriótico). Si la República insistía en sus nuevas universidades populares, evitando enseñar a los representantes de los museos europeos, en su gira por España, las iglesias destrozadas como Santa Maria del Mar, señalando a los bombardeos alemanes e italianos como autores de las destrucción de los centros históricos; Franco enseñaba las iglesias incendiadas y destruidas (en algunos casos por sus propios bombardeos) como producto del 'terror rojo'. Si la batalla quedó en tablas en Europa, en España, esta guerra propagandística, la ganó también la dictadura.

---

<sup>35</sup> Conferencia dada a Amics dels Museus el 24 de febrero de 1960, en FLORENSA 2002.

Un enrocarse en sus propias posiciones que muestra la polarización de posiciones que se vive, aún actualmente, en la sociedad española.

## **EL MUSEO A PARTIR DE 1940**

### **Recuperación de las colecciones y reinauguración**

Tras la Guerra Civil se inicia el proceso de recuperación de las piezas que habían quedado dispersas por los diferentes centros de almacenamiento de las colecciones privadas y museos en la ciudad de Barcelona. Principalmente en el Palau Nacional de Montjuich y en el antiguo Hospital de la Santa Creu (Biblioteca de Catalunya).

Manuel Trens recibe una autorización del obispo de Barcelona para encargarse de la recuperación del patrimonio religioso.

Al mismo tiempo inicia los preparativos de una obra para recopilar todas las pérdidas de arte religioso que se ha producido en las diócesis catalanas: “Monumentos Sacros de lo que fue la España Roja”, para lo que solicita informes a los conservadores del patrimonio u obispos de las diferentes diócesis catalanas. El fin de esta obra era mostrar una prueba física de la ‘barbarie roja’ según nos advierte el obispo de Solsona en una carta enviada al director del Fomento de la Producción Nacional el 20 de enero de 1940:

*“Faltaba, en verdad, el argumento plástico, intuitivo, irrefutable de los hechos, de las ruinas y de las cenizas. Faltaba dar a conocer al mundo el martirio de nuestras iglesias, de nuestros monumentos sacros, de nuestro arte, para que todas las apologías y panegíricos de nuestros mártires, de las víctimas humanas sacrificadas al furor revolucionario, cobraran mayor vida, crédito y verosimilitud.”*<sup>36</sup>

Los sacerdotes muertos durante la ‘revolución’, con la maquinaria de la represión franquista limpiando el país en pleno funcionamiento, debían de parecer poca cosa, así que era necesario insistir en la intrínseca maldad de la República, con algo que se hacía evidente ante los ciudadanos de forma física

---

<sup>36</sup> AT, caja 10.

y diaria: las iglesias destruidas y aún no reconstruidas. Una reconstrucción, que no debía de ser solamente física, sino también simbolizar el regreso del dominio de la moral cristiana en la sociedad. El arte se convertía, no ya en víctima, sino en advertencia frente al laicismo republicano:

*“La iglesia ruega por sus enemigos, los perdona, pero al mismo tiempo procura constatar objetivamente su obra nefasta a fin de inspirar un saludable arrepentimiento y el temor de la recaída.”<sup>37</sup>*

En el año 1941 Manuel Trens realiza un primer inventario en el que reclama las piezas depositadas en el Palau Nacional provenientes del rescate del Museu Diocesà y que ingresaron en un primer momento en la Casa de l'Ardiaca.

Previamente, se habían entregado el 11 de junio de 1939, según consta en un Acta de Entrega, el archivo de Santa Eulalia del Camp, de Santa Anna y *“Pergaminos del Museo Diocesano (encuadernados)”*.

Es el grueso del contenido del museo, los grandes retablos góticos y las principales piezas románicas, piezas de orfebrería y algunos fragmentos textiles y ropa litúrgica que muestran los daños causados por el fuego en el Seminari. Todo se instala en los sótanos del Seminari, pero no en un espacio expositivo si no en un almacén.

Ingresa también, una serie de piezas de orfebrería en espera de ser reclamadas por su legítimo dueño.

En el año 1957, el Dr. Trens hace un nuevo inventario de piezas que aún están dispersas por los museos barceloneses y que aún no han sido devueltas al Diocesà señalando:

-88 piezas de pintura, retablos, sepulturas y aras en el Palau Nacional.

-89 piezas de la sección de textiles del Museu entre indumentaria litúrgica y fragmentos de telas en el Hospital de la Santa Creu.

-*“4 grandes piezas de origen romano, bizantino, visigótico”* en el Museo de Arqueología

-*“Una colección de objetos, de plata sobre todo,”* en el Seminari Conciliar.

---

<sup>37</sup> AT, caja 10.

Este pequeño resumen acompaña a una carta del Dr. Trens al ministro de Educación y Ciencia, Manuel Lora Tamayo, en 1967, tras la publicación en el BOE, de la reforma de la ley para la restitución de 'obras separadas de su lugar de origen', las obras que no hayan sido reclamadas pasarán a formar parte de las colecciones donde se conserven. En el escrito, Manuel Trens solicita que se les conceda una moratoria para llevarse las piezas que son del Museu Diocesà y que se encuentran repartidas por los museos barceloneses. Reclama que se le reconozca la propiedad de esas piezas aunque no las retiren de dichos museos (del Palacio Nacional, Marès y Arqueològic) donde "*encontraron seguro refugio*" porque "*el Museo Diocesano de Barcelona, más que instalado, se halla amontonado, en uno de los subterráneos del Seminario Conciliar*"<sup>38</sup>. La moratoria sería hasta que se acondicionase como museo la Pia Almoïna. La precariedad debía de ser grande, pues el museo, se había reinaugurado como tal, el 30 de mayo de 1960 y en enero de ese mismo año, el obispo, en un escrito, le pide reclamar todo lo que de su propiedad haya en los museos de Barcelona pues los locales para el museo ya están disponibles.

### **El sueño de la Pia Almoïna**

La instalación del museo en la Pia Almoïna (IL. 34 y 35), una vieja aspiración de Mossèn Trens, no debía ser una de las prioridades del Obispado de Barcelona.

En 1950 y de acuerdo con Camil Bas, de Amics del Museu, intentan iniciar una corriente favorable a la instalación del Museo en la Pia Almoïna. En 1950 Camil Bas le ofrece publicar una entrevista, que se puede realizar a sí mismo Mossèn Trens, en la revista Liceo (se publica en el número de septiembre de 1950) y un artículo en Solidaridad Nacional, "*facilitant al periodista els detalls i donades necessaris per a el compliment del seu comés*".

También el 31 de agosto de 1950 Camil Bas efectúa una alocución en Radio Nacional de Barcelona en favor de la instalación del museo en la Pia Almoïna. En esta alocución, cuya transcripción se conserva en el Arxiu Trens, se insiste

---

<sup>38</sup> AT caja 19.

en las pocas pérdidas que tuvo el museo gracias a la rápida intervención de ciudadanos, como él mismo, frente al “*populacho*”:

*“entre las colecciones que se intentó salvar apenas iniciado el incendio, con éxito, pues las pérdidas fueron mínimas y de poco valor, cuenta el Tesoro Artístico del Museo Diocesano”*

En la misma emisión, descubre el ofrecimiento de los Museos de Barcelona, para la cesión de algunas salas del Palacio Nacional para la instalación del Museo Diocesano, que mantendría la propiedad y estarían bajo al exclusiva responsabilidad de Manuel Trens.

El proyecto de Mossèn Trens para la instalación del Museo Diocesano en la Pia Almoina era ambicioso. Seguramente el obispado optaba por otra localización, en dos alas del claustro de la Catedral. En unas notas conservadas en su archivo<sup>39</sup>, sin fechar y tituladas “Consideraciones a favor de la restauración de la Canonja”, defiende la Pia Almoina frente al claustro por diferentes motivos. Primero económicos y patrimoniales, la Pia Almoina estaba en perfecto estado y se evitaría desvirtuar el claustro de la Seu añadiéndole un piso superior en dos de sus alas. Pero especialmente remarcable, es su idea de acercar el museo a la ciudad. Al situarlo en la Pia Almoina, cerca de la Catedral y en el centro de la ciudad resultaría un museo “*visitadísimo por propios y extranjeros*”, una idea, la de abrir el museo a la ciudad que se repite en su frustrado plan, junto a Camil Bas, de realizar anualmente en la ciudad un día o una semana de los museos.

La Pia Almoina además le daría un valor añadido, pues el edificio es en sí mismo una joya arquitectónica, convirtiéndose, al unir las colecciones del Museu Diocesà y del Museu de la Catedral, en el Museo Cluny de Barcelona. Para ello se inician, en 1955, los trámites para declarar la Pia Almoina monumento histórico artístico. Pero el obispado parece no estar de acuerdo. Alquilado el edificio a un anticuario, al fallecimiento de éste, el obispado opta por alquilarlo de nuevo, pero no a un solo inquilino, sino a 4 (dos anticuarios y dos talleres textiles) con lo que, según Camil Bas, se complicaba el desalojo.

---

<sup>39</sup> AT caja 19.

Quizás de esta manera, el obispado, neutralizaba una de las ideas de Manuel Trens, que la venta de entradas, del futuro museo, proporcionarían más ingresos que la renta por alquiler.

En 1962, aún continúan los trámites para lograr el desalojo de la Pia Almoína, uno de los afectados, dirige una carta a Mossèn Trens en la que le se puede leer:

*“No ens ha estat fàcil trobar un local per a substituir l’actual, del que vostè tan amablement ens treu.”*<sup>40</sup>

### **Financiación y actividad del Museo**

La actividad del Museo y de Manuel Trens es constante, incluso en los años en los que el museo, no estaba instalado como tal. Por un lado, prestando piezas del museo para exposiciones tanto nacionales como internacionales. Pero también ampliando los fondos del museo mediante tres vías: la recuperación de piezas perdidas, las que no habían encontrado “*seguro refugio*” en los museos de la ciudad, las donaciones y la compra de obras de arte.

La primera fue muy limitada, pero la que más repercusión tuvo en la prensa. Fue la recuperación de dos fragmentos de la capa pluvial del Abad Biure en dos museos de Estados Unidos. En 1950, Cleveland Museum of Art devuelve el primer fragmento que vía diplomática llega a Madrid, ciudad a la que se traslada Mossèn Trens para recogerlo de manos del Ministro de Asuntos Exteriores. El segundo, en The Art Institute of Chicago, se demora hasta 1954, a pesar de que la reclamación fue hecha en 1949.

En la carta que Manuel Trens les envió señala:

*“Esta capa desapareció del referido museo durante la revolución del año 1936, constándonos que no fue destruida sino robada y ofrecida en nuestro propio país a algunos particulares y se rumoreó luego que había sido vendida en el extranjero.”*<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Félix Capella López, 13/02/1962. AT caja 19.

<sup>41</sup> AT caja 19.

En su respuesta, el museo de Chicago, hace constar que ese fragmento textil, estaba en sus colecciones desde 1942.

Pero si el Museu Diocesà reclama piezas, también recibe reclamaciones. Por la compra de piezas provenientes de otras diócesis, como la efectuada de una talla que fue enviada a Barcelona, procedente de El Bonillo (Albacete), para ser restaurada y que una vez en el taller del anticuario, éste, recibió el permiso del párroco del pueblo para venderla sin que en la diócesis supiesen nada. Pero también de obras que guardaba entre sus fondos y que habían ido a parar allí en la confusión que provocó la devolución de obras tras la guerra.

Durante el año 1948, el Gremio de Plateros de Barcelona, le reclama insistentemente, para su nueva capilla en Santa Maria del Mar, la devolución de una estatua de Sant Eloi (IL. 36) que se encontraba en la capilla del Gremio en la Mercè<sup>42</sup>. También, desde Santa Maria de Mataró le reclaman dos estatuas<sup>43</sup> suyas que estaban en el Diocesà, ya que, por la precariedad de medios, no tienen otra posibilidad para renovar la iglesia tras el incendio de 1936. Una situación, esta última, que se repite en algunas iglesias de pequeñas pueblos, que solicitan objetos litúrgicos sobrantes del museo, para poder celebrar misas.

El caos en la devolución de obras y en las reclamaciones cruzadas, parece haber sido enorme y la pérdida de piezas, cuando éstas iban a ser devueltas a sus lugares de origen, algo frecuente.

Una anécdota que ilustra la situación de los primeros años tras la guerra es la carta que el conservador del museo de Vic, Eduard Junyent, envió a Mossèn Trens respecto a la reclamación que éste le hace de unas telas de Viladomat que estarían en el Museo de Vic y pertenecerían al Museu Diocesà de Barcelona. Junyent le responde que, desde que se ha extendido el rumor que esas telas están en Vic, Manuel Trens no ha sido el primero, ni será el último, en reclamarlas como propias.

---

<sup>42</sup> AM número negativos CB 3835 y G8284 de esa posible escultura, con fecha de 1934, por lo que la versión de los plateros es, como mínimo, incierta. De ser esta la figura, aún se conserva en el Museu.

<sup>43</sup> Un San Desiderio yacente, del escultor Antoni Riera, s.XVII y una Virgen con niño de alabastro, gótica. Ambas, actualmente, en Mataró. Corresponden a las fotos 86 y 120 respectivamente.

La segunda forma de incrementar los fondos eran las donaciones, ya fuesen de particulares, como la efectuada por Lluís Faraudo, que lega al Museu Diocesà, en 1956, su colección de arte o las efectuadas por párrocos de la diócesis.

Una noticia, aparecida en el Correo Universal<sup>44</sup> indica que debido a los cambios en la liturgia, se habían eliminado de los altares, candelabros, campanillas y otros objetos del ritual litúrgico. Como consecuencia de ello los anticuarios estaban saturados de estas piezas y se habían convertido en objeto de adorno profano en las casas burguesas, lo que al Obispado le parecía indecoroso, por eso en el Boletín Oficial del Arzobispado de Barcelona, se aconseja a los párrocos que depositen estos objetos en el Museu Diocesà.

Un peligro del que ya había advertido el vice director del Museu Diocesà, Francesc Camprubí en 1964:

*“Hay una razón de urgencia que estimula la nueva instalación del Museo: la necesidad de salvar del peligro de desaparición o del anticuario las obras de arte, antiguos objetos litúrgicos que la actual renovación de la Iglesia pone fuera de servicio.”*<sup>45</sup>

Parece que, casi ya en los años 70, que la idea del patrimonio religioso, como bien común, como un depósito que hacen los fieles a la Iglesia, como señala Antoni Pladevall i Font<sup>46</sup>, y no, como una posesión particular, no había calado aún en parte del clero.

También se producen pequeños descubrimientos arqueológicos, como los fragmentos del ara de Santiga que son depositados en el Museu.

La tercera forma de ingreso es quizás la más sorprendente dada la forma en la que hasta ese momento se habían adquirido todas las obras del Museu Diocesà. Nunca antes, parece ser, se había comprado una pieza. En diferentes escritos Manuel Trens reconoce y denuncia la precariedad económica del museo al carecer de un presupuesto fijo y en numerosas ocasiones recurre a *Els Amics dels Museus* para que financien las compras que él cree convenientes para completar el museo.

---

<sup>44</sup> El Correo Universal, 9 de agosto de 1967, AT caja 19.

<sup>45</sup> CAMPRUBI 1964, pág. 333

<sup>46</sup> MUSEUS DIOCESANS 1997, pág. 8.

En una carta a Consuelo Sanz-Pastor, de la Inspección de Museos de Bellas Artes, en Madrid, Manuel Trens se expresa en los siguientes términos:

*“La situación del Museo no puede ser más precaria. No tenemos consignación alguna ni por parte de la Mitra ni del Estado. Tengo que hacer prodigios para poder adquirir algún objeto, sin fondos para restaurar las piezas que llevan aún la marca de la tragedia que sufrieron durante la dominación roja.”*<sup>47</sup>

En 1948, por ejemplo, intenta uno de esos prodigios, solicita a la Virreina dos puertas de un retablo que no han sido reclamadas por nadie y que han ido a parar allí, para que se conserven en el Museu Diocesà, pues, aunque no son del museo, si que se conservó, hasta su pérdida en el inicio de la guerra, la tabla central y predela de dicho retablo, y por tanto, si algún día se recuperase, se podría completar con las dos puertas. Insiste que al ser dos puertas, ninguna iglesia podría aprovecharlas como retablo y que si apareciese el dueño legítimo él las devolvería sin dilación. Llegó, incluso, a pedir un préstamo de 100.000 Ptas. para poder comprar un retablo.

Una situación que cambia, puntualmente, en 1953. Tras el Congreso Eucarístico y la Exposición de Custodias en el Museu d’Història de la Ciutat, se obtiene un superávit de 600.000 ptas. Manuel Trens solicita sea donado al Museu que lo recibe como un fondo de reserva. Durante los años siguientes se producen una serie de compras destinadas principalmente a completar la colección de indumentaria litúrgica. Entre otras se documentan:

-1953: Terno del siglo XVI, 6000 ptas.

-1954: Tabla del Bautismo de Cristo, siglo XV, 25.000 ptas.

Cinco claves de bóveda del siglo XV, 137.000 ptas.

-1955: Colección completa de indumentaria litúrgica (compra realizada al anticuario José Bardolet), 300.000 ptas.

Parece que las críticas anteriores a la guerra, respecto a las posibilidades del museo, tal y como se había organizado y planteado, no eran desacertadas. Aunque respecto al tema de la financiación, éste era una antigua preocupación de Dr., Trens. En 1935, La Vanguardia hace la crónica de la visita de un grupo

---

<sup>47</sup> AT caja 19, carta del 28 de octubre de 1963.

de Amics dels Museus (incluidas varias “*distinguidas damas y señoritas*”) al Museu Diocesà:

*“El doctor Trens dio a los visitantes una completa explicación sobre la creación y desenvolvimiento del Museo (...). Hizo referencia a las dificultades que entorpecen el mejoramiento progresivo de esta importante obra cultural, para cuya labor, no se cuenta con presupuesto alguno.”*<sup>48</sup>

Una visita que fue seguida de una donación de *Amics dels Museus* para restaurar un retablo.

---

<sup>48</sup> DONACIÓN 1935, pág. 9.

## LOS MUSEOS DIOCESANOS DISPERSOS

Con esta expresión prestada, al referirme a los Museos Diocesanos Dispersos no me refiero a los que se encuentran diseminados por la geografía catalana, sino a los dos Museus Diocesà de Barcelona que actualmente se encuentran dispersos.

Uno ha sido el objeto de estudio de estas prácticas, las piezas desaparecidas (las robadas y las destruidas) en julio de 1936 y que quedará expuesto en la página web.

A lo largo de los meses que he estado trabajando con estos fondos y la historia del Museu Diocesà he podido ver, descubrir, su evolución desde su fundación hasta la actualidad. Y conocer las personas que han hecho posible que una idea, que nació a principios del siglo XX, sea una activa y potente realidad en el siglo XXI. Activa, porque nadie puede discutir la política de exposiciones del museo. Potente, porque a pesar de las dificultades, el museo no ha parado de enriquecerse, crecer y ampliar fondos y sede.

Sin embargo, creo que, le falta una mayor presencia en la imagen colectiva que los barceloneses tienen de sus museos.

Es cierto que el número de visitantes no ha parado de crecer desde su reinauguración en el año 1991 en la Pia Almoina y que sus fondos son de una riqueza y calidad excepcionales, sin embargo la imagen que proyecta es la de un museo cerrado sobre sí mismo.

Desde sus inicios, el Museu Diocesà, ha centrado todos sus esfuerzos en el arte de las parroquias barcelonesas, tanto de la ciudad como de la diócesis. De la ciudad misma hay piezas importantísimas, desde el sepulcro de Santa Maria de Cervelló, la custodia del Pi, de Llàtzer de la Castanya, o el retablo de San Sever del Hospital de Sant Sever. Son piezas que forman parte de la historia del arte de Cataluña, pero también son una parte importante de la historia de

los barceloneses. Tan importante como sus iglesias. Edificios, que son historia viva de nuestra ciudad, protagonistas, y a veces víctimas, de ella. Este es para mí, el segundo Museu Diocesà disperso: las parroquias de la diócesis.

## **EL MUSEU DIOCESÀ DISPERSO Y SU BASE DE DATOS**

La página web es un proyecto del actual Museu Diocesà. Y el objetivo de la memoria es exponer aquello que me ha aportado el trabajo en el Museu Diocesà, pero también, espero, que mi trabajo enriquezca al Museu Diocesà.

### **La web**

Hoy en día, la mejor manera de encontrar algo es publicarlo en Internet, y para recuperarlo, primero se ha de dar a conocer a todas las personas implicadas en el proceso de desaparición de, en este caso, una pieza de arte: coleccionistas, responsables de museos, comerciantes, amateurs, aficionados... Y no cabe duda que una buena página de Internet bien linkeada con páginas similares es una ayuda básica.

La página web del museo expondría las piezas perdidas y todos los datos que se hayan podido recopilar sobre ellas.

Hasta ahora son relativamente pocas, aunque pueda parecer lo contrario, los bancos de datos en Internet destinados a la búsqueda de piezas de arte desaparecidas durante las últimas guerras. Hay decenas de documentos sobre este tema y accesibles a todo el mundo, principalmente los índices de los Archivos Nacionales de Washington, con unos extensos y detallados catálogos referentes al expolio nazi. Respecto a España guardan documentación referente a la colaboración, de las autoridades franquistas, comerciantes y anticuarios establecidos en España, con los nazis en el robo de obras de arte en los países ocupados.

Pero lejos de amortiguarse los ecos de los robos con la muerte de las personas que los sufrieron y sus más inmediatos descendiente, estos últimos años se han incrementado las peticiones de devolución de obras expoliadas durante la

Segunda Guerra Mundial, con sonados casos que han afectado a museos principalmente de toda Europa.

De las páginas webs que incluyen bases de datos con obras de arte confiscado, saqueado o robado en guerras, me he fijado en tres que analizaré brevemente por lo que, de su experiencia, se pueda sacar para la realización de la página web del Museu Diocesà.

#### DEUTSCHE HISTORISCHE MUSEUM: BASE DE DATOS DEL CENTRAL COLLECTING POINT<sup>49</sup>

Es una página realizada por el Museo de Historia de Alemania de Berlín en el año 2009.

A partir de la Conferencia de Washington sobre la cuestión del Holocausto judío y de las conclusiones que afectaban al arte confiscado por los nazis, el Museo decidió poner on line, y accesible al mayor número de personas, los fondos documentales que disponía de este periodo.

El museo era depositario de las fichas que se realizaron de todas las piezas de arte que entraron en los depósitos de Munich, el llamado *Central Collecting Point*, organizado por las fuerzas aliadas, para recuperar todas las piezas de origen dudoso en las colecciones privadas y museos alemanes. La cantidad de piezas que entraron fue de 43.189. De todas ellas se realizó una ficha a la que se le otorgó un número. En la ficha constaban todos los datos conocidos, técnica, autor, procedencia (museo o colección nazi) y lo más importante, la forma de ingreso en esas colecciones para determinar si el origen era el robo, expolio o venta forzada. Estas fichas, se modificaban a medida que se encontraba el propietario o más datos. Se generaron un total de 125.000 fichas que, escaneadas, están a disposición de los investigadores en la página web. Además a las piezas se les hacía una serie de fotos.

La web se plantea para que cualquier ciudadano, que no conozca los fondos documentales, pueda localizar una obra de arte, así que los campos de

---

<sup>49</sup> [www.dhm.de](http://www.dhm.de)

búsqueda son varios, de los más específicos y concretos (número de catálogo dado en el CCP) a conceptos tan amplios como técnicas artísticas o materiales. Evidentemente la función es sobretodo localizar a los antiguos propietarios, a diferencia de lo que pasa en el Museu Diocesà, se conservan las obras, pero no siempre se sabe su procedencia. Son muy pocos los casos en los que no se han llegado a devolver, a sus dueños, y, menos aún, las piezas que desaparecieron de los depósitos de Munich tras la guerra.

Pero lo que interesa de esta página es la accesibilidad. Se pone a disposición de un público general toda la información que se dispone de una pieza y que estaba disperso en dos fondos documentales (el de ingreso de la pieza y el fotográfico). Es lo que se pretende hacer en el Museu Diocesà pero partiendo del propietario que busca la pieza perdida.

Es una página neutra en la que solo expone unos documentos, pero que, ya desde la presentación, se desmarca de las opiniones que esos documentos puedan exponer. Ellos se limitan a hacerlos accesibles a todos los interesados, sin juzgar los hechos.

Por otro lado pone una base de datos e imágenes ingente para los estudiosos de la historia del arte, con una serie de obras que tras la restitución a sus propietarios no han vuelto a ser expuestas en público, además de valiosos documentos sobre la forma nazi de acumular piezas de arte.

Ligada a esta base de datos y también organizada por el Museo de Historia de Alemania de Berlín, pero anterior a la página del CCP, existe la base de datos de *Sonderauftrag Linz* (Comisión Especial de Linz). En el año 2008, el museo decidió poner en la red las bases de datos que se tenían de los fondos que el III Reich había requisado y reunido para formar un museo (inicialmente dedicado a la pintura austriaca y alemana del siglo XIX y luego ampliado a toda la época moderna y países de Europa), en Linz, pero también con piezas destinadas a otros centros menores. En total se reunieron 4.747 obras de arte, principalmente procedentes de colecciones de ciudadanos judíos.

## LOSTART<sup>50</sup>

Lost Art es la página web del Koordinierungsstelle Magdeburg, una organización financiada por el gobierno de Alemania y los gobiernos de todos los landers, que agrupa la información sobre piezas perdidas durante la Segunda Guerra Mundial en relación a los nazis. Son reclamaciones tanto de particulares como de instituciones.

La información se agrupa en dos bloques.

El primero y más numeroso es el formado por los propietarios de piezas perdidas (principalmente instituciones, comerciantes de arte y coleccionistas judíos) que reclaman la propiedad de algún bien cultural aportando para ello pruebas documentales.

El otro grupo es el de los objetos que se han encontrado en la actualidad y de los que se sospecha un origen ilícito, producto de lo acontecido durante el periodo nazi.

Se cuelga en Internet toda la información a la espera de la localización de los propietarios o de las piezas según el bloque de la base de datos en el que se registren.

## PÁGINA DE LA FAMILIA HERZOG<sup>51</sup>

La página pertenece a la familia del barón Mór Lipót Herzog, de origen húngaro judío. Al huir del país en los inicios de la guerra su colección de arte fue incautada por las autoridades colaboracionistas húngaras. Parte de la colección fue enviada a Alemania, otra parte ingresó en los museos nacionales húngaros y el resto vendida.

Al terminar la guerra los herederos reclaman la devolución de las piezas confiscadas. Alemania entregó los cuadros que estaban en su posesión, no así los sucesivos gobiernos húngaros, que reclamaban el pago de las restauraciones y el mantenimiento de las obras durante su custodia. Unos pagos a los que la familia no podía hacer frente.

En su página, reclaman la atención internacional sobre su causa particular, como un método más de presionar al gobierno húngaro contra el cual han interpuesto una demanda por vulnerar todos los tratados internacionales de

---

<sup>50</sup> [www.lostart.de](http://www.lostart.de)

<sup>51</sup> [www.hungaryllootedart.com](http://www.hungaryllootedart.com)

devolución de los bienes artísticos, sustraídos, confiscados o con cambios de propietario bajo algún tipo de presión en periodos de guerra. Entre los cuadros que se reclaman al gobierno húngaro hay nombres como el Greco, Zurbarán o Lucas Cranach el Viejo.

Una muestra de las diferentes sensibilidades que aún muestran instituciones y particulares respecto a como tratar los “botines de guerra”, según sean ellos los beneficiarios o los afectados.

Son tres ejemplos con unas características propias de las que algunos aspectos se podrían aplicar a la web del Museu Diocesà.

La apertura y facilidad de acceso a la de información es importante. Dar a conocer la futura página del Diocesà y enlazarla con otras páginas, como el Museo Imaginario (sobre piezas de arte españolas en el extranjero, expoliadas de España en cualquier época o perdidas en los museos y colecciones privadas europeas, durante la Segunda Guerra Mundial), ha de servir como trampolín para unas piezas escasamente conocidas por su desaparición desde hace 70 años.

Pero la página web no ha de convertirse solamente en una forma de recuperar, localizar o reclamar la propiedad de unas piezas. Un trabajo conjunto con el Arxiu Mas podría proporcionar una valiosa fuente de datos e imágenes del arte catalán, especialmente del periodo barroco (al que pertenecían la mayor parte de las piezas perdidas) y de la Diócesis de Barcelona. Junto con las que conserva el Museu Diocesà, más los detalles y otros puntos de vista de los mismos objetos, que conserva el Arxiu Mas, la web del Museu Diocesà sería una fuente de consulta básica para la historiografía del arte catalán.

Máxima información, máxima accesibilidad y máxima ecuanimidad resumirían las características de una base de datos on line de estas características.

Una página web abierta a las consultas pero también a las aportaciones de los internautas y sobretodo activa, con la incorporación continua de los nuevos datos que se obtengan, no cerrada, como señala Ori Z. Soltes<sup>52</sup>, ex director del

---

<sup>52</sup> ACTAS 1998

Klutznick National Jewish Museum, una base de datos de estas características ha de ser un punto de partida y no un punto final.

### **Una exposición no virtual: La Exposición de la Destrucción**

Pero esa exposición virtual podría ir acompañada de una exposición real. Es cierto que hoy en día nada, o casi nada, es factible sin el apoyo de los medios virtuales, pero también hay un público que no es usuario de esos medios (todavía inaccesibles para personas de cierta edad). Un público que, seguramente, por sus historias personales o familiares, se interesaría por el tema de la exposición.

Además, soy de los que aún creen, que una exposición real, puede ser, emocional y visualmente, más impactante que una virtual.

Recientemente se han realizado exposiciones sobre la salvaguarda del patrimonio durante la Guerra Civil, como en Ca l'Arenas de Mataró, en dos exposiciones centradas en lo sucedido en Mataró y Olot.

También se han editado libros, realizado documentales con el mismo tema. La destrucción del arte religioso. Es un tema no resuelto aún, que evidentemente resulta incómodo. Pero la curiosidad que despierta, o por lo menos debería serlo, es una curiosidad desde una perspectiva actual, más preocupada por el respeto al patrimonio y más libre de condicionantes ideológicos. Una mirada que vaya más allá de las ideologías para centrarse en los aspectos rituales y sociológicos (como el proyecto FX realizado por Pedro G. Romero).

Una exposición de un museo que no existe, el Museu Diocesà Perdido, una reflexión sobre el patrimonio, como lo conservamos y como lo damos a conocer para que todo el mundo, independientemente de su ideología, lo considere suyo.

Una exposición con una doble lectura. Una exposición emocional, de ver aquellas piezas que podrían estar colgadas físicamente en las salas actualmente y de las que sólo se conservan las fotos. No sólo las fotos originales del Arxiu Mas, si no ampliaciones a tamaño natural, o a una escala relativamente grande, que permitiese jugar con la imagen de la pieza perdida y las partes conservadas de ella. Jugar con las emociones.

Y una exposición histórica, exponer unos acontecimientos de micro historia que todo el mundo conoce, pero de los que todo el mundo tiene una visión propia, demasiado influida por sus vivencias personales. Una exposición que invite a reflexionar, no del pasado, si no del presente. Y para ello se tendría que hablar de Barcelona. De la Barcelona de 1936, tan rica y tan pobre, tan catalana y tan castellana, tan católica y tan anti católica. Como ahora. Pasar del Eixample al Somorrostro, con todas sus variaciones culturales y económicas, como ahora se pasa de Sarrià al Raval.

Un exposición demasiado ambiciosa, quizás, irrealizable. Me conformaría con una exposición de lo sucedido en esos días de julio de 1936, sin mártires, en la que todos se sientan cómodos, y con la que Barcelona pueda cerrar un capítulo de su historia íntima. Porque, como dice Teresa-M. Sala, exponer es mostrar, pero también es exponerse uno mismo, exponerse a lo bueno y a lo malo. A las alabanzas y a las críticas, a reconocer públicamente los aciertos y los errores. Barcelona y el Museu Diocesà han de demostrar que tienen la madurez de hacer una exposición de este tipo y mostrar, exponer, que somos capaces de asumir nuestras responsabilidades históricas, nuestra parte de culpa y de acierto. Si Louis Réau dijo, en sus estudios sobre el vandalismo en el arte, que hacerlos es siempre señalar un culpable, lo cierto es que no es lo mismo señalarlo y responsabilizarlo, que asumir la parte de culpa que tenemos como sociedad que ha creado ese ambiente propicio para la destrucción de una parte de nuestro patrimonio.

Una exposición, por último, que debería ser complementaria, a la ya realizada para la presentación del libro de Mossèn Martí i Bonet, *El Martiri dels temples*.

## **EL MUSEU DIOCESÀ Y SUS PARROQUIAS:**

### **LA EXPERIENCIA DE CHORUS: ASSOCIAZIONE PER LE CHIESE DEL PATRIARCATO DI VENEZIA Y SU APLICACIÓN A BARCELONA**

Desde hace unos años, funciona en Venecia, una experiencia que está dando unos resultados, aparentemente positivos, en la divulgación del patrimonio religioso de la ciudad y en recabar fondos para su restauración.

Se trata de unos bonos de visita a 16 iglesias, actualmente al precio de 3€, que permiten el ingreso en ellas (IL. 37).

Muchas de las iglesias, como pasa en Barcelona, están cerradas durante la mayor parte del día. Sólo se abren poco tiempo antes de las misas. Algunas son parroquias históricas que merecen un lugar más destacado en su conocimiento por parte de todo el mundo.

Este sistema permite mantenerlas abiertas con un mínimo de seguridad, hay una persona que se encarga de controlar la entrada y atender a los visitantes. A cambio, el visitante dispone de una iglesia perfectamente iluminada y con una precisa información (en casi todos los idiomas europeos) de la historia del edificio y las piezas que atesora.

Chorus nace en 1997 por iniciativa de los párrocos de las 13 iglesias iniciales que se agruparon para proteger, promover y restaurar el patrimonio en ellas conservado. En el año 2000 se integran en el patronato algunos particulares y la Fondazione Casa de Risparmio di Venezia.

La idea que mueve a la asociación es la del “museo disperso”, y trabajan para que este museo, formado por las iglesias de Venecia, se dote del personal adecuado y la promoción necesaria para darlo a conocer.

Conscientes de lo que representa el turismo y la sociedad del bienestar y del ocio en la que estamos instalados, ¿por qué no aprovechar lo que la gente está dispuesta en gastar para cultura y ocio en conservar directamente el patrimonio? Como dicen en su página web, “fruire per conservare”.

Una asociación que nace con el apoyo de la jerarquía religiosa que es lo que se desprende de la nota pastoral de la Commissione Episcopale per la liturgia, ‘L’adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica’ de 1996:

*"Le chiese, essendo destinate al culto, sono dimore vive per una comunità vivente: non sono quindi dei musei. Tuttavia alcune di esse, per l'evidente importanza artistica e storica, vengono considerate alla stregua di veri e propri musei; [...], in questi casi per facilitare una giusta fruizione del patrimonio storico e artistico, siano predisposte le opportune misure che consentano la generosa e intelligente accoglienza dei visitatori, come ad esempio adeguati orari per la visita, sussidi a stampa o di altro genere, illuminazione adatta delle opere, guide, custodi, ecc. Si abbia cura però di evidenziare sempre IL permanente significato religioso degli edifici e delle opere, salvaguardando la primaria destinazione al culto delle chiese stesse e garantendone la tutela".*<sup>53</sup>

Trabajan en tres grupos, cada uno con una línea propia:

- Musei della Cita, es el corazón de la asociación y se ocupa de la atención al público, de las iglesias, su restauración, comunicación, promoción y publicidad.
- Cultura, las actividades culturales que se desarrollan: desde guías especiales para grupos de escolares, atención a turistas, exposiciones, conciertos en las iglesias...
- Amici di Chorus, se encarga de ampliar la base asociativa de Chorus.

Actualmente forman parte del recorrido 16 iglesias de Venecia: Santa Maria del Giglio, Santo Stefano, Santa Maria Formosa, Santa Maria dei Miracoli, San Giovanni Elemosionario, San Polo, Santa Maria Gloriosa dei Frari, San Giacomo dall'Orio, San Stae, Sant'Alvise, Santa Madonna dell'Orto, San Pietro de Castello, Santísimo Redentore, Santa Maria del Rosario, San Sebastiano, San Giobbe, abarcando todos los estilos artísticos de la historia de Venecia, desde el siglo XI al XVIII y con muestras de pintura, arquitectura y escultura de sus artistas más destacados: Bellini, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Palladio, etc.

Es cierto que, en cualquier iglesia de Venecia, se guarda un Tiziano, no así en las de Barcelona. Pero cualquier iglesia de Barcelona, guarda, ha sido testigo y protagonista de nuestra historia, y no por carecer de 'tizianos' es menos interesante para los potenciales usuarios de estas rutas: los propios ciudadanos y los turistas.

---

<sup>53</sup> [www.chorusvenezia.org](http://www.chorusvenezia.org)

El Museu Diocesà parte, de una situación privilegiada, siendo el décimo museo en visitantes de la ciudad, una posición que mantiene estable en los últimos años, y en una progresión continuada en número de visitantes, con pequeñas variaciones o puntas<sup>54</sup>:

<i>Año</i>	<i>Número Visitantes</i>
2002	53.363
2003	65.180
2004	122.602
2005	126.834
2006	256.080
2007	173.872
2008	146.168

El ciudadano medio de Barcelona aspira a conocer su ciudad, las rutas organizadas por el Ayuntamiento y el ICUB, siguiendo un recorrido histórico (el pasado industrial, la historia de la mujer, los judíos en Barcelona, etc.) suelen tener un público fiel.

Este verano, encontrar un día libre para visitar, por ejemplo, las reservas del MNAC era casi imposible.

El ciudadano de Barcelona está abierto a nuevas propuestas, si éstas le dan a conocer algo nuevo y se plantean de una forma amena y al mismo tiempo enriquecedora.

Y lo mismo el turista. Si ya paga para poder acceder a la Catedral y visitar el museo de la Seu y el pequeño museo instalado en la iglesia de Sant Sever, ¿no sería más enriquecedor para el patrimonio, dar al visitante la oportunidad de conocerr otras iglesias lejos del recorrido más céntrico?

La Catedral podría ofrecer, así como los puestos de información turística, un bono similar al de Venecia para conocer el patrimonio religioso barcelonés.

No hay 'tizianos', pero hay un interesante fondo de arte religioso que va desde el periodo románico al Noucentisme. Desde San Pau del Camp, Sant Pere de

---

<sup>54</sup> Datos extraídos del Departament de Cultura de la Generalitat, Servei de Museus.

les Puelles, Santa Anna, etc. ¿Cuántos conocen la pequeña iglesia del Palau y su imagen de la Virgen de la Victoria de Martín Díaz de Liatzasolo? ¿Cuántas veces es visitable el interior de la iglesia de Sant Pere Nolasc de la plaça de Castella y sus frescos de Flaugier?

Cierto que en algunas de ellas el panorama es desolador respecto a lo conservado de patrimonio mueble, pero la arquitectura de la mayoría de ellas es un buen ejemplo de lo que esta ciudad ha sabido construir (tanto de bueno como de malo) y con una buena museografía, que no alterase su función religiosa, serviría para explicar, desde la historia íntima de cada edificio a la historia de la ciudad:

-Sant Pau del Camp, la formación de los condados catalanes y las razzias musulmanas

-Sant Miquel del Port, 1714 y la construcción de la Barceloneta

-La Concepció, el derribo de las murallas y el Eixample

-Betlem, la Guerra Civil

Un recorrido que podría servir para potenciar todo un patrimonio religioso del siglo XIX y XX hoy en día escasamente considerado. Las iglesias barcelonesas son un ejemplo magnífico de la arquitectura de estos dos siglos, desde el pre modernismo de las Salesas de Martorell o el eclecticismo neogótico de Camil Oliveres en Sant Sever i San Vicenç de Paul, las obras más modernistas como las del Carme al Raval (de J.M Pericàs), el neobizantinismo de las del Carme en la Diagonal (de Domènech i Estepà) o el racionalismo con aires decó de la iglesia dels Angels de Josep Danés.

Lámparas modernistas, columnas de trencadís, vidrieras, pinturas de Llimona, mosaicos dorados neo bizantinos, altares barrocos y renacentistas, capiteles románicos, harían descubrir nuevos paisajes y formas de disfrutar y conocer la ciudad a “propios y extranjeros” como quería Mossèn Trens para el Diocesà. Sería, en cierta manera, la función de este Museu Diocesà Disperso, la de darse a conocer, la de hacerse querer por todos los barceloneses y no solo por aquellos amantes de las cosas bellas que un día lo salvaron.

La extensión del museo y su integración en la ciudad a través de su red propia y natural, las parroquias, creando una forma nueva, activa, de visitar un museo.

Paseando por las calles, descubriendo nuevos rincones, nuevos barrios y hasta nuevas historias. Redescubrir Barcelona y su historia a través de sus iglesias.

## CONCLUSIONES

Definir en pocos párrafos un trabajo siempre es arriesgado, más cuando se trata de una memoria de prácticas, prácticas que a su vez han consistido en un trabajo de investigación.

Unas conclusiones que han de tener dos partes diferenciadas.

La primera lo que las prácticas, el trabajo dentro de un museo, o mejor dicho, con todo el material que el museo ha puesto a mi disposición me ha aportado.

La segunda parte consistente en un pequeño resumen de lo que he podido descubrir respecto a las piezas perdidas del museo y una reflexión sobre las divergentes posturas que he observado, que los diferentes historiadores, adoptan respecto a la destrucción del patrimonio religioso durante la guerra.

Trabajar con la memoria, esto es lo que me ha permitido principalmente mis prácticas en el Museu Diocesà.

Me ha permitido ver el museo no como el templo del arte del siglo XIX, como una cámara del tiempo donde se conservan los restos embalsamados del pasado, sino, trabajar con ellos, con las emociones que despiertan en el presente, la evocación de los hechos de los que, esos objetos artísticos, fueron protagonistas pasivos, convertir el museo en lugar de investigación, en un espejo del presente.

Diversas veces durante las clases del Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art se lanzó al aire la idea, el debate de la universidad y el museo como centros de investigación. Creo que, muy humildemente, es lo que he tratado de hacer con estas prácticas y esta memoria un tanto heterodoxa, para lo que se espera que ha de ser una memoria, de la rama de profesionalización del master.

Me ha permitido trabajar con toda una serie de materiales muy diversos, desde los catálogos e inventarios de principios de siglo hasta la fotografía, material imprescindible para hacer una historia del arte lo más completa posible. Gracias a ella, a la fotografía, somos conscientes de la destrucción que ha habido de piezas artísticas a lo largo del siglo XX. Nunca antes, los gravados o

las menciones de obras perdidas en la literatura artística anterior al siglo XIX, habían dado una percepción tan real y abrumadora del poder destructor del ser humano. No hay pequeño pueblo en Europa, que, mediante las imágenes tomadas desde el nacimiento de la fotografía, no pueda documentar la pérdida de innumerable patrimonio mueble e inmueble, que en otras épocas, apenas hubiese dejado rastro gráfico o documental de su existencia.

Vistos los antecedentes a la guerra, que se derivó del golpe de estado del 18 de julio de 1936, y de los acontecimientos posteriores a ella, en las guerras del siglo XX y en las que se están desarrollando en la actualidad, no puedo concluir que, la situación en la España en guerra ni en la retaguardia de Cataluña, respecto a lo acontecido con el patrimonio religioso, fuese excepcional. Lo era para las personas que lo vivieron y lo es para nuestro patrimonio artístico y nuestra memoria histórica. Pero no lo es dentro del comportamiento humano y en la lógica de sus acciones en periodos de excepcionalidad.

Las pertenencias y la presencia del contrario se convierten en objetivo militar, y así ha de ser visto. Y la Iglesia estaba, como institución, posicionada de una forma muy clara en la confrontación que se produjo en 1936.

Trabajar con la historia, aunque sea la historia del arte, es trabajar el presente. Es algo que también me han enseñado estas prácticas. Leer la documentación de los años 40 y su lenguaje radicalizado e insultante no me ha molestado ni indignado, era el producto de una adaptación al momento, como el lenguaje de la Generalitat se adaptó al lenguaje revolucionario tras la repentina y temporal toma del poder por las masas obreras. Era una cuestión de supervivencia. Pero ver ese mismo lenguaje revanchista, 70 años después, en libros que, según sus autores, buscan la reconciliación, sí que me ha incomodado. Hablamos del presente aunque hablemos del pasado.

Aunque en las zonas republicanas también hubiese represión y persecución contra religiosos, no se puede comparar, la reparación que recibieron tras la guerra unos, con el olvido y silencio que sufrieron los otros, los represaliados por el franquismo. Los cientos de beatos elevados a los altares con las

decenas de miles enterrados en cunetas. No puede ser que unos sean adorados mientras los otros yacen olvidados en el polvo de los caminos. Recordemos la historia, saquemos a la luz a todos los represaliados (de uno y otro bando) pero todos con el mismo lenguaje. El sacerdote oculto, la iglesia destruida no pueden ser mártires mientras el maestro de escuela que yace sin identificar en medio de un descampado es un 'desparecido' o los edificios, destruido y requisados, y la documentación de partidos políticos son un lícito botín de guerra. Que unos suban a los altares y los otros, los desaparecidos, provoquen la indignación de los vencedores desde su indigna situación, los campos de batalla abandonados, las cunetas de las carreras, las tapias de los cementerios.

Perdonémonos, sí, pero todos víctimas. Ni héroes revolucionarios ni mártires de la Iglesia. Todos víctimas de la situación provocada por unos políticos con posiciones maximalistas, una política degradada y unos traidores, que rompieron su juramento de lealtad a un gobierno legítimo.

El patrimonio religioso fue víctima de una guerra, como lo fue el patrimonio de las familias que lo perdieron todo durante los bombardeos de zonas residenciales, no militares, por la aviación franquista.

Pero hablábamos de arte y el Museu Diocesà. El Museu fue saqueado por una muchedumbre seguramente con una composición muy heterogénea. Una situación de caos, en la que el poder real de las instituciones políticas prácticamente desapareció y pasó a manos de una clase social marginal y armada. A los pocos años, algunas de aquellas piezas robadas, se encuentran en museos americanos. Décadas después, el director del museo, Mossèn Martí i Bonet y más tarde el conservador del museo Pere Jordi Figuerola localizan algunas piezas más en museos barceloneses. Yo mismo he descubierto, entre las colecciones del Marès y el MNAC diferentes obras procedentes de las colecciones instaladas en el Seminari. ¿Cómo es posible siendo algunas de ellas piezas que en su época fueron reproducidas por la prensa y estudiadas? ¿Cómo llega una pieza del Museu Diocesà al mercado del anticuariado?

La participación de anticuarios y funcionarios ha sido bien documentada para el expolio nazi. Para el caso de Bagdad los soldados de las fuerzas internacionales fueron clave. Pero ¿Y en el caso catalán?

Poco he encontrado en la bibliografía al respecto. Frederic Marès compraba piezas conscientemente que eran robadas, pero para él, eso suponía salvarlas de un destino peor, pasar al mercado internacional y perderlas para siempre.

Por otro lado, frente a las dudas, las preguntas, que me ha planteado la posibilidad de trabajar dentro del Arxiu Diocesà, están los resultados concretos. La primera vez que vi la colección de fotos del Arxiu Más quedé impactado. Frente a algunas piezas de poco valor había otras realmente buenas. Los cuadros de Viladomat (o atribuidos a él), algunos retablos del XVII y XVIII que me parecieron realmente dignos y la impresionante colección de ropa litúrgica. Algunas piezas, como algunos grandes retablos y esculturas en madera, así como la indumentaria, se pueden dar por perdida. Es lo que los testimonios presenciales de los hechos indican. Aunque puede haber sorpresas, como el facistol, con el águila de San Juan, de más de un metro de altura, que guarda el Museu Marès. Y este ha sido el otro lado de la investigación, frente a la desolación de lo perdido, las pequeñas alegrías de lo encontrado. Como este facistol que venía de Betlem, o la pequeña arqueta de marfil, el portapaz de plata o el de esmaltes de Limoges que guarda también el Marès. O la Cruz del siglo XIII de Avinyonet en el MNAC.

Más difícil será localizar las piezas de la colección de bacinas, como las perdidas en el Museu las he visto en multitud de colecciones, en el Marès, en el Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, en el Museu Deu de El Vendrell, etc. Solo estudiando la forma de entrada de esas bacinas en las colecciones y su comparación directa con las fotos del Arxiu Más se podría precisar si, alguna de ellas, son las que un día pertenecieron al Diocesà. No son piezas únicas, son obra en serie, modelos que eran frecuentes encontrar en toda Europa. Por lo que su identificación no puede basarse simplemente en comparar dos fotos.

Es por tanto, sólo un inicio de investigación, en la realización de la página web quedarán las piezas que definitivamente se consideren perdidas, pero, me gustaría, seguir colaborando, para poder enriquecer esa página con las aportaciones que se puedan hacer de cada pieza. Para documentarlas y, como los enterrados en fosas anónimas, dejen de ser una escultura sin nombre, para

pasar a tener una parroquia de origen, una historia, siempre que eso sea posible.

Espero que nadie del Museu Diocesà se sienta molesto por mis conclusiones. En lo fundamental, en aquello que es primordial, creo que compartimos un mismo punto de vista. La protección del patrimonio y la búsqueda de una verdad histórica que nos lleve a mejorar nuestro presente. En este caso, a no ver el arte religioso como algo ajeno, porque no lo es. Es tan nuestro como el resto de nuestro pasado histórico. Y sin conocer, sin comprender, la aportación de la Iglesia católica a nuestra sociedad, a nuestra historia, personal o colectiva, no entenderíamos lo que somos.

La Iglesia es poseedora de unos bienes artísticos en depósito, usufructuaria de unas donaciones realizadas por sus fieles. Pero a menudo, se comporta como si fuese su propietaria. Eso ha alejado a parte de la sociedad del llamado arte religioso, que lo juzga sólo por su función litúrgica o espiritual.

Creando espacios, en el que los ciudadanos entren en contacto con el patrimonio de la Iglesia, en los que el arte religioso se funda con la historia social y política, ayudaría a crear ese estado de opinión pública en el que la virgen del pueblo, no es sólo de los feligreses, sino de todo el pueblo. Y creo que la Iglesia, tiene lo mejores espacios para ello, sus iglesias, parroquias, capillas de palacios y colegios, ejemplos de la arquitectura de todas las épocas y testigos de nuestra historia. Una historia, que pueden explicarnos de una forma más vívida que un museo.

## ILUSTRACIONES



IL.1

Il.1- ¿Sant Joan o Santa Cecília?  
C-33736, Foto ADB.



IL.2

Il.2 Frontal bordado. ¿De Badalona?  
G-8204, Foto ADB.



IL.3

Il.3 (figura derecha), Virgen de marfil, ¿Canovelles? G-8372, Foto ADB.



IL. 4

Il.4 Copón, ¿Canovelles? G-8337.



IL. 5

Il.5 Casulla siglo XVI, ¿Albinyana? G-8195.



IL. 6

Il.6 Fragmento retablo, siglo XVI, Santa Magdalena y Sant Jaume, C.-33938, Fotos ADB.



IL. 7



IL. 8

Il.7 Fragmento retablo, siglo XVI, Santa Lluçia, C-33937.

Il.8 Cruz de madera y pasta de vidrio, Avinyonet. G-8239. Fotos ADB.



IL. 9

Il.9 Portapaz esmaltado, (figura central), Corbera, G-8355, Foto ADB.



IL. 10

Il.10 El Seminari, 1905/1915. Foto autor desconocido, Foto AFB.



IL.11

Il.11 Piezas de una de las salas del Museu Diocesà, 1923. Foto AS/BC.



IL.12

Il.12 Pàgina de La Veu de Catalunya con la inauguración del Museu.



IL.13



IL.14

Il. 13-14 .Sala del Museu Diocesà, 1917. Fotos AS/BC.



IL.15



IL.16



IL.17



IL.18

*lts. 15 a 18 Salas y claustro del Museu Diocesà, 1917. Fotos AS/BC*



IL.19

*Il.19 El Somni de Sant Josep, de Antoni Viladomat, procedía de Santa Monica, CB-3906, Foto ADB.*



**IL.20**

*Il.20 Pietat, siglo XVII, C-33936.*



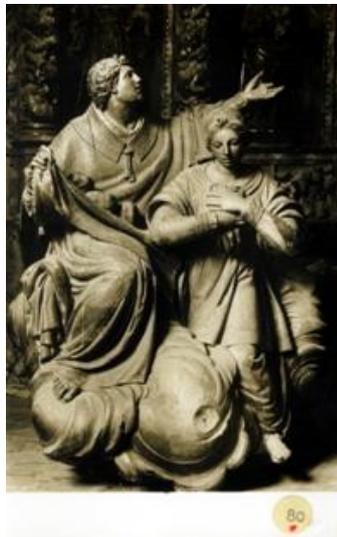
**IL.21**

*Il.21 Bevent en porró, siglo XVIII, C-34049. Fotos ADB.*



**IL.22**

*Il.22 Nen Jesus, segle XVIII, C-33626.*



**IL.23**

*Il.23 Sant Esteve i una santa, del retablo de Sant Jaume (BCN), CB-3821.*



**IL.24**

*Il.24 Tabernáculu, siglo XVII, G-8269. Fotos ADB.*



IL.25



IL.26

Il.25 Custodia, siglo XVIII, plata, C-33788.

Il.26 Portapaces, siglo XVII, plata, G-8351. Fotos ADB



IL.27



IL.28



IL.29

Il.27 y 28, Bacinas Adán y Eva, siglo XVI, C-33650 e Inmaculada, siglo XV, C-33653.

Il.29 Casulla, siglo XVI, G-8194. Fotos ADB.



IL.30

Il.30 Casulla, siglo XVIII, C-34077. Fotos ADB.



IL.31



IL.32

IL.31 Arqueta lacada japonesa, siglo XVII, procedía de L'Hospitalet, C-34133.

IL.23 Encolpium o relicario, siglo X, procedía de Sant Cugat, G-8316. Fotos ADB.



IL.33



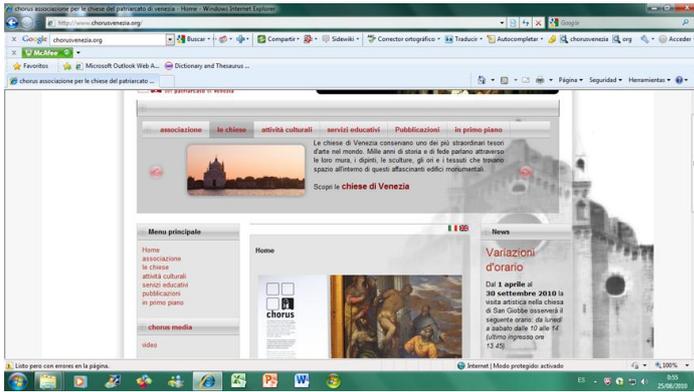
IL.34

Ils. 33 y 34 Fachada y puerta de entrada del Museu Diocesà de Barcelona. Fotos del autor.



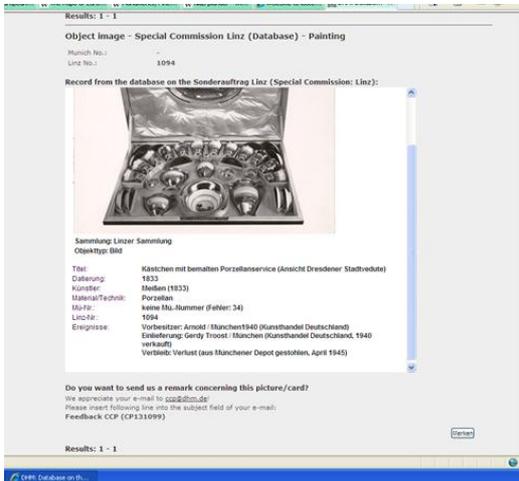
IL.25 Sant Eloi, procede de la Mercè (actualmente en Museu

Diocesà de Barcelona), CB-3835, Foto AM.

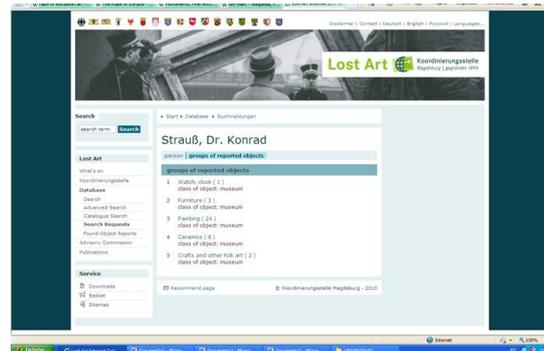


IL.36

Il. 36 Página web de CHORUS Venezia.



IL.37a



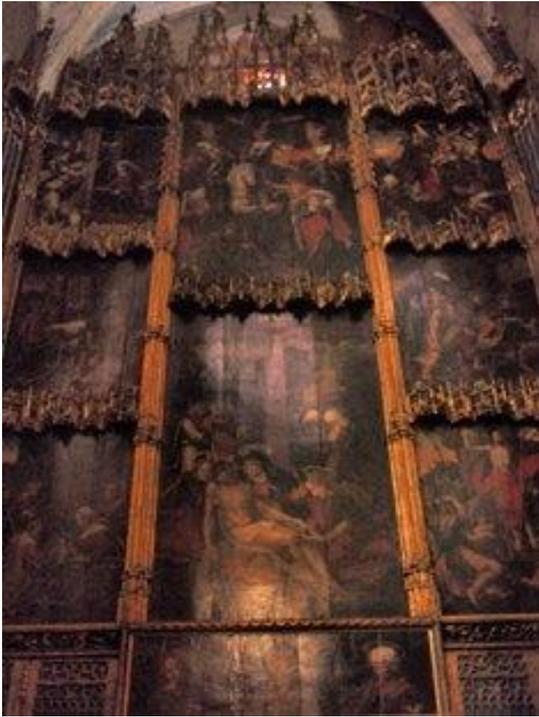
IL.37b

ILs. 37 a y b, Páginas de Deutsche Historische Museum (Sonderauftrages Linz) y Lost Art



IL.37c

Il.37c Página de la Familia Herzog.



**IL.38**

*Il.38 Retaule de la Santa Creu, Pere Nunyes, siglo XVI, iglesia de los Santos Just i Pastor.*



**IL.39**

*Il.39 Interior de Sant Agusti Nou, siglo XVIII.*

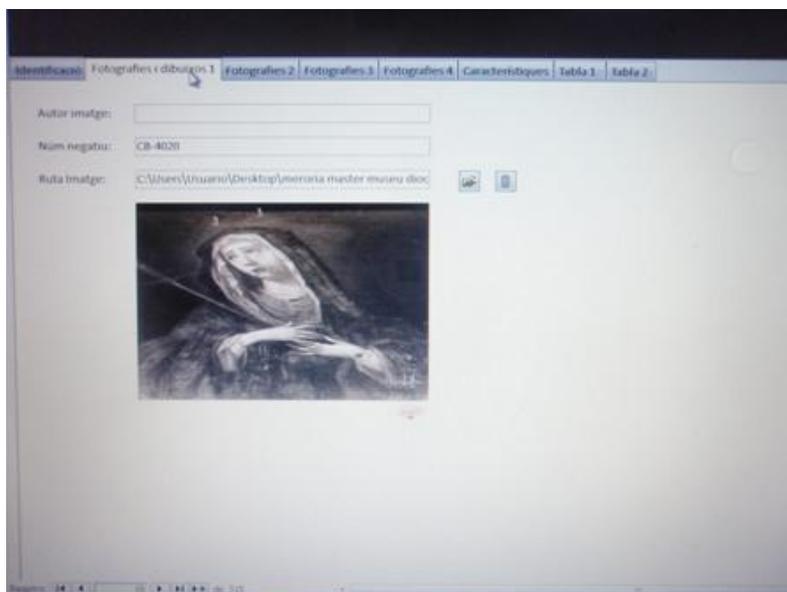
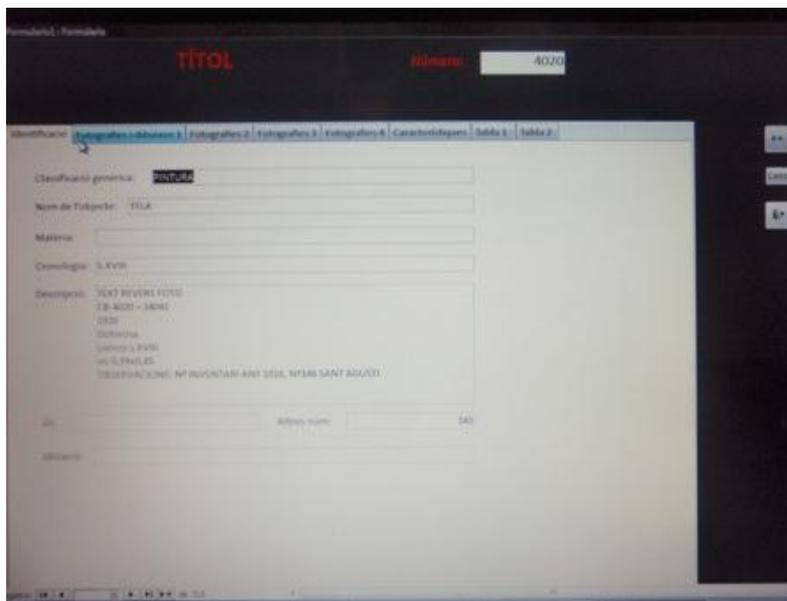


**IL.40**

*Il.40 Interior de la iglesia de Sant Pere Nolasc, siglo XVIII. Fotos del autor.*

## ANEXOS

Ejemplos de algunas de las fichas realizadas en ACCES para el Museu Diocesà:



**TÍTOL** Número: 8177

Identificació: Fotografies i dibuixos 1 Fotografies 2 Fotografies 3 Fotografies 4 Característiques Taula 1 Taula 2

Classificació genèrica: PINTURA

Nom de l'objecte: TELA

Matèria:

Cronologia: S.XVIII

Descripció: TEXT REVERS FOTO  
G-8177  
Sgta. Família  
Tela de Viladomat  
S.XVIII  
OBSERVACIONS: ÉS EL NAIXEMENT DEL CATALEG TRESOR DE LES PARROQUES DE Bcn DE TREN? DE SANTA ANNA. TAMBÉ HI SURT AL CATALEG DE EXPOSICIÓN DE ARTES Suntuarias DEL 1877, FOTO 18. PERÒ TITULADA SACRA FAMILIA. AL CATALEG ESCRIT D'APUESTA EXPOSICIÓN NO CONETA L'ORIGEN.

Id:  Altres num: 257

Llocació:

Identificació: Fotografies i dibuixos 1 Fotografies 2 Fotografies 3 Fotografies 4 Característiques Taula 1 Taula 2

Autor imatge:

Núm negatiu: G-8177

Ruta imatge: C:\Users\Usuario\Desktop\meroria master museu dioc  



**TÍTOL** Número: 33756

Identificació: [Fotografies i dibuixos 1](#) [Fotografies 2](#) [Fotografies 3](#) [Fotografies 4](#) [Característiques](#) [Tabla 1](#) [Tabla 2](#)

Classificació genèrica: ORFIBERIA

Nom de l'objecte: PORTAPAU

Matèria: ARGENT

Crònologia: S. XVII i XVIII

Descripció: TEXT REVERS FOTO  
C-33756  
Porta-pau de plata  
s. XVII i XVIII  
m: 0,33x0,07  
0,10x0,07

Lloc:  Altres nòm:  278

Ubicació:

Identificació: [Fotografies i dibuixos 1](#) [Fotografies 2](#) [Fotografies 3](#) [Fotografies 4](#) [Característiques](#) [Tabla 1](#) [Tabla 2](#)

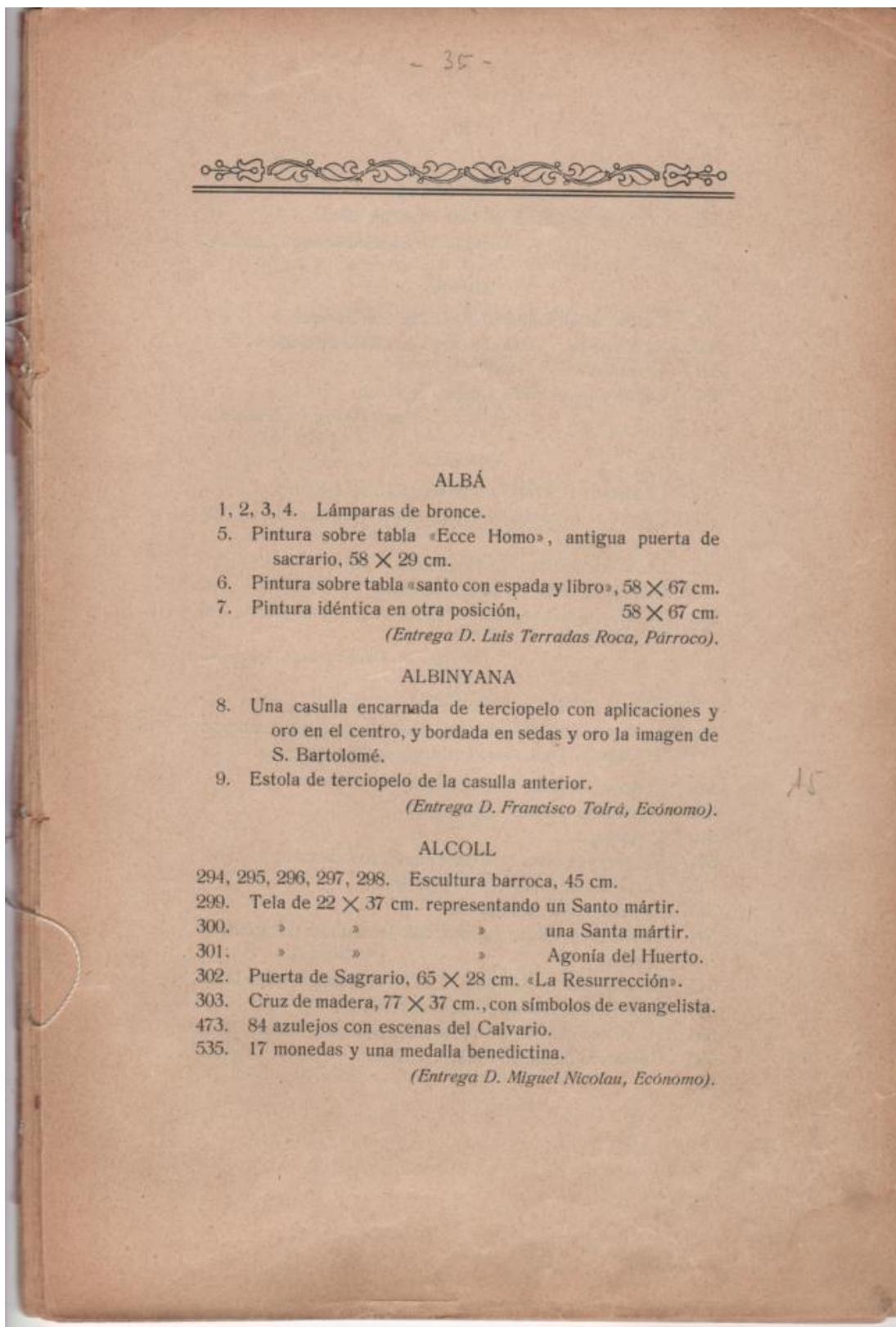
Autor imatge:

Num negatiu: C-33756

Ruta imatge: C:\Users\Usuario\Desktop\memoria master museu dioc.  



Página: 14 de 315



ALBÁ

- 1, 2, 3, 4. Lámparas de bronce.
5. Pintura sobre tabla «Ecce Homo», antigua puerta de sacratio, 58 X 29 cm.
6. Pintura sobre tabla «santo con espada y libro», 58 X 67 cm.
7. Pintura idéntica en otra posición, 58 X 67 cm.  
(Entrega D. Luis Terradas Roca, Párroco).

ALBINYANA

8. Una casulla encarnada de terciopelo con aplicaciones y oro en el centro, y bordada en sedas y oro la imagen de S. Bartolomé.
9. Estola de terciopelo de la casulla anterior.  
(Entrega D. Francisco Tolrá, Ecónomo).

ALCOLL

- 294, 295, 296, 297, 298. Escultura barroca, 45 cm.
299. Tela de 22 X 37 cm. representando un Santo mártir.
300. » » » una Santa mártir.
301. » » » Agonía del Huerto.
302. Puerta de Sagrario, 65 X 28 cm. «La Resurrección».
303. Cruz de madera, 77 X 37 cm., con símbolos de evangelista.
473. 84 azulejos con escenas del Calvario.
535. 17 monedas y una medalla benedictina.  
(Entrega D. Miguel Nicolau, Ecónomo).

## BIBLIOGRAFIA

### **ACTAS 1998**

*Washington Conference on Holocaust-Era Assets*, actas, Washington 1998, en [www.state.gov/www/regions/eur/holocaust/heac.html](http://www.state.gov/www/regions/eur/holocaust/heac.html)

### **ALBERTÍ 2007**

Albertí, Jordi, *El silenci de les campanes*, Proa, 2007

### **ÁLVAREZ CASADO 1998**

Álvarez Casado, Isabel, *Defensa y destrucción del Patrimonio Histórico Español durante la guerra Española en la Prensa Republicana*. En Boletín de la ANABAD, Tomo 48, Nº 1, 1998, pags. 171-186.

### **ÁLVAREZ LOPERA 1982**

Álvarez Lopera, José, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*. Ministerio de Cultura, 1982.

### **ÁLVAREZ LOPERA 1984**

-*La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. I: El periodo revolucionario (Julio 1936-Junio 1937)*. En Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, nº 16, 1984, pag 533-592.

### **ÁLVAREZ LOPERA 1986**

-*La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. II: La fase de "normalización" (Julio 1937-Marzo 1938)*. En Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, nº 17, 1986, pág. 15-26.

### **ÁLVAREZ LOPERA 1987**

-*La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. III: La evacuación del P.H.A. catalán*. En Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, nº 18, 1987, pags. 11-24.

### **ÁLVAREZ LOPERA 1990**

-*Los anarquistas españoles ante el legado histórico artístico 1936-1939*. En Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, nº 21, 1990, pags. 9-34.

### **ARCHIVO 2002**

*Archivo FX: Sobre el fin del Arte*, en [www.unia.es](http://www.unia.es) (Universidad Internacional de Andalucía).

### **ARCHIVO 2004**

*Archivo FX: Laboratorio Sevilla*, en [www.unia.es](http://www.unia.es) (Universidad Internacional de Andalucía).

### **ARCHIVO 2006**

*Archivo FX: registrar la iconoclastia*. En *Archivamos: Boletín ACAL*, nº. 59, 2006 , pags. 34-35.

### **ARTE 2001**

*Arte, museos y nuevas tecnologías*. Trea 2001.

**BÁEZ 2004**

Báez, Fernando, *Saqueo cultural de Irak*. En Lateral: Revista de Cultura, nº. 112, 2004.

**BÁEZ 2004b**

-*La destrucción cultural de Iraq: Un testimonio de postguerra*. Editorial Octaedro, 2004.

**BARCELONA 1936**

*Barcelona recobra su ritmo normal*, en La Vanguardia 31 de julio de 1936, pág. 2.

**BARRIOS 1999**

Barrios Rozúa, José Manuel, *La legislación laica desbordada. El anticlericalismo durante la segunda república*. En Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, t. 12, pag 179-224.

**BARRIOS 2001**

-*Mofa e iconoclastia durante la Guerra Civil en Granada*, en Fundamentos de Antropología nº 10-11, 2001, pág. 275-284.

**BARRIOS 2007**

-*Iconoclastia 1930-1936. La ciudad de Dios frente a la modernidad*. Ed. Universidad de Granada, 2007.

**BASSEGODA 1990**

Bassegoda i Nonell, Joan, *La arquitectura profanada: la destrucción sistemática del patrimonio religioso catalán*. Mare Nostrum, Barcelona 1990.

**BASSEGODA 2006**

-*Comunicación presentada al II Congreso Internacional de la República y la Guerra Civil*. Universidad CEU San Pablo, Madrid 2006. En [www.upc.edu](http://www.upc.edu).

**BASTARDES 1989**

Bastardes, Rafael, *Génesi del museu Diocesà de Barcelona*. Barcelona 1989.

**BOSCH 1996**

Bosch i Ballbona, Joan, *Els museus de l'Església. Els orígens (i un epíleg)*, en Serra d'Or, abril 1996, nº436, pág. 83-86.

**BOLAÑOS 2008**

Bolaños, María, *Historia de los museos en España*. Ediciones Trea, S.L. 2008.

**BORONAT 1999**

*La política d'adquisicions de la Junta de Museus (1890-1923)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

**BUSQUETS 1986**

Busquets, Joan, *La persecució religiosa al bisbat de Girona*. En Revista de Girona, maig-juny 1986.

**BUTLLETÍ 1936**

*La revolució de juliol i els nostres museus d'art*, en Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, nº65, vol. VI, octubre 1936, pág. 301-318.

**BUTLLETÍ 1936b**

*La protecció de les obres d'art en temps de guerra*, en Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, n67, vol. VI, diciembre 1936, pág. 382-384.

**CALONGE 2007**

Calonge, Noemí, *La delicada situació del patrimoni artístic i museístic a Barcelona de 1936 a 1940*. En Serra d'Or, nº. 570, 2007.

**CAMPRUBI 1964**

Camprubí Alemany, Francisco, *El Museo Diocesano de Barcelona*. En Analecta sacra tarraconensia, vol. 37 (1964), p. 319-334.

**CIRCULAR 1914**

*Una circular del nunci S.S. sobre monuments i objectes d'art religiós*, en La Veu de Catalunya, Pàgina Artística, pág. 6, 10 de julio de 1914.

**CIRICI 1982**

Cirici, Alexandre, *Museus d'art catalans*. Barcelona, Edicions Destino, 1982.

**COVARSÍ 1937**

Covarsí, Adelardo, *Seis años de despojo y destrucción del Tesoro Artístico Nacional. Badajoz*. 1937.

**CRUICKSHANK 2003**

Cruickshank, Don W., *Víctimas monumentales: El patrimonio iraquí, entre la guerra y el abandono*. En Arquitectura Viva, nº. 88, 2003, pags. 34-35.

**CRUZ 1997**

Cruz, Rafael, *Los estudios sobre anticlericalismo en España al final del milenio*, en Ayer, nº 27 (El Anticlericalismo), 1997, pág. 219-229.

**CULTURA 1936**

*La obra de cultura de la Generalitat*, en La Vanguardia 28 de julio de 1936, pág. 3.

**CULTURA 1936**

*En defensa de la cultura catalana*, en La Vanguardia 4 de agosto de 1936, pág. 2.

**DECRETO 1936**

*Decreto importante de la Consejería de Cultura*, en La Vanguardia 4 agosto de 1936, pág. 15.

**DELGADO 1992**

Delgado Ruiz, Manuel, *La ira sagrada: anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Ed. Humanidades, Barcelona, 1992.

### **DELGADO TESIS**

-*Algunas claves culturales de la violencia anticlerical en la España contemporánea: la imaginación iconoclasta*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, sin publicar.

### **DELGADO 1997**

- *Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939*, en *Ayer*, nº 27 (El Anticlericalismo), 1997, pág. 149-180.

### **DESTRUCCIÓN 1938**

*La Destrucción de obras de arte en España: adhesión de las Academias extranjeras*. Instituto de España, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vitoria: Jefatura Nacional de Bellas Artes, 1938.

### **DONACIÓN 1935**

*Donación de Els Amics dels Museus*, en *La Vanguardia* 17 de noviembre de 1935, pág. 9.

### **DONATIVOS 1918**

*Donativos*, en *La Vanguardia*, 3 de mayo de 1918, pág. 6.

### **ELIAS 1918**

Elias, Feliu (firmado con el pseudónimo Joan Sacs), *Les pintures de Sant Cugat*, en *Vell i Nou*, nº 73, 15 de agosto 1918, pág. 310-312.

### **ELIAS 1919**

-*Les laques*, en *Vell i Nou*, nº 39, 15 de abril de 1919, pág. 143-148.

### **ELIAS 1932**

-*L'eleginisme bo i el dolent*, en *Mirador*, nº 179, año IV, 1932.

### **ESPINOSA 2005**

Espinosa Maestre, Francisco, *Agosto 1936: terror y propaganda. Los orígenes de la Causa General*. En *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, Nº. 4, 2005 (Ejemplar dedicado a: Represión y violencia (1936-1945), pags. 15-26.

### **FELICIANO 2004**

Feliciano, Héctor, *El museo desaparecido: la conspiración nazi para robar las obras del arte mundial*. Destino, 2004.

### **FERNANDEZ 2007**

Fernández Pardo, Francisco, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. 4 Vol.* Fundación Universitaria Española, Madrid 2007.

### **FIGUEROLA 1991**

Figuerola, Pere-Jordi, *Museu Diocesà de Barcelona*. Museu Diocesà de Barcelona - Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1991.

### **FIGUEROLA 1994**

-*El bisbe Morgades i la formació de l'església catalana contemporània*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

### **FIGUEROLA I GARRETA 1999**

Figuerola i Garreta, Jordi, *Movimiento religioso, agitación social y movilización política*, en *Historia social*, nº 35, 1999 (Ejemplar dedicado a: Iglesia, religión y sociedad), pág. 43-63.

### **FLORENSA 2002**

*Adolf Florensa i Ferrer (1889-1968)*, Ajuntament de Barcelona 2002.

### **FOLCH 1916**

Folch i Torres, Joaquim, *El nou museu episcopal*, en *La Veu de Catalunya*, Pàgina Artística, nº358, 23 de octubre de 1916.

### **FOLCH 1923**

-*L'Alba de l'abat Biure*, en *Anuari Institut d'Estudis Catalans*, MCMXV-XX, 1923, págs. 231-264.

### **FOLCH 1925**

-*Nota de la redacció* (al artículo de TRENDS 1925), en *Gasetta de les Arts*, año II, nº 29, julio de 1925, pág. 3.

### **FOLCH 1926**

-*La Iª Exposició general d'Art Litúrgic*, en *Gasetta de les Arts*, nº 40, Año III, 1 de enero de 1926, pág. 1-5

### **GALLEGO 1938**

Gallego y Burín, Alberto, *La Destrucción del tesoro artístico de España: informe sobre la obra destructora realizada por el marxismo en el patrimonio de arte español, de 1931 a 1937, según los datos aportados por las Comisiones provinciales de Monumentos, ordenado y redactado por D. Antonio Gallego y Burin, presidente de la de Granada*. 1938.

### **GAMBONI 1997**

Gamboni, Dario, *The destruction of Art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, London, 1997.

### **GREFFE 1999**

Greffe, Xavier, *La gestion du patrimoine culturel*. Anthropos, París 1999.

### **GUARDIA 1993**

Guardia, M. *El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres*. En *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Any 1993, vol.1.

### **GUDIOL 1914**

Gudiol i Conill, Josep, *La venta d'antiguitats*, en *La Veu de Catalunya*, Pàgina Artística, días 12-19-26 de marzo y 7 de mayo de 1914.

### **GUDIOL 1916**

-*El Museu Diocesà de Barcelona*, en *Vida Cristiana*, nº 16, 1916, págs. 348-350.

### **GUDIOL 1923**

-*Les creus d'argenteria a Catalunya*, en *Anuari Institut d'Estudis Catalans*, MCMXV-XX, 1923, págs. 340-422.

**GUDIOL 1931**

-*Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, 2 vol. Josep Porter, LLibreter Impremta Balmesiana, Vich 1931.

**GUDIOL I RICARD 1987**

Gudiol i Ricard, Josep Maria, *Tres escrits de Josep Maria Gudiol i Ricard*, Opera Minora, Bacelona, 1987 (1941).

**INCAUTACIONES 1936**

*Incautaciones*, en La Vanguardia 29 de julio de 1936, pág. 2.

**JORI 1916**

Jorí, Romà, *El Museu Diocesà*, en Vell i Nou nº 36, año II, 15 noviembre 1916, págs. 252-257.

**JULIÁN 1981**

Julián González, Inmaculada, *La protección del patrimonio artístico durante la guerra civil (Por el Gobierno de la República)*. En Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 4, 1981, págs. 38-61.

**JUNTA 2007**

Cent Anys de la Junta de Museus a Catalunya. L'Abadia de Montserrat, 2007.

**LANNON 1990**

Lannon, Frances, *Privilegio, persecución y profecía. La Iglesia Católica en España, 1875-1975*, Alianza Ed., Madrid 1990.

**LINCOLN 1999**

Lincoln, Bruce, *Exhumaciones revolucionarias en España, Julio 1936*. Historia social, nº 35, 1999 (Ejemplar dedicado a: Iglesia, religión y sociedad), págs. 101-118.

**LINO 1973**

Lino Vaamonde, José, *Salvamento y protección del tesoro artístico español*, Caracas, 1973.

**LLIBRE 1997**

*El Llibre d'or de l'art català*. Barcelona, Ediciones Primera Plana, 1997.

**LÓPEZ 2001**

López de Prado, Rosario, *Museos europeos en Internet. Análisis de la situación actual*, 1 y 2 En RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, Nº20 año 2000 y Nº 21 año 2001.

**MANENT 1991**

Manent, Albert, *De 1936 a 1975: Estudis sobre la Guerra Civil a Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

**MARÈS 2000**

Frederic, Marès, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Museu Frederic Marès, Barcelona 2000.

**MARTÍ 2009**

Martí i Bonet, Josep Maria, *El martiri dels temples a la diócesis de Barcelona*. Museu Diocesà 2009.

**MARTORELL 2004**

Martorell Linares, Miguel Angel, *España y el expolio nazi de obras de arte*, en Ayer, nº 55, 2004, págs. 151-173.

**MARTYRE 1938**

*Le Martyre des oeuvres d'ar : guerre civile en Espagne: documents rassemblés par les services photographiques de Salamanque dans les zones actuellement au pouvoir des armées nationalistes*. París: L'Illustration, 1938.

**MASSÓ 2004**

Massó i Carballido, Manuel Jaume ,*Patrimoni en perill: notes sobre la salvaguarda dels béns culturals durant la Guerra Civil i la postguerra (1936-1948)*. Edicions del Centre de Lectura, Reus 2004.

**MAYOL 1971**

Joseph i Mayol, Miquel, *El salvament del patrimoni artístic català durant la guerra civil*. Pòrtic, 1971.

**MIRADAS 2006**

*Miradas al Patrimonio*. Ed. Trea, 2006.

**MORATÓ 1915**

Morató i Grau, J., *Els "nostres" museus, els museus de l'estat a Barcelona i altres museus diversos*, en La Veu de Catalunya, Pàgina Artística, nº309, 15 de novembre de 1915.

**MONREAL 1999**

Monreal y Tejada, Luis, *Arte y guerra civil*. Ed. Angüés, La Val de Onsera, 1999.

**MORENTE 2007**

Morente del Monte, María, *Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica*. En Museos, nº3 año 2007.

**MORIL**

Moril Valle, Remedios, *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Universitat de Valencia, 2008

**MUSEO 1916**

*Museo Arqueològic Diocesano*, en La Vanguardia, 23 de octubre de 1916, pág. 4.

**MUSEO 1918**

*Museo Diocesano*, en La Vanguardia, Quincena Artística, 12 de julio de 1918, pág 6.

**MUSEO 1921**

*Museos y Bibliotecas*, en La Vanguardia, 6 de abril de 1921, pág. 11.

**MUSEO 1935**

*El Museo Diocesano de Barcelona (visita de Els Amics dels Museus)* , en La Vanguardia 2 de abril de 1935, pág. 23.

**MUSEU 1916**

*Museu Diocesà*, en Butlletí de l'Ateneu, nº8, diciembre 1916, pág. 348.

**MUSEU 1916b**

*Museu Diocesà*, en Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, nº 263, dicembre 1916, año XXVI.

**MUSEU 1916c**

*Museu Diocesà. La inauguració*, en La Veu de Catalunya, Pàgina Artística, nº358, 23 de octubre de 1916.

**MUSEU 1923**

*Museu Arqueològic Diocesà de Barcelona*, en Anuari Institut d'Estudis Catalans, MCMXV-XX, 1923, págs. 812-813.

**MUSEUS DIOCESANS 1997**

*Els Museus Diocesans de Catalunya*. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 1997.

**NICHOLAS 1995**

Nicholas, Lynn H., *The Rape of Europa*, Vintage Books, New York 1995.

**PAGÈS 1987**

Pagès, Pelai, *La Guerra Civil a Catalunya (1936-1939)*, Els Llibre de la Frontera, Barcelona 1987.

**PEIRÓ 1936**

Peiró, Joan, *Perill a la reraguardia*, Ed Alta Fulla, 1987 (1936).

**PIJOAN 1929**

Pijoan, Josep, *De com la taula del mestre Alfonso, de Sant Cugat, va venir al Museu de Barcelona*, en Gaseta de les Arts, segona època, año II, nº 3, 1 de noviembre de 1929, págs. 3-4

**PLADEVALL 1989**

Pladevall, Antoni, *Història de l'Església a Catalunya*, Ed. Claret, Barcelona 1989.

**RÉAU 1954**

Réau, Louis, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art française*. Ed. Robert Laffont, París 1994 (1954).

**RAGUER 2001**

Raguer, Hilari, *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Ediciones Península, 2001, Barcelona.

**RENAU 1980**

Renau, Josep, *Arte en peligro: 1936-39*, Ayuntamiento de Valencia-Fernando Torres Editor, Valencia, 1980.

**REO 1939**

*Reo invicto : el Tibidabo durante la "revolución", Templo Expiatorio Nacional al Corazón de Jesús*, 1939.

**RETABLO 1928**

*Ingreso del retablo de San Severo*, en *La Vanguardia* 30 de diciembre de 1928, pág. 16.

**RICO 2009**

Rico, Juan Carlos, *Cómo se cuelga un cuadro virtual. Las exposiciones en la era digital*. Ed. Trea, 2009.

**RIURÓ 1986**

Riuró, Francesc, *La lluita per la salvaguarda del Patrimoni Artístic*. En *Revista de Girona*, Any 1986, Núm. 116.

**ROMERO 2006**

Romero, Pedro G., *Archivo FX*, en [www.macba.es/descargas](http://www.macba.es/descargas).

**RUEDA 19**

Rueda Roigé, Francesc Josep de, *La protección internacional del patrimonio cultural en caso de conflicto armado*, en *Locus Amoenus* 4, 1998-1999, pág. 249-266.

**RUCABADO 1959**

Rucabado, Ramón, *Santa Mónica de la Rambla. Una página inédita de julio de 1936*. Barcelona, Balmes 1959.

**SÁNCHEZ 2009**

Sánchez Valero, Ramon-Octavi, *Entrevista a Mn. Josep Maria Martí Bonet autor del llibre El martiri dels temples*. En *Temes d'avui: revista de teologia i qüestions actuals*, nº. 32, 2009 , págs. 59-64.

**SANTOJA 2003**

Santoja, Gonzalo, *Itinerario de resplandores: la salvación del Patrimonio Artístico durante la guerra*. En Homenaje a María Teresa León en su centenario, año 2003, págs. 195-208.

**SANTOJA 2006**

-*El salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico y Bibliográfico durante la Guerra*. En Mus-A: Revista de los museos de Andalucía, nº. 6, 2006, págs. 109-111.

**SÉISME 2010**

Séisme: l'UNESCO reclame des mesures contre le pillage culturel d'Haïti, en Le Monde, 31 de enero de 2010.

**SEMINARIO 1927**

*Fiesta en el Seminario*, en La Vanguardia, 4 de marzo de 1927, pág. 10.

**SEMINARIO 1936**

*El nuevo destino de los viejos palacios y otros edificios. El ex Seminario para la cultura del pueblo*, en La Vanguardia 28 de julio de 1936, pág. 4.

**SEMINARIO 1944**

*El Seminario Conciliar*, en La Vanguardia, 27 de enero de 1944, pág. 5.

**SOLÁ 1993**

Solá, Tomislav, *El patrimoni i la guerra a Croàcia*, en De Museus. Quaderns de Museologia i Museografia, nº 4, 1.993, pág 14-19.

**SOLÉ 1989**

Solé, J.M y Vilarroya, J., *La repressió a la rera guarda de Catalunya (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1989.

**SURDIC 1993**

Surdic, Borislav, *Les profundes arrels de la destrucció*, en De Museus. Quaderns de Museologia i Museografia, nº 4, 1993, pág. 20-23.

**TESOROS 1923**

*Los tesoros artísticos de la Iglesia*, en La Vanguardia, 10 de enero de 1923, pág 13.

**TRENS 1916**

Trens, Manuel, *Memoria*, dentro de *Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona, Acto Inaugural y Catálogo de los objetos*. Imprenta E. Subirana, Barcelona 1916.

**TRENS 1916b**

-*Ideal del Museu Diocesà*, en Vida Cristiana, nº 19, 1916, págs. 40-42.

**TRENS 1925**

-*Les pintures murals romàniques de Barberà*, en Gasetta de les Arts, año II, nº 29, julio de 1925, págs. 1-3. Con una *Nota de la Redacció* (ver FOLCH 1925).

**TRENS 1929**

-*El trasllat del Cor de la Seu de Barcelona*, en Gasetta de les Arts, segona època, año II, nº 5, 1 enero de 1929, págs. 1-7.

**TRENS 1929b**

-*Sobre la segona Exposició d'Art Litúrgic*, en Gasetta de les Arts, segona època, año II, nº 5, 1 enero de 1929, págs. 10-12.

**TRENS 1929c**

-*Inventari del Tresor de les Parròquies de la Diòcesis de Barcelona*, manuscrito /mecanografiado, en el AT.

**TRENS 1940**

-*Monumentos sacros de lo que fué España roja*, versiones manuscrita y mecanografiada en el AT.

**TRENS 1940a**

-*Monumentos sacros de lo que fué España roja: dedicado a su Santidad Pio XII*. Barcelona: Fomento de la Producción Española, 1940.

**UNIVERSIDAD 1936a**

*Universidad Popular e Instituto de Cultura*, en La Vanguardia 8 de agosto de 1936, pág. 3.

**UNIVERSIDAD 1936b**

*Universidad Polpular*, en La Vanguardia 15 de agosto de 1936, pág. 2.

**UNIVERSIDAD 1936c**

*Universidad Popular*, en La Vanguardia 18 de agosto de 1936, pág. 7.

**UREÑA 2004**

Ureña Alvarez, M. Rafaela , *La protección del patrimonio cultural en tiempo de guerra*. En Cuadernos de estudios empresariales, Nº 14, 2004, págs. 245-260.

**VALDES 1999**

Valdes Sagues, María del Carmen, *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Trea 1999.

**VIDAL 1996**

Vidal, Mercè, *La salvaguarda del patrimoni artístic. L'exposició d'art medieval català a París el 1937*, en Serra d'Or, nº 438, julio 1996, págs. 29-31

**VILARROYA 1988**

Villarroya i Font, Joan, *Violencia i represió a la reraguarda catalana, 1936-1939*. Tesis 1988, en Tesisenxarxa.net.

## RECURSOS ON LINE

- [www.chorusvenezia.org](http://www.chorusvenezia.org), página de la organización CHORUS de Venecia.
- [www.dhm.de/datenbank/ccp](http://www.dhm.de/datenbank/ccp), página del Deutsche Historische Museum, Central Collecting Point München.
- [www.dhm.de/datenbank/linzdb](http://www.dhm.de/datenbank/linzdb), página del Deutsche Historische Museum, Sammlung de Sonderauftrages Linz.
- [www.fxysudoble.org](http://www.fxysudoble.org), página de Pedro G. Romero y el proyecto *ARCHIVO FX*.
- [www.hungarylootedart.com](http://www.hungarylootedart.com), página de la familia Herzog.
- [www.lostart.de](http://www.lostart.de), página del Koordinierungsstelle Magdeburg.
- [www.uv.es/cultura/v/docs/expartosalvado10.htm](http://www.uv.es/cultura/v/docs/expartosalvado10.htm), página de la exposición: *Art Salvat: 70è aniversari del salvament del patrimoni artístic espanyol i de la intervenció internacional*, (Claustre Major-La Nau, Universitat de Valencia marzo/mayo 2010)

## OTROS

### Exposiciones:

- Destrucció, espoli i salvaguarda del patrimoni durant la Guerra Civil; L'exemple de Mataró.*  
Comisariada por Assumpta Montellà, Ca l'Arenas, Mataró (del 8 octubre 2009 al 12 septiembre 2010)
- Històries anònimes: Vivències de salvaguarda del patrimoni artístic a Olot. 1936.* Comisariada por Anna Escarpanter, Ca l'Arenas, Mataró (del 18 de diciembre 2009 al 21 marzo del 2010)