

La trajectòria de Josep Gudiol Ricart entre 1930 i 1940

Contribucions i aportacions al seu estudi

Guillem Cañameras Vall

Barcelona 2013

Índex

Fons documentals consultats i abreviatures	3
Introducció	4
1. Estat de la qüestió	7
2. La problemàtica de les fonts	13
3. Trets i valors biogràfics	15
3.1. El pes de les arrels	16
3.1.1. La influència del «senyor oncle»	16
3.1.2. El Museu de Vic	20
3.2. La relació amb els grans col·leccionistes	22
3.2.1. El rol de Teresa Amatller	24
3.3. Nous horitzons	32
3.3.1. Primer viatge als Estats Units: 1930-1931	33
3.4. Activitat a Catalunya	36
3.4.1. L'Arxiu d'Arqueologia Catalana (ADAC)	36
3.4.1.1. El taller de restauració i extracció de pintures	39
3.5. El pas per França: 1939	45
3.6. Segon viatge als Estats Units: 1940-1941	53
4. La relació amb Walter W. S. Cook: un eix vertebrador	55
4.1. El món de la fotografia i Josep Gudiol	55
4.2. La rivalitat amb els Mas	57
4.3. El comerç d'art i els <i>art dealers</i>	62
4.4. L'experiència pedagògica als Estats Units	71
5. Salvament de Patrimoni	85
5.1. La Guerra Civil i el Salvament de Patrimoni	85
5.2. El judici de depuració	101
Conclusions	115
Bibliografia	118
Annexos	128

Fons documentals consultats

ANC: Arxiu Nacional de Catalunya (Sant Cugat del Vallès)

AAB: Arxiu Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona (Barcelona)

AHDB: Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona (Barcelona)

SPAL: Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (Barcelona)

Abreviatures

AGC: Arxiu Gudiol Corominas

ADAC: Arxiu d'Arqueologia Catalana

Introducció

L'origen de la investigació que presento ara sobre Josep Gudiol i Ricart (1904-1985) es troba en la voluntat d'estudiar aspectes i personatges rellevants de la Història de l'Art a Catalunya que, per motius diversos, han restat difuminats o soterrats al llarg dels anys fins l'actualitat. Aquest és un dels principals objectius del grup d'investigació «Tresors, marxants, col·leccions. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica, 1850-1950», preocupat per temes relacionats amb el col·leccionisme i també amb la historiografia, dos aspectes que malgrat semblin distants actuen com dos vasos comunicants, i és des d'aquesta perspectiva sota la qual presento aquest treball.

Des d'aquest punt de vista, la recerca sobre Josep Gudiol va sorgir de la presa de consciència del greuge que suposa per a la historiografia catalana que una figura tan rellevant com era el nebot de mossèn Gudiol no hagués gaudit encara de l'atenció necessària que es mereix. És així que l'any 2009, des del grup, ens varem plantejar realitzar una recerca sobre la brillant figura de Josep Gudiol Ricart, focalitzant la recerca a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, d'una banda, i a l'arxiu familiar Gudiol-Corominas, de l'altra. I de resultes d'això, l'any 2010 vaig participar breument en un acte d'homenatge a l'Institut Amatller que es va dedicar a vindicar la figura de Josep Gudiol¹.

Per altra banda, i també dins del Grup de Recerca, es va plantejar la possibilitat d'implicar-me en una línia d'investigació historiogràfica sobre aquest notable historiador de l'art català gràcies a l'atorgament d'una beca de col·laboració de final de llicenciatura l'any 2011. D'aquesta manera vaig poder iniciar una investigació en profunditat sobre un personatge i un temps de la història de l'art catalans prou importants i rellevants, recerca que ha proporcionat algunes llums sobre les pràctiques de la història de l'art i de la cultura a Catalunya.

¹ «Acte d'Homenatge a Josep Gudiol i Ricart, organitzat per l'Institut Amatller d'Art Hispànic». *e-art Documents* [en línia]. Barcelona: Tresors, Marxants i Col·leccions. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica (1850-1955). Núm. 2, 2010. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: <http://www.eartdocuments.com/borrador-automatiko/numero-2-catalan/>. ISSN 2013-6277.

Un dels primers objectius a assolir va ser l'accés a la documentació dels diversos arxius. Pel que fa a l'important arxiu familiar Gudiol-Corominas, cal dir que la resposta de la família va ser extraordinàriament positiva i col·laborativa, fet que vull agrair especialment, ja que d'altra manera aquesta recerca no hauria estat possible.

Primerament vaig procedir a fer la consulta exhaustiva i continuada de l'arxiu familiar per tal de tenir un primer mapa conceptual del material al qual m'enfrontava. Seguidament, i donat l'abast cronològic de l'activitat de Josep Gudiol Ricart, vaig procedir a acotar el rang temporal de la investigació, cenyint-me al període comprès entre els anys 1930 i 1940, amb la voluntat d'intentar dibuixar un mapa representatiu de les seves diverses activitats i explicar-les.

Respecte de les fonts, cal dir que la meva recerca es vertebrava al voltant de les fonts primàries o de primera mà, sobretot la correspondència personal de Josep Gudiol a la qual he tingut accés. No obstant, cal advertir que aquestes fonts no deixen de ser limitades i que és factible pensar que en el futur es podrien completar. Sigui com sigui, cal dir que l'arxiu familiar Gudiol-Corominas és molt ampli, i des del punt de vista qualitatiu cal remarcar que conté nombroses còpies de les cartes que el mateix Josep Gudiol enviava. Tanmateix, penso que és absolutament necessari i pertinent poder-lo ampliar i complementar amb els fons documentals d'altres arxius institucionals i personals.

Com remarcava més amunt, he establert els límits cronològics d'aquesta recerca entre els anys 1930 i 1940, segment temporal que correspon a l'emergència de Josep Gudiol com a historiador de l'art, excel·lent fotògraf i potent difusor de l'art hispànic, principals paradigmes de la seva activitat i elements fonamentals de la seva futura carrera.

Prenent com a punt de partida l'any 1930, és a dir, quan Josep Gudiol tenia 26 anys, he intentat dibuixar el seu substrat formatiu com a historiador de l'art i també posar sobre la taula la importància dels seus viatges als Estats Units, element veritablement clau en la seva formació. Així mateix, he volgut tancar l'arc temporal a l'any 1940 ja que aquesta data permet estudiar la seva

activitat durant la Guerra Civil (1936-1939), l'activitat fotogràfica que marca el seu exili a França l'any 1939 i el seu paper en algunes de les institucions i universitats dels Estats Units. Per altra banda, i donat aquest segment cronològic, no tractaré una de les activitats per les quals Josep Gudiol és més conegut, la creació de l'Institut Amatller d'Art Hispànic l'any 1941. No cal dir que aquesta institució és, potser, la fita més important dins la trajectòria de Josep Gudiol, però precisament per aquest motiu considero que s'ha d'abordar el seu estudi en un esforç molt més gran del que permet un treball final de Màster.

Arribats a aquest punt vull remarcar que l'estructura d'aquesta recerca es configura en tres blocs principals que corresponen primerament, a una breu biografia valorativa de la seva trajectòria; en segon lloc a l'estudi de la seva relació amb Walter William Spencer Cook (1888-1962); i finalment a la seva actuació en el salvament de patrimoni artístic durant la Guerra Civil.

Pel que fa a les fonts vull advertir que m'he basat en les fonts primàries proporcionades principalment per l'arxiu familiar Gudiol Corominas, però també he tingut en compte la biografia escrita per Eulàlia Gudiol Corominas², en un intent de recuperar la memòria del seu pare des d'una comprensible òptica personal.

Finalment, cal considerar que la investigació que presento no tanca ni de bon tros les possibilitats i les necessitats de continuar estudiant la figura de Josep Gudiol. És més, precisament gràcies a l'aproximació que he realitzat, he pogut prendre consciència de la gran importància que va tenir per a la història de l'art de Catalunya. És per això que espero sincerament que el meu estudi contribueixi a posar al lloc que correspon la personalitat historiogràfica de Josep Gudiol Ricart.

²GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

1. Estat de la qüestió

Malgrat la indubtable importància que té la figura de Josep Gudiol Ricart i la seva incidència en el món de l'art a Catalunya, ni la seva activitat ni la seva personalitat han estat estudiades amb la profunditat que es mereix. Aquest fet no és quelcom aïllat ja que també ens manquen monografies i estudis valoratius de la vida de tota una sèrie d'historiadors de l'art catalans, com puguin ser Josep Pijoan Soteras (1881-1963)³ o Josep Puig i Cadafalch (1867-1956)⁴, entre d'altres. Davant d'aquesta realitat, em pregunto si aquesta lamentable llacuna es deguda a condicionants polítics, a la incúria dels historiadors actuals amb poc o nul interès, o si simplement és fruit de la manca de temps i distància cronològica per abordar el seu estudi.

Respecte a Josep Gudiol, no consta cap aportació específica sobre les diverses línies d'activitat que va desenvolupar, a excepció de la seva tasca com a comissari⁵ i la seva relació amb els hispanistes nord-americans⁶. I no deixa de sorprendre que no hi hagi testimonis ni tan sols en l'àmbit de la fotografia, ja que, encara que no fou ell qui va iniciar aquesta activitat a casa nostra, val a dir que ni pel seu cas ni pel d'altres personatges que hi van tenir un paper important –Adolf Mas i Ginestà (1860-1936)⁷ o Enric Vilaseca⁸– existeix cap

³ Josep Pijoan Soteras va ser un personatge polifacètic conegut per la seva activitat com a historiador i escriptor, però especialment per la seva tasca com a tractadista d'art amb la publicació del *Summa Artis*, la magna història general de l'art. Cal esmentar una sèrie d'articles sobre aquest historiador de SOCIAS BATET, Immaculada, «La relació entre Josep Pijoan Soteras (1881-1963) i Archer Milton Huntington (1870-1955). Apunts i reflexions». *e-artDocuments*. [en línia]. Barcelona: Tresors, Marxants i Col·leccions. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica (1850-1955). Núm. 1, 2009. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: <<http://www.eartdocuments.com/la-relacio-entre-josep-pijoan-soteras-1881-1963-i-archer-milton-huntington-1870-1955-apunts-i-reflexions/>>. ISSN 2013-6277; SOCIAS BATET, Immaculada, «Contribución al conocimiento del periodo americano de Josep Pijoan Soteras (1881-1963)». *Revista de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 2010.

⁴ Josep Puig i Cadafalch fou un conegut arquitecte, polític i historiador de l'art. Malgrat que la fama li prové de la seva activitat com a arquitecte, tant la seva vessant política com la d'historiador de l'art van ser igualment rellevants. Vegis ALCOY i PEDRÓS, Rosa. Puig i Cadafalch i la restauració de monuments. Barcelona: Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002.

⁵ FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «La Exposición Internacional de la College Art Association, en Nueva York, 1933». *Goya*, núm. 262, (Gener-Febrer 1998). pp. 13-16.

⁶ ALCOLEA BLANCH, Santiago. «Josep Gudiol i els hispanistes americans». *e-artdocuments*. [en línia]. Núm. 1, 2009. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: <<http://www.eartdocuments.com/josep-gudiol-i-els-hispanistes/>>. ISSN 2013-6277

⁷ Adolf Mas i Ginestà fou un important fotògraf fundador de l'Arxiu Mas i responsable d'algunes de les primeres campanyes fotogràfiques de Catalunya, encarregades per la Mancomunitat de Catalunya però sobretot per diverses entitats dels Estats Units.

⁸ La manca de documentació al respecte d'aquest fotògraf, com en d'altres casos, en fa impossible donar referències. No obstant, la presència de fotografies amb el seu segell a l'arxiu del Servei de Patrimoni

estudi particular que en desentranys les relacions o els mecanismes que ho van fer possible, més enllà de meritòries aproximacions dins de cursos i assignatures universitàries⁹. D'altra banda, si la neuràlgica figura de Mas no ha estat estudiada fins avui amb l'atenció que mereix, no ens ha de sorprendre que l'activitat d'un Gudiol novell en la matèria no hagi gaudit de l'atenció dels investigadors. No obstant, el cert és que l'activitat fotogràfica que Josep va desenvolupar a l'Arxiu d'Arqueologia Catalana mereixeria un estudi en profunditat per tal de valorar correctament allò de nou que va aportar en la manera de fer les fotografies i el valor que atorgava al detall, veritable preàmbul del sistema en què posteriorment basaria totes les seves reflexions sobre l'Art i que probablement es pot incardinar en tendències d'anàlisi d'abast internacional.

És així que, encara que pugui semblar paradoxal, i malgrat que el nom de Gudiol hagi estat en boca de molts, entre els quals podem destacar Pere Bosch i Gimpera (1891-1974)¹⁰, Carles Pi i Sunyer (1888-1971)¹¹ o Miquel Joseph Mayol (1903-1983)¹², per citar alguns exemples, el cert és que compta amb pocs estudis que tinguin la voluntat de tractar la seva persona i activitat.

Generalment, les mencions bibliogràfiques de Josep Gudiol Ricart es troben en llibres que tracten el període de la Guerra Civil, la majoria dels quals són biografies –alguns autobiografies i tot– d'aquells prohoms de la política catalana o peninsular que es van veure immersos en la gestió del Patrimoni Artístic Nacional durant els anys de conflicte. Val a dir que molts d'ells van ser escrits un cop iniciat el procés de transició democràtica i que sovint esdevenen justificacions de les accions, meritòries o reprovables segons sigui el cas, que dugueren a terme els seus protagonistes durant aquells anys convulsos. No hi

Arquitectònic Local (SPAL) en demostren l'existència i fan que sigui interessant estudiar-ne el nom en un futur.

⁹ Aquest és el cas del treball de curs de DÍAZ FERRET, Elisabet. *Adolf i Pelai Mas: la liason amb els Hispanistes Americans*, realitzat dins del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art a l'assignatura de «Teoria i pràctica del col·leccionisme. Museus reals i museus ideals» durant el curs 2010-11.

¹⁰ Pere Bosch i Gimpera va ser un prehistoriador i arqueòleg, rector de la Universitat Autònoma (1933-1939), director del Museu d'Arqueologia de Barcelona i membre del govern de la República des de 1934 a 1939.

¹¹ Carles Pi i Sunyer fou un polític destacat a Catalunya durant els anys 30 del segle XX: Conseller de finances de la Generalitat el 1932, Alcalde de Barcelona el 1933 i Conseller de Cultura el 1937 abans d'exiliar-se.

¹² Miquel Joseph i Mayol, tot i ser impressor de professió va estar vinculat a la Generalitat de Catalunya durant un temps, particularment durant els primers moments de la Guerra Civil (1936-1939) quan era Conseller de Cultura Ventura Gassol.

ha dubte, per tant, que la presència de Josep Gudiol en el relat dels fets a què ens referim és deguda a la seva inqüestionable presència i implicació en ells, però cal concedir que, sense haver ostentat mai un càrrec de responsabilitat màxima i tenint en compte que la seva important activitat era particularment executiva, el cert és que les mencions que es poden localitzar són superficials o, fins i tot, anecdòtiques.

D'aquest corpus bibliogràfic emanat de la transició, val la pena destacar aquells títols on la presència de Gudiol es menciona textualment, entre els quals trobem *Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya* escrit per Fort i Cogul el 1979¹³; les *Memòries* autobiogràfiques de Bosch i Gimpera¹⁴ o les de Joseph Mayol titulades *El salvament del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*¹⁵. Altres, de naturalesa similar, tot i referir-se a fets en els quals sabem que Gudiol era present, no en mencionen el nom, com és el cas de Pi i Sunyer a *La Guerra. 1936 - 1939. Memòries*¹⁶. Fora d'aquest esquema de transició, el títol més important i actualitzat en relació a les activitats de Josep Gudiol i Ricart durant els anys de la Guerra Civil ha estat la recent aportació de Francisco Gracia i Glòria Munilla publicat el 2011 sota el títol *Salvem l'art! La protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil*¹⁷. No obstant, donades les dimensions i detall del seu estudi, sorprèn la superficialitat amb què altra vegada és tractat Josep Gudiol, el qual, si bé se n'afegeixen noves dades relatives¹⁸, continua relegat a un segon terme difícil de justificar davant les pistes que hi ha sobre la seves activitats durant aquells anys.

Altres textos relatius a la seva persona corresponen a les notes necrològiques que tant el Dr. Francesc Fontbona¹⁹ com Miquel S. Gros²⁰, van

¹³ FORT i COGUL, Eufemià. *Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya*. Barcelona: Edhasa, 1979.

¹⁴ BOSCH GIMPERA, Pere. *Memòries*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

¹⁵ JOSEPH i MAYOL, Miquel. *El salvament del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Barcelona: Pòrtic, 1971.

¹⁶ PI i SUNYER, Carles. *La Guerra. 1936 - 1939. Memòries*. Barcelona: Pòrtic, 1986.

¹⁷ GRACIA ALONSO, Francisco; MUNILLA CABRILLANA, Glòria. *Salvem l'art! La protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011.

¹⁸ Cal destacar que algunes de les dades més detallades i interessants sobre Josep Gudiol estan incloses en l'aparell d'annexos del llibre, fet que no ajuda gens a atorgar la importància que mereix la seva activitat.

¹⁹ FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Josep M. Gudiol i Ricart, tractadista d'art». *Ausa*, núm. 114-115, (novembre 1985). pp. 457-460.

²⁰ GROS i PUJOL, Miquel dels Sants. «Josep Maria Gudiol i Ricart, *In memoriam*». *Ausa*, núm. 114-115, (novembre 1985). p. 449-456.

publicar en motiu de la seva mort l'any 1985. Uns altres materials de què disposem són uns escrits del propi Gudiol publicats pòstumament l'any 1987 sota el títol *Tres escrits de Josep Gudiol i Ricart*²¹. En aquest cas, malgrat tractar-se d'un text de valor innegable pel fet d'emanar directament del pensament del nostre protagonista i consistir en una reflexió específica sobre la seva activitat i persona, les circumstàncies amb què va ser escrit fan que el seu contingut s'hagi de prendre amb certes reserves.

No vull dir amb això que es tracti necessàriament d'un text que falti a la veritat d'aquells fets en que Josep va participar, però tractant-se d'un text de defensa davant d'un tribunal de depuració franquista que tenia com a objectiu aclarir les imputacions de la seva col·laboració amb el bàndol republicà durant la guerra, resulta plausible plantejar-nos que descartés algunes de les accions que dugué a terme o que, com a mínim, en limités el seu abast per tal de reduir-ne la vinculació i la càrrega de compromís que comportaven davant de les autoritats del moment. Ell mateix o potser l'equip editorial que en va fer la publicació anys més tard.

Per altra banda, cal destacar especialment una aportació molt particular que correspon a la monografia d'Eulàlia Gudiol Corominas, la filla petita de Josep, publicada l'any 1997 amb el títol de *Josep Gudiol Ricart*²². Però tot i el detall amb el qual tracta molts dels aspectes de la vida del seu pare, de l'enfocament marcadament personal en resulta una aproximació mancada del necessari esperit crític que s'exigeix a una investigació acadèmica com la que m'ocupa.

Fruit de l'interès creixent que les figures com Gudiol han començat a tenir en els últims anys i coincidint amb els 25 anys de la seva desaparició, el 2010 es va realitzar un acte d'homenatge a la seva persona al propi Institut Amatller en el qual hi van participar familiars, deixebles i, fins i tot amics. A banda de la seva filla petita Eulàlia, entre ells podem destacar Frederic-Pau Verrié i Faget²³, José Millicua Illarramendi (1921-2013)²⁴ o Francesc Fontbona,

²¹ GUDIOL RICART, Josep. *Tres escrits de Josep Maria Gudiol i Ricart*. Barcelona: Arturo Ramón i Manuel Barbié, 1987.

²² GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

²³ Frederic-Pau Verrié i Faget editor, arqueòleg i historiador de l'art va mantenir relació editorial amb Josep Gudiol.

però també alguns estudiants universitaris entre els quals vaig ser inclòs arran de l'atorgament de la beca de col·laboració per estudiar l'activitat de Gudiol durant el període de la Guerra Civil. Tractant-se d'un acte d'homenatge, el contingut de moltes de les intervencions fou de caire anecdòtic i personal, però gràcies a la rellevància de la seva persona, l'acte fou enregistrat i resta a disposició pública mitjançant la revista electrònica del Grup de Recerca «Tresors, marxants, col·leccions» e-artDocuments²⁵.

Finalment, cal mencionar dos breus referències més. D'una banda l'aportació que va fer Santiago Alcolea Blanch²⁶ «Josep Gudiol i els hispanistes americans»²⁷ l'any 2009. I per l'altre, la breu però intensa aportació que la Dra. Immaculada Socias²⁸ fa en el seu article «Contribució al coneixement de l'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook»²⁹, on planteja a vista d'ocell els principals elements que van marcar la seva activitat i pels quals ha esdevingut una personalitat rellevant dins del món de la Història de l'Art a Catalunya.

En tot cas, a més a més dels escrits sobre Gudiol, també cal prendre en consideració els seus propis escrits, els quals són molt útils per establir unes coordenades de la seva actuació. Primerament, les seves aportacions editorials consisteixen bàsicament en ressenyes i transcripcions de conferències realitzades a la Sala Parés de Barcelona³⁰. Però quan, degut a les

²⁴ L'historiador de l'art José Milicua, va tractar a Josep Gudiol durant la seva etapa d'estudiant als anys 40, moment en el qual el recentment creat Institut Amatller va esdevenir un espai de consulta i aprenentatge constant per a ell i altres joves historiadors de l'art.

²⁵ «Acte d'Homenatge a Josep Gudiol i Ricart, organitzat per l'Institut Amatller d'Art Hispànic». *e-artDocuments* [en línia]. Barcelona: Tresors, Marxants i Col·leccions. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica (1850-1955). Núm. 2, 2010. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: <<http://www.eartdocuments.com/borrador-automatiko/numero-2-catalan/>>. ISSN 2013-6277.

²⁶ Santiago Alcolea Blanch és l'actual director de l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

²⁷ ALCOLEA BLANCH, Santiago. «Josep Gudiol i els hispanistes americans». *e-artDocuments*. [en línia]. Núm. 1, 2009. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: <<http://www.eartdocuments.com/josep-gudiol-i-els-hispanistes/>>. ISSN 2013-6277.

²⁸ La Dra. Immaculada Socias Batet és professora titular al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, Investigadora Principal del Grup de Recerca «Tresors, Marxants i Col·leccions. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica (1850-1955)» i autora de nombrosos llibres i publicacions relatives a l'entorn de del col·leccionisme i el comerç de l'art.

²⁹ SOCIAS BATET, Immaculada. «Contribució al coneixement de l'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook». Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech. *la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museu, 5 d'octubre de 2012*. En premsa.

³⁰ «El retaule de Sant Cosme i Sant Damià de la Catedral de Barcelona». *El matí*, (16 de desembre de 1934); «La pintura gòtica a Catalunya. Conferència del 23 de maig de 1936». *El Saló «Mirador»*. Barcelona: Sala Parés, 23 de maig de 1936; *Conferència de Josep Gudiol Ricart amb motiu de la visita dels "Amics dels museus de Catalunya" a la col·lecció de vidres d'Alfons Macaya : 26 de gener de 1936*. [S.l. : s.n., 1936]; «La investigación de la pintura gòtica en Cataluña. Conferència del 21 de maig de

circumstàncies, ja es troba immers en ple conflicte bèl·lic, també trobem escrits relatius al Salvament de Patrimoni, així com els primers textos monogràfics sobre diversos àmbits tipològics i estilístics de la Història de l'Art del nostre país³¹. Per tot plegat, penso que tant els escrits sobre Gudiol com els seus propis constituïxen unes fonts bàsiques i fonamentals per al seu coneixement.

1936». *II Saló «Mirador»*. Barcelona: Sala Parés, 21 de maig de 1936; «Lluís Borrassà i la seva escola. Conferència del 25 de maig de 1936». *II Saló «Mirador»*. Barcelona: Sala Parés, 25 de maig de 1936; «Notes per a la Història de la restauració i salvament dels monuments de Catalunya medieval i diverses conseqüències». *Arquitectura i urbanisme*, núm. 15, (desembre 1936). pp. 155-167.

³¹ *Els vidres catalans*. Barcelona: Alpha, 1936; *La pintura gòtica del Museo de Vic*. Barcelona: Vértice, 1936; «L'Art Roman»; «L'Art Gothique». ZERVOS, Christian. *L'art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle a la fin du quinzième siècle*. París: Cahiers d'Art, 1937.

2. La problemàtica de les fonts

Com acabem de veure i a conseqüència de la situació en què es troba el coneixement de l'activitat de Josep Gudiol Ricart, una aproximació al seu estudi s'ha de basar necessària i quasi exclusivament en fonts primàries. Aquest fet, que proporciona uns rèdits i satisfaccions importants, comporta a la vegada dificultats i problemes propis a la seva naturalesa que vull destacar breument per tal de perfilar millor quin ha estat l'abast de la meva investigació.

Indubtablement, el corpus principal d'aquestes fonts primàries correspon a l'arxiu familiar Gudiol-Corominas. Aquest arxiu es troba en bon estat de conservació però mancat d'una classificació i ordenació establerta, i la seva consulta és difícil degut a la gran quantitat de documents que conté. En conjunt, l'arxiu abasta des de l'any 1926 fins al 1964, i a nivell orientatiu i il·lustratiu de les dimensions del conjunt val la pena indicar que els documents relatius a la dècada que jo he estudiat, de 1930 a 1940, sumen no menys de 1.500-2.000 unitats. No hi ha dubte que aquesta riquesa documental és una situació feliç que permet i permetrà corregir el gran desconeixement que tenim de la figura de Josep Gudiol Ricart, no obstant, tampoc vull negar la dificultat que comporta treballar amb un arxiu tan dilatat en el marc d'una recerca acadèmicament limitada per un nombre determinat de pàgines.

En tot cas, davant d'aquesta abundància documental el procediment a seguir ha estat, en primer lloc, seleccionar les cartes i documents de l'arxiu relatives al període d'estudi. Aquest procés en sí ja ha comportat una despesa de temps considerable degut a l'estat de conservació del fons, absolutament allunyat de qualsevol ordre cronològic. Posteriorment, un cop separat el corpus de documentació corresponent, he procedit a una lectura atenta del material per tal d'obtenir la visió global necessària que m'ha permès organitzar l'estructura general de la investigació. Acte seguit, i aquests fase correspon a la de màxim esforç dins del treball de fonts, he procedit a realitzar el buidat detallat de cada una de les cartes i documents existents del període. Arribats a aquest punt i amb tota la documentació consultada i buidada, he reestructurat l'esquema general de la investigació afegint o rectificat la importància dels

elements inicials en base al detall i profunditat que la documentació permetia per a cada apartat.

També cal destacar que he transcrit molts documents que fonamenten les meves afirmacions i permeten valorar millor la seva veracitat, però a la vegada, també és una manera de mobilitzar un material de difícil consulta per a la resta de la comunitat acadèmica. Per altra banda, i no menys important, ha estat la inclusió de les paraules textuais dels protagonistes, les quals permeten transmetre matisos i sentits subtils que els seus remitents i destinataris segurament manejaven i que es poden perdre davant de la fragmentació excessiva dels documents. Certament, cal advertir de que la transcripció realitzada s'ha fet respectant les ortografies originals, i com és natural en un material que ja té una certa antiguitat, en ocasions inclou parts il·legibles o dubtoses que han estat indicades.

Finalment, vull destacar la consulta d'altres fonts com a part essencial de la meua recerca. Unes fonts que, degut a l'abundància de material que l'arxiu Gudiol-Corominas aporta, han jugat un paper secundari però molt important encara que només sigui per ubicar i situar correctament els seus continguts. Aquestes fonts corresponen bàsicament a d'altres arxius però de caràcter institucional i públic, entre els quals cal destacar molt especialment per la seva importància l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL), la Biblioteca del propi Institut Amatller d'Art Hispànic i l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). Fons dels quals se n'ha obtingut un material quantitativament menor però d'un valor essencial pel que fa a complementar els continguts exhumats a l'arxiu familiar.

3. Trets i valors biogràfics

Per sobre de tot, aquest estudi vol centrar la seva atenció en aquells aspectes que resulten claus per entendre l'activitat professional de Josep Gudiol i Ricart (Fig. 1) durant la dècada dels anys 30 del segle XX. Per aconseguir aquest objectiu i tractar de dibuixar correctament la seva activitat, en primer lloc em fixaré en la importància que van tenir les arrels familiars en la creació del substrat formatiu de la seva personalitat com a historiador de l'art. En aquest punt, faré especial atenció al pes i al paper, tant a nivell pràctic com formatiu, que tingué el seu oncle, Josep Gudiol i Cunill (1872–1931), més conegut com a mossèn Gudiol i familiarment anomenat «senyor oncle». Posteriorment, intentaré mostrar de quina manera els dos elements clau de la seva formació, el seu oncle i el Museu Episcopal de Vic, van transferir el seu prestigi al propi Josep Gudiol, fins al punt de permetre-li establir fructífers contactes amb algunes de les personalitats més importants del col·leccionisme català, per exemple els Amatller; i del món acadèmic nord-americà, entre els quals destaquen Walter William Spencer Cook (1888–1962) i Chandler Rathfon Post (1881–1959)³². De manera similar, també accentuaré la importància que van tenir en l'establiment d'aquests contactes internacionals els diversos viatges realitzats als Estats Units i a França. Aquests viatges resulten centrals per entendre la seva concepció de l'Art i el tipus d'empenta que va donar a les seves activitats. Un aspecte, aquest últim, que tancarà el capítol i que permetrà entendre millor com i per què va tirar endavant l'Arxiu d'Arqueologia Catalana i la seva valuosa i considerable col·lecció de clixés fotogràfics.



Fig. 1 Josep Gudiol Ricart (1904-1985)

³² Chandler R. Post fou un historiador de l'art especialitzat en Renaixement Italià i un dels pioners en l'estudi de l'Art Hispànic als Estats Units, una línia d'investigació que va cultivar particularment des de la seva posició de professor a Harvard i mitjançant la seva influència en el *Fogg Museum*.

3.1. El pes de les arrels

Mossèn Gudiol va tenir un paper excepcional en la formació del jove Josep, no només en la seva formació reglada, sinó també en la d'àmbit extracadèmic, en la qual destaca la xarxa de contactes nacionals i internacionals que posseïa i que el seu nebot va poder aprofitar. A més a més, en un primer moment li va obrir les portes del Museu Episcopal de Vic, del qual en destacaré la continuada i estreta vinculació amb Josep al llarg de tots els anys que ens ocupen, i com aquest la va fer servir per impulsar la seva carrera.

3.1.1. El rol exercit pel «senyor oncle»

Per més que no s'han de desmerèixer les capacitats en matèria artística que posseïa Josep Gudiol Ricart, per entendre la seva considerable projecció tampoc no es pot obviar la importància que va tenir la figura de mossèn Gudiol (Fig. 2) en la seva formació com a historiador. Gudiol fou el segon fill baró d'una família de classe mitjana alta de principis del segle XX i els usos socials de l'època l'haurien dirigit cap al sacerdoci, però en el seu cas van confluïr dues circumstàncies que el van dur cap a altres camins. D'una banda, la seva família va voler implicar-lo en la gestió de l'adoberia familiar i per tant li va donar estudis empresarials però, de l'altra, mossèn Gudiol, conscient de les aptituds i la inclinació del seu nebot cap al món de l'art, va fer valer la seva influència en aquest sentit³³. El resultat d'això fou que Gudiol va gaudir d'una doble formació empresarial i artístic-humanística que li seria molt útil en la seva futura carrera professional.

Més enllà de les anècdotes biogràfiques dels anys de la primera joventut, crec que allò realment important és preguntar-nos l'origen de la passió per l'Art i de la seva voluntat de ser seriós en tot allò que feia que van caracteritzar Josep Gudiol fins a esdevenir dos aspectes consubstancials a la seva vida i activitat professional. Com és lògic, els influxos que deuria rebre al llarg de la seva formació van ser múltiples, i alguns d'ells segurament no seran mai localitzables, però coneixent com coneixem el caràcter i la importància del

³³ El detall dels canvis d'opinió respecte a la formació del jove Josep queden perfectament recollits al llibre GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

primer dels seus mentors, no és difícil considerar que bona part de les seves bondats acadèmiques poden tenir les arrels en el seu oncle mossèn Gudiol.



Fig. 2 El jove mossèn Josep Gudiol Cunill (1872-1931)

Mossèn Gudiol, malgrat la seva dimensió local i haver viscut tota la vida a Vic, fou una personalitat destacada en l'esforç de recuperació de la cultura catalana endegat per la Renaixença. La seva activitat, fortament vinculada al Museu Episcopal de Vic des de 1893, quan ja va participar en el seu primer catàleg raonat, es va estrènyer el 1898 arran del seu nomenament com

a conservador del Museu en substitució d'Antoni d'Espona³⁴, un càrrec en el qual es va destacar especialment pels criteris museològics que va aplicar: exposar les col·leccions separatament i ordenar-ne cadascuna mitjançant criteris cronològics i tipològics. Al llarg de la seva vida acadèmica va dirigir la seva atenció a diversos àmbits de la Història de l'Art, i fruit d'això també són notòries algunes de les seves publicacions, entre les que cal esmentar particularment les *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*³⁵, publicades l'any 1902 i considerades el primer estudi científic sobre museologia de Catalunya, o –més tardanament– dues obres sobre pintura medieval catalana: *Els trescentistes*³⁶ de 1924, i *Els primitius*³⁷ de 1927, que cal destacar pel seu caràcter pioner en l'estudi i recuperació de l'art català. No cal dir que comparteixo plenament les lloances que se li fan per haver creat un museu l'estructura del qual fou modèlica i, encara més, per la importància que tingueren les seves publicacions en l'estudi de la història de l'art del nostre país, però també considero que, a la llum de la investigació que he dut a terme, cal afegir necessàriament un tercer èxit a la seva carrera: haver estat capaç de

³⁴ Antoni d'Espona i de Nuix (1849-1917) fou un vigatà destacat. Advocat, publicista i literat, fou cofundador del Museu Episcopal de Vic i el seu conservador entre 1891 i 1898.

³⁵ GUDIOL CUNILL, Josep. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*. Vic: Impremta Balmesiana, 1931-1933.

³⁶ GUDIOL CUNILL, Josep. *Els trescentistes*. Barcelona: S. Babra, 1924.

³⁷ GUDIOL CUNILL, Josep. *Els primitius*. Barcelona: S. Babra, 1927.

transmetre els seus coneixements i el seu rigor científic a la posteritat a través del seu nebot, Josep Gudiol Ricart.

Em sembla innecessari fer un repàs exhaustiu del recorregut formatiu que va fer el jove Gudiol, ja que en aquest aspecte no podria millorar la informació cronològica i personal que aporta el llibre *Josep Gudiol i Ricart*³⁸, però sí que pretenc destacar un parell d'elements d'aquell període que resulten claus i excepcionals per a l'època i que permeten justificar alguns aspectes particulars que van marcar la formació de Josep Gudiol. En primer lloc, l'encoratjament que va trobar de ben petit en desenvolupar les seves inquietuds en relació a la història i l'arqueologia, i en segon lloc, la formació en dibuix que se li va proporcionar. En cada cas, el paper que va jugar mossèn Gudiol fou de diferent naturalesa però igual de determinant. Per un costat, va estimular directament les seves inquietuds vers l'arqueologia i l'art, posant a disposició de Josep –i de tots els seus germans– llibres, coneixements i temps personal que els va permetre aprendre a valorar el passat, l'art i el coneixement en general. A la vegada, també va aconseguir que la família de Josep valorés el talent natural pel dibuix que tenia el segon dels seus fills, fins al punt de brindar-li la possibilitat de desenvolupar-lo mitjançant una formació específica, primer a l'Escola Municipal de Vic i posteriorment al càrrec de l'escultor Pere Puntí i Terra (1880–1962)³⁹. És ben cert que aquesta formació primerenca mai va ser l'element central de la seva tasca com a historiador, però els quaderns que va realitzar, i que encara es conserven en l'arxiu familiar, li van servir de punt de partida pels seus posteriors estudis d'arquitectura i, sobretot, com un bagatge conceptual importantíssim de cara a les seves activitats fotogràfiques, pedagògiques i acadèmiques, vèrtexs de la seva futura carrera.

Però vull remarcar que, més enllà de la relació afectiva, crec que es pot acceptar l'existència d'una relació entre oncle i nebot que bé es podria qualificar d'herència intel·lectual. Malgrat que les seves carreres respectives

³⁸ GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

³⁹ Pere Puntí fou un escultor, tallista i dibuixant, que gràcies al suport de mossèn Gudiol va poder establir un taller a Vic des de 1913 on, a banda de la seva pròpia activitat com a escultor, també formava en dibuix a joves vigatans entre els quals Josep Gudiol.

van compartir molt pocs anys de plenitud⁴⁰, la voluntat per part de mossèn Gudiol d'obrir portes al seu nebot és manifesta i no només va consistir en vigilar i potenciar la seva educació en matèries «humanistes», sinó també en un esforç evident per proporcionar-li contactes. Fou, doncs, gràcies al gran prestigi de què gaudia l'oncle a nivell local i internacional que un cop Josep Gudiol va decidir el seu futur professional va tenir accés a una gran quantitat de personalitats relacionades amb l'Art.

De proves de la influència exercida per mossèn Gudiol en els primers passos professionals del seu nebot n'hi ha diverses en la documentació consultada. A nivell local es pot destacar el cas de Josep Goday i Casals (1882–1936)⁴¹, a l'estudi d'arquitectura de Barcelona del qual Josep va treballar una temporada mentre cursava la carrera d'arquitecte. Un fet al qual al·ludeixen clarament les paraules que li enviava el seu pare en una carta l'hivern de 1925: «*Are procura fer quedar bé al Sr Goday á qui ton Sr. Oncle li escriurá donantli las gracias per lo que ha fet per tu*»⁴². Però també, i en aquest cas explicat pel mateix Josep, a nivell internacional en relació a Walter Cook quan Gudiol va fer la seva primera estada als Estats Units entre 1930 i 1931. Tal com apareix en les cròniques de «La Gazeta de Vich», Josep va quedar fascinat per la potència que tenia la figura del seu oncle fins i tot a més de 3.000 kilòmetres de Vic: «*El nom de Gudiol és en els centres d'aquí tan conegut com en els de Catalunya. En totes les biblioteques hi ha llibres del senyor oncle. Això ha fet que per tot arreu em rebessin esplèndidament i tinguessin un interès extraordinari de mostrar-me llur organització*»⁴³.

Però, abans com ara, aprofitar una xarxa de contactes familiar o d'un amic només implicava la possibilitat d'accedir a un lloc de treball, i molt més difícilment comportava mantenir-se en el lloc si les aptituds personals no ho justificaven. És per això, i a despit de la gran qualitat que tingué l'herència que

⁴⁰ Tal com he explicat, encara que la seva relació intel·lectual va existir des que Josep Gudiol era un nen, la prematura mort de mossèn Gudiol l'any 1931 va coincidir amb l'esclat de l'activitat de Josep en tornar de la seva estada als Estats Units.

⁴¹ A banda de l'activitat en el seu estudi, Josep Goday va arribar a ser arquitecte municipal de la ciutat de Barcelona, càrrec amb el qual va realitzar moltes intervencions, i ja l'any 1927 va guanyar el concurs per construir la casa de correus de Barcelona.

⁴² Arxiu Gudiol-Corominas (AGC). Carta de Ramon Gudiol Cunill a Josep Gudiol Ricart del 4 de febrer de 1925.

⁴³ *La Gazeta de Vich*. Vic: Tipografia Balmesiana. [1930-1931], tal com surt referenciat en el llibre GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

mossèn Gudiol va saber transmetre al seu nebot, que no s'ha de deixar de considerar excepcional i completament pròpia la carrera de Josep Gudiol Ricart.

3.1.2. El Museu de Vic

El segon element fonamental en la base formativa de Gudiol, sense el qual tampoc no és possible entendre la seva figura, és el Museu Episcopal de Vic. Fundat el 1891 pel bisbe Josep Morgades i Gili (1826–1901)⁴⁴, va esdevenir un referent local i internacional a partir de la publicació del seu catàleg raonat el 1893 sota la direcció d'Antoni d'Espona i encara més gràcies als criteris museològics que va aplicar el mateix mossèn Gudiol i que prioritzaven la segregació entre elles de les col·leccions de ceràmica, numismàtica, arqueologia, vidre, pell, mobiliari, pintura, orfebreria, teixit o escultura, i que organitzaven internament les peces segons un plantejament cronològic i tipològic. D'altra banda, segurament estarem d'acord en què tenir un accés privilegiat, a través de la relació familiar, a una institució que recollia uns criteris particularment innovadors i rigorosos en matèria museològica, deurien permetre a Josep Gudiol d'absorbir la concepció moderna que regia el museu, a la vegada que li proporcionava un coneixement profund de les obres que s'hi exposaven. Certament, la vinculació de Josep Gudiol amb el museu va ser permanent durant els anys d'infantesa, però va continuar al llarg de tota la seva dilatada vida. En tot cas, cal tenir present que, tot i els grans esforços que hi va dedicar i els grans rèdits que en va poder treure a canvi, la vinculació amb el museu també li va comportar complicacions durant la postguerra, tal com plantejaré en l'últim punt de la investigació.

És cert que no he pogut localitzar referències documentals concretes en l'arxiu familiar que demostrin la seva implicació creixent en el govern del museu, però el fet de ser el nebot del conservador més rellevant, mossèn Gudiol, i un molt bon amic des de la infantesa d'Eduard Junyent i Subirà

⁴⁴ Josep Morgades fou bisbe de Vic entre 1882 i 1899 i va destacar per la gran quantitat d'iniciatives culturals que va endegar al llarg de la seva vida en defensa i recuperació de la cultura catalanes.

(1901–1978)⁴⁵, el conservador que va rellevar l'il·lustre prevere, són elements més que suficients per entendre que la seva persona gravitava al voltant de la institució. D'altra manera no són comprensibles comentaris tan detallats com els que li dirigeix el propi mossèn Gudiol en una carta escrita de la seva mà el dia 5 de març de 1931 on l'informa de les últimes adquisicions fetes pel museu, i que corresponen a una col·lecció de monedes i a una campana de ferro batut. La poca importància relativa d'aquestes peces és central per entendre que la vinculació de Josep Gudiol amb el museu era suficientment profunda com per justificar que estigués al corrent del més mínim detall.

Tot i que probablement hagués desenvolupat el càrrec magníficament, Josep Gudiol Ricart no va ser mai el director del Museu de Vic. Per contra, sí que en fou el tresorer durant un període relativament breu, i molt probablement va ser gràcies a la seva decisiva intervenció que el museu i les importants peces que custodiava no van desaparèixer en els primers compassos de la Guerra Civil. Tenir present aquest fet és especialment important davant alguns dels documents consultats corresponents al seu pas per França l'any 1939 i a la segona estada als Estats Units, ja que no en són només ni un ni dos els que es refereixen a ell en qualitat de Director del Museu de Vic, o en qualsevol cas com a un dels membres executius de la institució⁴⁶. Lluny d'acusar-lo d'una atribució de càrrec indeguda –sobretot perquè tots i cada un dels documents que es refereixen a ell en aquests termes estan escrits per tercers– entenc això com un indicatiu del seu paper, potser no oficial però sí oficiós, de director del museu a l'estranger, com a mínim a tots aquells països on va viatjar i dels quals parlaré en breu.

Aquest paper de «director», del qual se'n desprèn necessàriament una preocupació per la salut i la bona marxa de la institució, resulta especialment contradictori al costat de la gravíssima polèmica relativa al museu durant i després de la Guerra. Tenint en compte que les accions de salvaguarda que

⁴⁵ Eduard Junyent, tot i que va fer part de la seva carrera acadèmica a Roma, sempre es va mantenir molt vinculat al Museu Episcopal de Vic, ja fos com a conservador associat o, indirectament, des del seu càrrec de canonge arxiver després de la Guerra Civil.

⁴⁶ AGC. La primera de les cartes que li són enviades directament al Museu de Vic a nom seu és la que Audrey McMahon, directora d'Exposicions Itinerants del *College Art Association* de Nova York, li adreça el 23 de juny de 1931. La mateixa Audrey n'envia una segona el 8 de març de 1932 ja considerant-lo textualment Director del Museu.

Josep Gudiol va realitzar en relació al Museu de Vic han estat profusament explicades tant per ell mateix⁴⁷ com per estudis més recents com el de *Salvem l'art!*⁴⁸, no serà necessari repetir-ho aquí. Només caldrà dir que, tot i la polèmica i confusió que envolten totes les accions realitzades en un moment tan convuls com el de la Guerra Civil, el paper que va jugar Gudiol a Vic fou tan providencial que fins i tot va ser ràpidament reconegut per personatges de tanta importància en l'àmbit artístic de postguerra com el Marqués de Lozoya (1893–1978)⁴⁹. Les seves pròpies paraules deixen clar el reconeixement que li professa: «*En general el tesoro de Cataluña está intacto en el mismo estado en que Vd. lo dejó al ausentarse. [...] Excuso decirle con cuanto gusto le vería trabajando otra vez en las mismas tareas a que ha consagrado su vida*»⁵⁰.

3.2. La relació amb els grans col·leccionistes

Aspecte generalment poc estudiat, el col·leccionisme privat com a part consubstancial del món artístic té, per a conèixer i entendre Josep Gudiol en totes les seves facetes, una rellevància absoluta i determinant.

Mitjançant –altra vegada– les possibilitats que li brindaven els contactes del seu oncle, però sobretot gràcies al seu caràcter sociable, obert i desenfadat⁵¹, ja de bon principi Josep va establir contactes molt propers amb algunes de les col·leccions d'art més importants de Barcelona. Com a més destacades entre aquestes podem citar l'Amatller, la Macaya, la Cambó, la Bosch-Catarineu, les dels germans Mateu, la Prats, la Mansana i la Rocamora. És ben cert que la documentació que he pogut consultar a l'arxiu familiar Gudiol-Corominas no il·lustra de manera explícita aquest tipus de relacions, ja que l'arxiu no conserva cap carta específica enviada o rebuda per algun

⁴⁷ GUDIOL RICART, Josep. *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart*. Barcelona: Arturo Ramón i Manuel Barbié, 1987.

⁴⁸ GRACIA ALONSO, Francisco; MUNILLA CABRILLANA, Glòria. *Salvem l'art! La protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011.

⁴⁹ Juan de Contreras i López de Ayala fou el novè posseïdor del títol nobiliari del Marqués de Lozoya i va destacar com a historiador, crític d'art, escriptor i polític. És especialment rellevant en relació a Josep Gudiol per haver estat Director General de Bellas Artes entre 1939 i 1951.

⁵⁰ AGC. Carta del Marqués de Lozoya a Josep Gudiol del 25 d'abril de 1939.

⁵¹ Aquestes característiques de la seva personalitat són referides al llibre GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997; però des d'un punt de vista extern, puc donar fe de la seva veracitat a partir de les consultes realitzades a diverses persones que el van conèixer en vida, ja que es tracta d'una de les característiques que tothom destaca i per la qual se'l recorda especialment.

d'aquests grans col·leccionistes. No obstant, i sobretot en el període que correspon als primers mesos de la Guerra Civil, l'anàlisi de les cartes que s'han conservat no deixa lloc a dubtes. En aquest mateix sentit, també cal tenir en compte les informacions que aporta Eulàlia Gudiol quan dóna notícia dels encàrrecs que el seu pare rep per part d'algun d'aquests col·leccionistes i que es materialitzen en la creació dels catàlegs de les col·leccions Bosch Catarineu, Amatller, Macaya i Prats vers el 1926. I encara més reveladores són les paraules del mateix Josep Gudiol quan relata els primers compassos de la Guerra Civil al seu llibre *Tres escrits de Josep Maria Gudiol i Ricart*⁵². Ell mateix explica quina va ser la diversa sort –pèrdua, destrucció o conservació– que van patir les col·leccions privades, especialment les Amatller, Rocamora, Mansana i Macaya, ofertes voluntàriament pels seus propietaris a la Generalitat de Catalunya i en la incautació i salvaguarda de les quals ell mateix va intervenir⁵³.

Però per molt que la xarxa de relacions que dominava Gudiol entre els col·leccionistes de l'alta burgesia catalana fos més àmplia del que permet demostrar la documentació, no hi pot haver dubte que foren dos els col·leccionistes a qui més vinculat va estar: Ròmul Bosch i Catarineu (1894-1936) i Teresa Amatller Cros (1873-1960). Sembla que tant Ròmul Bosch com Teresa Amatller van contribuir molt activament a situar Josep Gudiol dins el món de l'Art⁵⁴. En concret, haurien aportat el capital necessari per inaugurar un establiment de venda d'antiquitats regentat per Gudiol que es va anomenar La Sagristia, ubicat just davant de la catedral de Barcelona.

Ara bé, tal com veurem més endavant en l'apartat que correspon a l'activitat de Josep Gudiol referent al comerç de l'Art, entre la documentació consultada hi ha només un parell de referències de la seva relació amb Ròmul Bosch. Aquestes referències tenen el seu interès, però resulten insuficients per

⁵² GUDIOL RICART, Josep. *Tres escrits de Josep Maria Gudiol i Ricart*. Barcelona: Arturo Ramón i Manuel Barbié, 1987.

⁵³ D'aquesta activitat de protecció durant els primers mesos de guerra, n'existeixen diverses referències bibliogràfiques generalment difuses i vagues. Potser la més actualitzada i detallada és la que es fa al llibre GRACIA ALONSO, Francisco; MUNILLA CABRILLANA, Glòria. *Salvem l'art! La protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011.

⁵⁴ La manca ja esmentada de documents específics que tracten aquestes relacions, m'obliga de nou a remetre al llibre GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997, per fonamentar aquesta afirmació i els plantejaments que se'n desprenen.

desenvolupar plenament l'estudi de la relació entre Bosch i Gudiol. És plausible pensar que existeixi més informació al MNAC, si tenim en compte la cessió de la col·lecció que Ròmul Bosch va fer anys més tard⁵⁵. En canvi, les referències a Teresa Amatller, encara que mai directes, sí són molt més abundants i permeten un estudi particular de les seves relacions. No s'escapa a ningú que serà especialment interessant examinar amb deteniment la documentació al respecte que hi pugui haver a l'Institut Amatller o d'altres institucions.

3.2.1. El rol de Teresa Amatller

La relació de Josep Gudiol Ricart amb Teresa Amatller provenia de la coneixença fortuïta que va establir mossèn Gudiol amb Antoni Amatller Costa (1851-1910)⁵⁶ a les primeries del segle XX, en un inici basada en la seva afinitat intel·lectual i reforçada l'any 1932 pel casament de Josep Gudiol amb Constança Corominas Sostres, ja que el fet que Constança fos filla de la cosina de Teresa. Parentesc que va refermar la relació entre els Amatller i els Gudiol.

No entraré en aquesta ocasió a comentar ni valorar tots els fets i anècdotes concretes que varen fonamentar la relació entre Teresa Amatller i Josep Gudiol durant el període cronològic anterior al de l'estudi present, però n'hi ha un parell que il·lustren diferents aspectes d'aquesta relació. En primer lloc vull destacar que, entre 1925 i 1926, Teresa Amatller va encarregar a Gudiol el disseny de la porta de la Casa Amatller del Passeig de Gràcia, així com la supervisió de les obres de decoració de dues cases més de la seva propietat⁵⁷, tot plegat bona prova de la confiança que dipositava en el jove Gudiol en l'àmbit professional. En segon lloc, l'estimació personal que, malgrat la diferència d'edat entre tots dos, demostra el fet que Teresa Amatller convidés Gudiol a acompanyar-la en un viatge a París i Londres l'any 1927.

⁵⁵ En aquest sentit, cal destacar l'existència d'una gran quantitat de fitxes d'incautació a l'ANC relatives a les col·leccions privades intervingudes durant els primers moments de la guerra. Dins d'aquest vastíssim corpus documental, una bona quantitat són relatives a la col·lecció Ròmul Bosch, entre d'altres.

⁵⁶ Antoni Amatller fou un gran Industrial de la xocolata, col·leccionista d'art i un excel·lent fotògraf que, gràcies a les seves inquietuds intel·lectuals, va entrar en contacte amb mossèn Gudiol, establint-se entre tots dos una sòlida relació d'amistat personal i intel·lectual.

⁵⁷ Aquesta informació la proporciona el llibre GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

Ja en el període d'aquest estudi –i, com ja he dit, possiblement per tractar-se d'una relació més intensa i propera–, l'arxiu Gudiol-Corominas sí que conté nombroses referències i mencions indirectes a Teresa Amatller en la correspondència, tant enviada com rebuda, entre Gudiol⁵⁸ i diverses terceres parts. És el cas, i és bona mostra de la important xarxa de contactes amb què comptava la rica hereva, de les mencions que en fan Walter Cook⁵⁹ o l'amic de Gudiol Antoni Esteve,⁶⁰ però sobretot. per la claredat amb què s'expressa, de les d'Antoni Gudiol en les cartes enviades al seu germà Josep⁶¹. Si bé és factible que la migrada correspondència amb una persona que finalment va esdevenir tant rellevant en la seva vida com va ser Teresa Amatller es degui a pèrdues fortuïtes de documentació, també és possible pensar –i com a mínim en aquest cas, m'inclino a fer-ho- que més aviat tradueix perfectament quelcom intangible que es desprèn de l'estudi de la relació. Parlo del fet que, tot i tractar-se d'un vincle imprescindible per a Gudiol i desitjat per Teresa, era en definitiva una relació complexa i en ocasions incòmoda, tal com miraré de demostrar tot seguit.

El cas és que tot porta a pensar que l'evolució més significativa de la relació entre Josep i Teresa es va produir arran de l'esclat de la Guerra Civil. Fruit dels atzars de la revolució, i degut al fracàs de l'alçament a Barcelona, bona part de l'alta i mitjana burgesia catalana va haver de fugir del país. Aquest va ser el cas de Teresa Amatller, i degut a la precipitació amb què va haver de fer la sortida, sembla ser que les seves possibilitats econòmiques van quedar molt minvades. Aquest fet és important, ja que consten en l'arxiu Gudiol-Corominas multitud de referències a la voluntat que va mostrar Josep Gudiol d'ajudar la seva amiga proporcionant-li algun mitjà de vida. Ara bé, només són quatre les cartes localitzades que expliciten en quines accions es va concretar

⁵⁸ AGC. En aquest sentit, he localitzat tres cartes on es fa menció directa de tantes altres enviades o rebudes entre Josep i Teresa. Una del 21 de febrer de 1940 enviada per Antoni Gudiol a Josep Gudiol; una segona del 15 de setembre de 1940 i una tercera del 10 d'octubre del mateix any. Com a mostra del tipus de referència de què estic parlant, el 21 de febrer Antoni diu: «*Hoy la Srta. ha recibido dos cartas tuyas una de ellas muy pesimista por la que se ve cuanto encuentras a faltar todo lo de aquí. Otras de mas reciente le das ya cuenta de tu conferencia en la Universidad y del éxito que has tenido*».

⁵⁹ AGC. Mencions, records o consultes en relació a Teresa Amatller, per bé que generalment breus, es poden trobar en les cartes creuades entre Walter Cook i Josep Gudiol del 25 de març i del 15 de juliol de 1935 o, ja durant la Guerra Civil, del 27 d'agost de 1936.

⁶⁰ AGC. Antoni Esteve dóna referències de Teresa en les cartes enviades el 17 de març i el 2 d'agost de 1940.

⁶¹ AGC. És especialment interessant la carta del 3 de març de 1940 que li envia Josep Gudiol demanant-li que sigui Antoni qui escrigui les novetats a Teresa Amatller.

aquest ajut. Així, en la primera referència que trobem, el 23 de setembre de 1936, Gudiol dóna contraordre a una petició anterior. En aquesta petició havia demanat a Walter Cook que enviés els imports de les factures de venda de còpies fotogràfiques fetes als Estats Units a Teresa Amatller, que en aquell moment s'estava a Torí⁶². Per si això fos poc, quinze dies més tard, el 7 d'octubre del mateix any, Cook contesta dient que ha rebut des de Torí una carta paral·lela de la pròpia Teresa Amatller dient que tots els pagaments de la *Frick Art Reference Library* i del *Metropolitan Museum* de Nova York sobre còpies fotogràfiques de l'Arxiu d'Arqueologia Catalana (ADAC) li siguin realitzats a ella⁶³. Però la confusió ja és màxima quan nou mesos després, Cook informa Gudiol que des d'una última carta de novembre de 1937 no ha tingut notícies de Teresa Amatller i que suposa que deu haver trobat algun mitjà de vida, ja que no ha realitzat més peticions econòmiques⁶⁴. Per sort, tanta confusió es pot aclarir mitjançant una carta del mes de maig de 1939 que envia el professor nord-americà un cop la guerra ja és acabada i Teresa Amatller està de nou instal·lada a Barcelona:

«As far as Miss Amatller is concerned, the financial operations are as follows: the Fall of 1937, I received a letter from her stating that she was short of funds and I sent a foreign draft for \$100 payable to her, in care of Albert Sidi [...]. She had however already left Paris and did not receive that draft. She then wrote me again and I sent her, on October 4, 1937, one of your checks for \$100 which she did receive. I enclose the canceled check, which she made payable to Albert Sidi. She acknowledged receipt of this check from San Sebastian as you will see by her enclosed letter which I received early in December, 1937. On receipt of her letter, the first draft for \$100 was then returned to the Princeton Bank and Trust Company to your account. The only other financial operations was the sum of 750 Spanish pesetas which I gave to her when I was in Paris during the summer of 1937. I asked her to give these to you, but I believe you told me that you had not been allowed to take Spanish money back into Spain. However, I hope she was able to take these pesetas and make use of them in San Sebastian. After 1937, I received occasional letters from her and wrote her news about yourself. She told me that she was staying with friends and I have not sent her any

⁶² AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 25 de setembre de 1936.

⁶³ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 7 d'octubre de 1936.

⁶⁴ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol de l'1 d'abril de 1938.

*additional funds, so that all that has been sent her to date are \$100 plus the 750 Spanish pesetas».*⁶⁵

No obstant, i tal com deia al principi d'aquest apartat, a despit de la proximitat personal que implica que Gudiol contribuís amb diners a la subsistència de Teresa Amatller, sembla que durant el conflicte bèl·lic, entre 1936 i 1939, les relacions epistolars –i no epistolars– entre ells es van refredar considerablement, si jutgem per les diverses mencions –principalment de Cook i dels germans Gudiol– que parlen de la poca correspondència que Gudiol enviava a la seva amiga. És plausible pensar que aquesta desconexió fos arran de la incorporació a files de Josep, amb la càrrega extra de feina que això li va suposar, però el cert és que aquesta nova càrrega no li va impedir mantenir, i fins i tot incrementar, altres relacions epistolars, especialment la que mantenia amb Cook. Al meu entendre, els motius principals d'aquest distanciament podrien ser la volubilitat de caràcter de Teresa Amatller⁶⁶, però també la dificultat i el risc que podia implicar mantenir una correspondència habitual amb un membre de l'alta burgesia fugada del país en un context com el que hi havia a Catalunya durant la segona meitat de la Guerra Civil, els anys 1937 i 1938. Cal tenir en compte, per entendre-ho en tota la seva magnitud, que la correspondència era sistemàtica i exhaustivament revisada per la censura.

El cas és que, el gener de 1939, un cop Catalunya va caure i les tropes rebels de Franco van entrar al Principat, les tornes es van canviar, i allò que uns mesos abans era una relació difícil i perillosa de mantenir, passava a ser una de les principals esperances de Gudiol per regularitzar la seva situació al país en un futur. Malgrat això, Josep no va realitzar cap aproximació per la seva part fins que no va rebre la pressió subtil de Walter Cook, el qual, en una carta enviada a Gudiol pocs dies després que creués la frontera francesa, li proporcionava la direcció de Teresa Amatller entre la d'altres personalitats amb qui Cook considerava que a Gudiol li convindria establir contacte, per exemple

⁶⁵ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol de l'1 de maig de 1939.

⁶⁶ Aquest aspecte, encara que difícil de provar i transmetre, és quelcom que traspua l'anàlisi de la documentació relativa a Teresa Amatller, especialment la de les cartes que li va escriure Antoni Gudiol, de les quals es parla més endavant.

la del Marqués de Lozoya⁶⁷. Val a dir que aquesta subtil pressió es va veure recolzada per la molt més explícita i reiterada d'Antoni Gudiol, el germà gran de Josep. D'això en poden ser il·lustratius els següents fragments: «*es muy conveniente [...] no perder en nada su amistad*⁶⁸»; «*también extraño yo que nada le hayas escrito. Siempre es preferible quedar bien con ella pues su influencia no deja de tener importancia*⁶⁹».

Sembla ser, segons les paraules d'Antoni escrites l'estiu de 1940, que Josep va reprendre les relacions amb Teresa Amatller durant l'any 1940: «*También recibió carta tuya la Srta. Amatller. Está contenta que le hayas escrito, pues como hacía unos dos meses no recibía carta tuya creía que tu estabas molesto con ella. Haces bien en continuar tus buenas relaciones con la Srta.*».⁷⁰ Però, com ja he comentat, aquesta represa, potser per les circumstàncies polítiques i socials en les quals es va donar, no era tan planera com hauria estat desitjable. Altra vegada, són les inestimables i particularment clares línies d'Antoni Gudiol les que permeten copsar la incomoditat a la qual m'he referit anteriorment:

«A tenido que pasar un año para que Constanica y yo viéramos todos los asuntos que hacen referencia a tu familia en absoluto de la misma forma sin discrepar en nada. Ella se ha convencido durante este tiempo que yo ya tenía razón durante los primeros meses cuando le decía que vuestra separación podía ser indefinida de no reuniros en el sitio que las circunstancias te llevaran a ti. Esta impresión yo ya la saqué al llegar a San Sebastián hace cerca de un año y a medida que ha pasado el tiempo he tenido que ir refermando el mismo criterio. Además ahora la coincidencia con Constanica es en todos los extremos, pues la ayuda que yo estaba convencido que podía ser eficaz para ti veo que no te serviría de nada. Esta impresión tu la habrás sacado ya de mis anteriores cartas de las que no dudo te habrás llevado mas de un desengaño. Con toda sinceridad yo estoy del todo convencido que aquí todo el mundo creería que tenías a tu lado el capital de la Srta., esto nomás que disgustos te daría, y la realidad sería que de este capital en nada podrías confiar y suponiendo que así fuera mas tarde te sabría mal haber tenido que recurrir en este extremo que para ti te resultaría más humillante de lo que puedes suponer. Por eso he procurado que te convencieras de lo difícil que te sería levantar nuevos negocios sin un capital tuyo propio [...]. No creas por eso que yo no mantenga buenas relaciones con la Srta., ella siempre me

⁶⁷ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 15 de febrer de 1939.

⁶⁸ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 27 de març de 1940.

⁶⁹ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 15 de desembre de 1940.

⁷⁰ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 2 d'agost de 1940.

distingue con su buena amistad y habla mucho de que te quiere como a un hijo y creo que hasta está convencido de ello, pero en un año de trato continuo con ella he sacado la impresión, y creo que es muy exacta, de que la Srta. tiene actualmente un gran afán de que se hable entre sus amistades de lo que ella hace pero procurando que nadie le toque ni de lejos su bolsillo. Si alguien la oía saldrá con la impresión de que Robert, yo y toda la familia Gudiol suerte hemos tenido de la gran ayuda material que nos está prestando, que si Constanca no le ha dejado más de 1000 ptas. es por que ella no ha querido y sobre todo la gran generosidad con la casa de Ripoll que ha sido la comidilla durante cinco o seis meses de todas las personas que frecuentan el Paseo de Gracia 41. Me parece que no tengo que advertirte que toda esta información va[?] quedar que nadie se entere pues si todo esto llegara a oídos de la Srta. no te digo la voluntad que tendría conmigo y los disgustos que me ocasionaría. Ya en una carta te recomendaba mucho cuidado en decirle nada en tus cartas que pudiera molestarla y hoy te lo recomiendo nuevamente pues es muy conveniente no perder en nada su amistad ni en lo más mínimo pues vale mas que todo el mundo crea las cosas tal y como ella las pinta que no que fuera al revés. Yo nunca me quejo a nadie de ella pero a ti debo con toda sinceridad dar mi opinión que no dudo va a quedar entre los dos».⁷¹

El fragment transcrit, encara que llarg, em sembla summament adequat per transmetre l'ambient social i polític que hi havia a la Barcelona de postguerra, i a un nivell més particular, l'enrariment que aquest fet va suposar en la relació entre Teresa Amatller i els Gudiol. Aquest enrariment podia ser degut a un cert afany de protagonisme o reconeixement per les seves atencions vers la família Gudiol, però segurament va topar amb un cert orgull per part de la família de Josep i podria tenir la seva punta de llança en quelcom que explico tot seguit.

En un sentit similar, encara que amb un enfocament més conflictiu, hi ha dos comentaris més d'Antoni que són rellevants. El primer de tots, escrit just un mes més tard de la carta que acabem de llegir, és a dir, el mes de març de 1940, torna a deixar clara l'estimació de Teresa vers Josep⁷², però obre un segon i sorprenent front quan es refereix a les relacions entre Constança i Teresa. «*Las relaciones entre la Srta. y Constanca igual sin ninguna variación.*

⁷¹ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 27 de març de 1940.

⁷² AGC. També val la pena destacar, en relació a la preocupació que sentia Teresa Amatller per Josep, el cas que explica Antoni Esteve al mateix Gudiol en una carta del 18 de gener de 1940 quan diu que davant de la falta de notícies de la seva arribada a Nova York, Teresa fins i tot havia anat al consolat italià per preguntar si algun vaixell havia naufragat.

La Srta. està muy contenta por el retrato que le entregó el Sr. Macaya y lo enseña a todo el mundo, hablando de ti como una personalidad importantísima. Vale mas que todo siga así pues veo que todo intento de aproximar a Constanica con la Srta. es contraproducente para tí⁷³». Les relacions, si tenim en compte les paraules d'Antoni del dia 1 de juny de 1940, no van fer més que empitjorar.

«No extrañes que no podamos mandarte fotos de Montserrat del día de la comunión. La lucha entre Constanica y la Srta. hasta en eso se ha agravado y creo que Constanica ha hecho bien de no venir por aquí al taller con tus niñas pues no se como se lo habría tomado la Srta. De todas maneras yo he ofrecido a Constanica avisarla si un día se marcha la Srta. de viaje por si quiere venir ella y las niñas a hacerse fotografiar. Mientras la Srta. esté en Barcelona, y ahora se mueve raramente, ella no quiere venir por no tener un encuentro desagradable».⁷⁴

No obstant aquesta complicada situació, probablement devia d'existir un fons d'estima que Gudiol i la rica hereva es tenien ja des d'abans del conflicte i que deuria restar inalterable o fins i tot s'hauria vist potenciat per la deferència de Gudiol en els moments de necessitat dels primers mesos de la guerra. Aquesta afirmació emana del fet que, un cop establerta a Barcelona de nou⁷⁵, el paper de Teresa Amatller respecte de l'estabilitat de la família Gudiol va ser molt important, com a mínim en tres fets concrets: la protecció de l'ADAC davant de José María Muguruza Otaño (1899-1984)⁷⁶, la intervenció en la rivalitat Mas-Gudiol i, especialment, el recolzament proporcionat a Gudiol durant el seu procés de depuració.

Sobre la rivalitat entre Mas i Gudiol en parlaré més endavant, però la seva intervenció per tal de salvar l'Arxiu d'Arqueologia Catalana de ser incautat per part de les autoritats franquistes sí val la pena recollir-la aquí. De nou Antoni Gudiol en parla obertament en una carta de l'agost del 39.

«Tots els que visqueren a San Sebastian no poden comprendre el que aquí passà i no cal amoïnar-s'hi massa, doncs al fi i al cap si la gent del Muguruza ens respecta és

⁷³ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 27 d'abril de 1940.

⁷⁴ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol de l'1 de juny de 1940.

⁷⁵ AGC. El seu establiment definitiu a Barcelona després de la guerra es pot datar com a molt tard el 10 d'abril de 1939 a partir d'una carta enviada per Walter Cook a Josep Gudiol, on es comenta explícitament.

⁷⁶ José Muguruza va ser el cap del *Servicio de Recuperación del Patrimonio Nacional* en substitució del Marqués de Lozoya, que ho fou després de la conquesta del Principat per part de les tropes franquistes el 1939.

degut única i exclusivament a les influències de les amistats dels de Sant Sebastián. Ells troben que tu feres moltes lleugereses pero almenys reconeixen que sort de tu es salvaren molts Museus i les seves col·leccions particulars. En cambi per la gent d'en Muguruza tots els que aquí salvarau el Patrimoni Artístic sou unos rojos separatistas dignes de podrir-se en un presiri. En el fons ells veuen que vosaltres valeu alguna cosa més que ells i d'aquí ve tota l'enveja. Joestic convençut que avui en Muguruza es penedeix d'haver fet un ofici a la Srta. reconeixent que l'Arxiu era de la seva propietat. Amb aquest document que firmà inconscientment a la seva arribada a Barcelona es lligà de peus i mans i clar ara ha tingut que defensar el que crec que amb gust hauria fet incautar. Només cal veure la cara que posà el dia de la inauguració del Museu d'Arqueologia quan la Srta. li reclamà les proves del catalog de l'Arxiu»⁷⁷.

En aquest preocupant assumpte va ser molt significativa la intercessió de Teresa Amatller, però encara va ser més important el recolzament que va donar a Josep Gudiol en el procés de depuració que aquest va patir després de la guerra. D'aquesta ajuda, la primera pista que n'he trobat apareix en una carta del propi Gudiol enviada al seu amic Walter Cook el dia 26 de març del 1939. En aquesta llarga carta, enviada quan Josep estava ja immers en la campanya fotogràfica francesa que el va ocupar durant bona part de l'any 1939, li comunica que ha rebut notícies de part de Constança, la qual li diu que ella mateixa, juntament amb Teresa Amatller i altres amics, estan intentant arreglar la seva situació al país per tal que pugui retornar a Catalunya⁷⁸. Una setmana més tard, en resposta a la carta de Gudiol, Cook li contesta dient que tot i que està molt content de saber que Teresa Amatller procura fer possible el seu retorn al país, en tot cas considera que no és oportú que torni a Espanya de moment⁷⁹. Tractant-se d'un procés difícil i llarg, ben bé un any i mig més tard encara trobem referències de l'esforç fet per Teresa Amatller de cara a redimir la persona de Josep Gudiol a ulls de les autoritats franquistes. De mà d'Antoni Gudiol, trobem el dia de la Mercè de 1940 una menció interessant al respecte:

«He visto la Srta. Amatller y está muy satisfecha de tu carta. Esta noche tiene invitado en su casa al Sr. Almagro y yo iré a verle [...]. También aprovecharé la oportunidad de hablar con el Sr. Almagro para preguntarle si tiene amistad con algunos de los

⁷⁷ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 5 d'agost de 1939.

⁷⁸ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 26 de març de 1939.

⁷⁹ AGC. La carta aprofundeix en la situació espanyola i és interessant pel que fa al tema de la depuració que desenvoluparà més endavant, moment en que la recuperarà.

arquitectos de la Junta del Colegio de Madrid. En caso afirmativo puede que el intervenga favorablemente en el asunto y la cosa no sea grave. La Srta. veo que está muy bien dispuesta en este asunto y hará todo lo que sea necesario, bien que por el momento no se como se lo tomará Constanca que no quería que enterara a la Srta. de nada pero yo he creído que era más prudente hacerlo por si llegaba el caso que se necesitara a ella»⁸⁰.

De fet, la “Senyoreta” estava tant ben disposada que a finals d’any, el 15 de desembre, va signar una còpia redactada pel mateix Gudiol sobre la seva activitat de salvament del patrimoni durant la Guerra Civil, donant fe de l’activa participació en el salvament de la col·lecció Amatller per part de Josep, l’ús del pis de Passeig de Gràcia núm. 41 com a magatzem de peces, així com del fet que finalment s’havia pogut recuperar tot allò incautat⁸¹.

Però, per si tot això no fos prou, mai s’ha d’oblidar que quan el periple internacional de Josep Gudiol va arribar a la seva fi i va prendre la decisió de retornar a Catalunya l’estiu de 1941 es va produir el darrer i més important acte de mecenatge i protecció de Teresa Amatller, la creació de l’Institut Amatller d’Arts Hispàniques⁸². Una institució que va permetre a Josep establir-se i reprendre, d’alguna manera, la seva carrera com a historiador de l’art, fins i tot en un ambient tan hostil com era la Catalunya de la primera postguerra per a un ex capità de l’Exèrcit de la República, un professor exitós a nivell internacional i el posseïdor d’uns contactes envejables dins del món de l’Art.

3.3. Nous horitzons

De totes maneres, i per no avançar esdeveniments, cal tenir ben present que l’objectiu principal d’aquest apartat és posar de manifest la importància que les estades a l’estranger de Josep Gudiol van tenir per tal de permetre que entrés en contacte amb altres realitats acadèmiques i artístiques. Un fet especialment destacat va ser el seu primer viatge als Estats Units, realitzat durant l’any 1930 i 1931. Aquest periple li va permetre veure les grans col·leccions fotogràfiques del país, especialment les de Nova York, com per

⁸⁰ AGC. Carta d’Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 23 de setembre de 1940.

⁸¹ AGC. Carta d’Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 15 de desembre de 1940.

⁸² Tot i que la creació de l’Institut Amatller és d’una importància cabdal en l’estudi de l’activitat de Josep Gudiol i Ricart, degut a que es produeix fora de la cronologia d’aquesta investigació i a la seva enorme extensió, ha de restar necessàriament a l’espera de futures recerques.

exemple la *Frick* o el *Metropolitan*. De manera similar, en la seva segona i més llarga estada al Nou Continent, entre 1939 i 1941, un cop acabada la Guerra Civil, va entrar en contacte amb el potent i innovador món acadèmic nord-americà, concretament a la Universitat de Nova York i a la Universitat de Toledo (Ohio).

Tanmateix, abans cal tenir en compte fer una referència a la seva estada a França l'any 1939 que li va servir de plataforma per fer el salt cap a Amèrica. Aquesta estada va estar marcada per l'aprofundiment en els seus coneixements sobre l'Art Medieval, però sobretot per la sistematització del seu procés tècnic de fotografia i venda de còpies fotogràfiques.

3.3.1. Primer viatge als Estats Units: 1930-1931

Als anys 30 del segle XX els Estats Units, malgrat estar immersos en la crisi del Crack del 29, continuaven el seu procés per substituir la Gran Bretanya com a potència mundial. Basaven bona part del seu esforç en el gust per la innovació i els nous plantejaments socioeconòmics i, addictes a tot allò que fos una novetat o una millora, les seves universitats i per tant els departaments d'Art no quedaven al marge d'aquest gust per la «modernitat». És per això que en els seus pressupostos i plans d'estudi mobilitzaven recursos i noves propostes de tal manera que l'estudi en els seus centres esdevenia un camp de cultiu especialment profitós i atractiu per a tothom que s'hi atansés des de la vella Europa.

En el marc d'un viatge que es pot considerar d'estudis, el jove Gudiol va fer una primera estada de 8 mesos a Nova York entre el mes d'agost de 1930 i el març de 1931. És factible pensar que aquest viatge va donar forma concreta i possibilitats a allò que havia estat la seva vocació de tota la vida: dedicar-se al món de l'Art. No repetiré ara l'itinerari que va realitzar en aquella ocasió ni les activitats que hi va dur a terme gràcies al contacte inicial amb Walter S. Cook,

Chairman de l'*Institute of Fine Arts* de la Universitat de Nova York⁸³. En canvi, sí que trobo pertinent accentuar la importància que el viatge va tenir en dos aspectes concrets: la presa de consciència de la importància de la fotografia en l'estudi de l'Art i l'establiment d'una primerenca però potentíssima xarxa de contactes pròpia.

Com ja he indicat anteriorment, la primera influència rebuda per Gudiol pel que fa a la rellevància i valor que estava prenent la fotografia en tant que eina per a l'estudi de la Història de l'Art provenia del seu oncle mossèn Gudiol. No obstant, l'abast i els mitjans de què disposaven l'oncle i les institucions catalanes no era comparable als que dotaven les grans entitats artístiques nord-americanes. Es per això que, tot i que mossèn Gudiol li havia encarregat prèviament la catalogació fotogràfica del Museu de Vic l'any 1929, a nivell qualitatiu segurament fou el contacte amb les grans col·leccions de la *Frick Library* i el *Metropolitan Museum* de Nova York allò que li va fer prendre consciència de la importància que havia adquirit el camp de la fotografia d'obres d'art pel que fa a l'estudi de l'Art, però també com un negoci els principals clients del qual serien les institucions nord-americanes que encara estaven formant les seves fototeques.

D'altra banda, el segon rèdit obtingut per Gudiol de l'anada als Estats Units fou la creació d'una xarxa de contactes pròpia, il·lustrada pel fet que només tres mesos després de tornar dels Estats Units, Audrey McMahon, Directora d'Exposicions Itinerants de la *College Art Association* de Nova York, li enviés una carta parlant d'unes pintures importades per a una exposició i les seves possibles dificultats a la duana⁸⁴. Més enllà de demostrar l'existència d'una xarxa de contactes, la carta en qüestió també permet fer referència a un important però desconegut episodi amb el qual Josep Gudiol va estar relacionat. Es tracta de l'Exposició Internacional del *College Art Association*⁸⁵ de Nova York de 1933. Aquest esdeveniment, que va consistir en una exposició col·lectiva, amb obres de més de tres-cents artistes procedents d'una vintena

⁸³ Tot allò referent a la seva estada queda ben detallat en el llibre GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997, i per a una informació encara més detallada val la pena consultar *La Gazeta de Vich*. Vic: Tipografia Balmesiana. [1930-1931].

⁸⁴ AGC. Carta d'Audrey McMahon a Josep Gudiol del 23 de juny de 1931.

⁸⁵ Fundada el 1911, la *College Art Association* és la principal associació de professors i acadèmics d'història i crítica d'art als Estats Units.

de països, estranyament ha estat oblidat i només consta una breu referència bibliogràfica al respecte⁸⁶. El cas és que, tal com destaca Francesc Fontbona, la responsabilitat de la secció espanyola reposava sobre Francisco Javier Sánchez Cantón, Director Assistent del Museo del Prado; Timoteo Pérez Rubio, Director del Museo de Arte Moderno de Madrid; i, específicament per Catalunya, el propi Josep Gudiol Ricart, el qual va merèixer formar-hi part gràcies a la recent xarxa de contactes amb els Estats Units que havia creat. I és precisament aquesta mateixa xarxa la que permet entendre les múltiples relacions epistolars mantingudes des de 1931 fins a 1939 amb tota mena de ciutadans nord-americans relacionats amb el món de l'Art, alguns dels quals de gran importància com foren Archer Milton Huntington⁸⁷, Chandler R. Post i especialment Walter Cook.

Cinc mesos després de tornar d'aquest primer viatge, i passat el dol per la mort del seu oncle el 10 d'abril de 1931, Josep va fer un segon viatge entre octubre i desembre d'aquell mateix any. Malgrat que la documentació exhumada no permet definir el motiu concret d'aquest segon i més breu viatge als Estats Units, és possible pensar que tingués com a finalitat consolidar i estructurar definitivament l'Arxiu d'Arqueologia Catalana com una empresa dedicada a la realització de còpies fotogràfiques per vendre a les grans institucions nord-americanes. Fet més que probable sobretot si tenim present que un mes després de tornar d'Amèrica va liquidar La Sagristia, la seva botiga d'antiguitats, i va ocupar a dos dels seus germans, Antoni i Ramona, en la feina de venda de còpies fotogràfiques que realitzava l'ADAC.

En tot cas, aquesta primera estada al Nou Continent no va ser la primera ni l'única oportunitat que va tenir Gudiol d'entrar en contacte amb altres realitats acadèmiques. A principis de 1939 i com a conseqüència dels tràgics esdeveniments de la Guerra Civil, Josep Gudiol va viure 10 mesos a França entre gener i novembre de 1939. Certament, les circumstàncies que van motivar la seva estada a França foren molt diferents a les que l'havien dut als

⁸⁶ FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «La Exposición Internacional de la College Art Association, en Nueva York, 1933». *Goya*, núm. 262, (Gener-Febrer 1998). pp. 13-16.

⁸⁷ Archer Milton Huntington (1870-1955), fill d'un magnat dels ferrocarrils que va dedicar bona part de la seva fortuna al col·leccionisme d'obres d'art hispàniques, va fundar la *Hispanic Society of America* l'any 1904.

Estats Units nou anys abans, i l'aprenentatge personal i professional que en va treure va ser lògicament diferent.

3.4. Activitat a Catalunya

Però tornem a Catalunya i recapitem fins els anys anteriors a la Guerra Civil o fins i tot abans de 1930 quan, a partir del model de l'Arxiu Mas i de l'observació directa que va poder fer del funcionament de les grans institucions nord-americanes, Gudiol va estructurar l'Arxiu d'Arqueologia Catalana segons aquest capítol desgranarà. Tal com deia al principi, aquesta iniciativa empresarial del jove Gudiol va prendre en bona part com a model la feina realitzada durant el primer quart del segle XX pels Mas al seu Arxiu Fotogràfic. Però amb el temps, l'ADAC va ampliar el seu abast geogràfic –campanyes a Catalunya, França i els Estats Units–, així com les línies de negoci, ja que a partir de l'any 1939 l'empresa es va dedicar simultàniament a la venda de còpies fotogràfiques, la restauració i l'arrencament de pintures murals, i fins i tot a funcionar com un estudi fotogràfic normal i corrent de la Barcelona de postguerra

3.4.1. L'Arxiu d'Arqueologia Catalana (ADAC)

La fundació de l'Arxiu d'Arqueologia Catalana, ubicat al carrer Manlleu de Vic, fou una iniciativa de Josep Gudiol, que perseguia la creació d'un arxiu de fotografia d'obres d'art que pogués satisfer la demanda de còpies fotogràfiques de les institucions nord-americanes que estaven en procés de crear les seves importants fototeques. Però si la missió fundacional de l'empresa està clara des de bon principi, no ho està la seva data de fundació. D'una banda, Eulàlia Gudiol, al llibre *Josep Gudiol i Ricart*⁸⁸, considera que fou fundada el 1929, abans del primer viatge als Estats Units. De l'altra, el mateix Josep Gudiol, en el seu discurs d'investidura com a Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona, diu explícitament que la seva fundació va ser l'any 1931, en tornar ell del viatge als Estats Units, i justament per tal d'aprofitar els contactes que acabava d'establir allà, els quals estaven fortament interessats

⁸⁸ GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

en adquirir còpies fotogràfiques⁸⁹. Per la meua part, considero més probable la datació que dona el mateix Gudiol, ja que la motivació que dona per a l'establiment de l'empresa és coherent i a més a més encaixa perfectament en la successió dels fets que consten.

Josep Gudiol ja treballava voluntàriament a l'Arxiu Mas des de 1926. Inicialment, col·laborava a documentar les fitxes gràfiques que es generaven, encara que més tard també se li va confiar la realització d'algunes de les fotografies encarregades per diverses institucions. El paper pioner que l'Arxiu Mas va tenir a Catalunya –i també a Espanya– en la realització d'un arxiu fotogràfic d'art d'àmbit hispànic és avui innegable gràcies a alguns estudis bàsics⁹⁰ que detallen el *modus operandi* que es feia servir a l'estudi, així com la relació que els lligava amb les grans institucions nord-americanes. Durant tot el primer terç del segle XX, els Mas van realitzar múltiples campanyes fotogràfiques per tot el país, precisament gràcies al finançament que aportaven les institucions que també dirigien i coordinaven els itineraris de les campanyes mitjançant la compra de còpies fotogràfiques que nodrissin les ingents fototeques que estaven construint.

En aquest sentit, encara que la influència que va tenir l'Arxiu Mas va ser gran, especialment en la planificació pràctica de l'ADAC, el convenciment de la necessitat i conveniència de crear una empresa d'aquesta naturalesa havia de provenir molt més fàcilment de la feina de classificació i ordenació de la *Frick Library*, així com de l'aprofitament de la xarxa de contactes que Gudiol acabava de generar i a la qual m'he referit anteriorment. En tot cas, les fonts sí que són unànimes en considerar l'any 1931 com el primer d'una activitat fotogràfica i de realització de còpies intensiva que implicava el nostre protagonista i dos més dels seus germans, Antoni i Ramona Gudiol.

⁸⁹ Solemne investidura de doctor honoris causa al prof. Alberto Boscolo i al Prof. Josep Gudiol i Ricart: discurs de recepció i contestació pel Prof. Joan Vernet i Ginés i pel Prof. Santiago Alcolea: Universitat de Barcelona, 14 de desembre de 1983. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983.

⁹⁰ El paper de l'Arxiu Mas en aquest aspecte, dut a terme per Adolf Mas i el seu fill Pelai, ha estat objecte d'estudi de DÍAZ FERRET, Elisabet. *Adolf i Pelai Mas: la liason amb els Hispanistes Americans*, realitzat dins del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art a l'assignatura de «Teoria i pràctica del col·leccionisme. Museus reals i museus ideals» durant el curs 2010-11, i malgrat és una bona aproximació a l'aspecte a que em refereixo, encara requeriria d'un estudi més profund si tenim en compte la importància i la quantitat de material existent a l'Institut Amatller.

Degut a la gran importància que té l'ADAC en el períple professional de Josep Gudiol, més endavant en tornaré a parlar, però en aquest primer capítol i a partir de les diverses fonts consultades vull destacar el fet que, malgrat l'Arxiu d'Arqueologia Catalana naixés amb un enfocament fotogràfic molt definit, finalment va esdevenir una mena de *holding* empresarial que abastava diversos àmbits d'actuació o línies de negoci: la venda de còpies fotogràfiques, una solitària experiència editorial, l'activitat de arrencament i restauració de pintures murals, i l'expertisatge, del qual parlaré més endavant.



Fig. 3 Josep Gudiol Ricart. *La pintura gòtica a Catalunya*. 1938

Així, al llarg del període que he estudiat es fa palès que l'activitat principal sempre fou la realització de fotografies i la venda de còpies, activitat que sostenia tota la infraestructura empresarial dels Gudiol i que, tal com hem vist, en determinats moments fins i tot fou l'únic recolzament econòmic que tenien. No obstant, els altres àmbits d'actuació no deixen d'estar presents, per bé que de manera més marginal o secundària. Pel que fa a l'esforç editorial, l'existència d'una sola publicació finançada directament per l'Arxiu d'Arqueologia de Catalunya (ADAC), *La pintura gòtica a Catalunya*⁹¹ (Fig. 3), deixa ben clar que no fou una línia reeixida. És possible pensar que aquesta manca de continuïtat fos deguda a que l'esforç econòmic i relacional de què era capaç Josep Gudiol i l'ADAC l'any 1938 –quan podia sumar el sou de cap del Servei de Patrimoni, la paga d'oficial de l'exèrcit i la continua venda de còpies fotogràfiques als Estats Units– no es va repetir com a conseqüència dels infortunis posteriors, estatals i internacionals. En canvi, el que sí va ser una iniciativa exitosa fou el taller d'arrencament i restauració de frescos, activitat de la qual parlaré tot seguit per la seva rellevància, encara que, desenvolupada

⁹¹ GUDIOL RICART, Josep. *La pintura gòtica a Catalunya*. Barcelona: ADAC, 1938.

entre 1927 i mantinguda fins al franquisme, quedi parcialment fora de la cronologia del meu estudi.

3.4.1.1. El taller de restauració i extracció de pintures

Encara que l'establiment de la iniciativa empresarial que va suposar l'Arxiu d'Arqueologia Catalana es va iniciar l'any 1931, una de les activitats que van resultar especialment importants va ser el taller de restauració i extracció de pintures, que per part dels Gudiol es va iniciar uns anys abans, concretament el 1927. Probablement la seva importància vingués donada pel predicament que ja tenia a Catalunya l'arrencament de pintures murals en moltes de les esglésies i monestirs del Principat, de les quals el més conegut seria el cas de les esglésies de Taüll, arrencades per ordre de la Junta de Museus de Catalunya entre 1919 i 1923 (Fig. 4). Aquesta feina va ser realitzada pel restaurador italià Franco Steffanoni, el qual es considera

l'introduïdor de la tècnica a Catalunya.



Fig. 4 Procés d'arrencament de les pintures de Santa Maria de Taüll l'any 1922

Tot i que finalment el responsable d'aquesta activitat va ser el seu germà petit Ramon, com en moltes altres coses, qui es va encarregar d'iniciar-la va ser Josep Gudiol, tal com deixen clar les paraules del seu pare Ramon: *«De Ramon ya te decia en mi anterior que está ya en Valladolid haciendo ya el traspaso de las pinturas arrancó en Peñafiel y que el trabajo le salía bien y que estaba satisfecho de ello, lo que hace que todos nos alegremos de tener esta especialidad que tu le*

*enseñaste y que le podrá dar fama y al mismo tiempo trabajo mejor que teniendo estar con su hermano haciendo fotografías»*⁹². En un moment indeterminat, doncs, previ a la primera estada als Estats Units, el jove Josep va aprendre la tècnica d'arrencament de pintures que es feia servir a Itàlia i, que gràcies a la correspondència és possible considerar que la tècnica fos apresada d'Arturo Cividini⁹³.

El cert és que en la relació epistolar mantinguda entre Cividini i Gudiol entre 1939 i 1941 no permet pensar en el suposat mestratge en l'arrencament de pintures murals, ja que les poques cartes que es creuen entre ells només tracten del greu problema d'obtenció de material fotogràfic. Dins de la penúria material que va caracteritzar la postguerra, molt sovint l'ADAC s'enfrontava a problemes de subministrament de material fotogràfic, una mancança que Cividini estava en situació de pal·liar mínimament enviant pel·lícula fotogràfica a Barcelona. D'aquesta manera, Cividini enviava negatius fotogràfics a l'ADAC per tal que pogués continuar funcionant, però ho feia a crèdit. És precisament la confiança que requereix un tracte en aquestes condicions allò que suggereix una bona relació prèvia, però sigui com sigui, la pista definitiva la dona el següent fragment escrit per Antoni Gudiol en relació a la posterior activitat d'arrencament feta pel seu germà Ramon: «*Ramón se va acreditando en su oficio y pronto tendrá más ofertas que no tenía Cividini*»⁹⁴.

Probablement cal entendre que Josep Gudiol va crear el taller de restauració de pintura dins del marc de l'Arxiu d'Arqueologia Catalana com una manera d'obrir una nova línia de negoci en el camp de l'art, a la vegada que permetia donar mitjans de vida a Antoni, un altre dels seus germans. De fet, és possible veure l'activitat d'arrencament de pintures i restauració per part dels Gudiol com part d'una activitat que es venia practicant a casa nostra ja des de principis del segle XX per part de personatges com el mateix Cividini, amb casos tan coneguts i polèmics com el de les pintures de Taüll de finals dels anys 10.

⁹² AGC. Carta de Ramon Gudiol Cunill a Josep Gudiol del 30 de juliol de 1940.

⁹³ Arturo Cividini fou un dels ajudants del conegut restaurador italià Franco Steffanoni veritable introductor de la tècnica de l'arrencament de pintures murals o *strappo*. Cividini va dedicar la major part de la seva carrera a Catalunya i Mallorca i és especialment conegut per haver arrencat el cicle de la Seu d'Urgell.

⁹⁴ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 20 de gener de 1941.

L'activitat dels Gudiol al front del taller de restauració es pot separar en dos períodes. El primer fa referència a la Guerra Civil i al salvament del patrimoni, període en el qual la direcció era de Josep Gudiol. Mentre que el segon correspon als anys d'exili de Josep, quan el taller estava comandat per Ramon Gudiol Ricart.

No ha estat possible rastrejar totes les pintures que es van poder extreure durant el primer període, però per les pròpies paraules de Gudiol sabem que fou una activitat a la qual es va dedicar intensivament durant el conflicte bèl·lic, tal com explica a Walter Cook en una carta del 7 de març de 1939. En aquesta lletra, enviada des de Saint-Benoit sur Loire, immers en la campanya fotogràfica del romànic francès, Gudiol comenta que Antoni Robert⁹⁵ està a Barcelona i que ha quedat al càrrec de guardar la casa de Teresa Amatller al Passeig de Gràcia núm. 41, on encara s'hi troben els frescos descoberts i arrencats durant la revolució, entre els quals n'hi ha de molt importants que es poden col·locar directament al museu⁹⁶.

L'arrencament de pintures més importants i conegudes que va realitzar Gudiol, o que com a mínim es van dur a terme sota la seva direcció, són les de Sant Quirze de Pedret realitzades l'any 1937 (Fig. 5). Sobre aquest extrem les paraules del propi Josep no deixen lloc a dubte:



Fig. 5 Fragment de l'absis lateral sud de Sant Quirze de Pedret amb la representació de les verges fàtues

⁹⁵ Tal com apareix a GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997, Antoni Robert fou un vigatà un any més gran que Josep el qual va començar col·laborant amb l'Arxiu d'Arqueologia Catalana a Vic, per acabar com a soci amb Antoni Gudiol a la galeria fotogràfica que van establir a Barcelona l'any 1939. Encara que no són abundants en el corpus documental de l'arxiu familiar, la seva relació és contínua durant els anys estudiats.

⁹⁶ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 7 de març de 1939.

«Nuestros trabajos de ahora estan dirigidos quasi exclusivamente al salvamento de pinturas murales románicas. Hemos arrancado ya muchas y descubierto piezas interesantísimas. En Pedret encontramos gran cantidad de nuevos frescos que al ser arrancados nos dejaron en descubierto una capa inferior de pinturas murales de tipo muy arcaico, indudablemente contemporáneas a la primitiva construcción del templo (s. X). Si podemos seguir unos cuantos meses trabajando como ahora creo que los resultados serán una sorpresa para todo el mundo»⁹⁷.

I segueix donant notícies sobre l'arrencament de les importantíssimes pintures de Sixena: «Acabo de recibir su carta preguntando por Sigena. Las pinturas de la Sala capitular fueron quemadas pero pudimos todavia arrancar gran parte de ellas las cuales si bien algo deterioradas se encuentran en Barcelona donde se estan realizando los trabajos de transporte y restauración»⁹⁸. Tal com ell mateix explica en el text de defensa pel judici de depuració que consta com Annex 9, el lloc on es van guardar les pintures era la coneguda Casa Amatller, al Passeig de Gràcia núm. 41.

Però, fragmentàriament al llarg de la correspondència mantinguda amb Cook i amb Post al llarg del conflicte, es mencionen breument altres conjunts pictòrics intervinguts. I el 1939, ja acabada la guerra, la carta enviada per Antoni al ja aleshores *Director de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, José M^a Muguruza, parla d'un conjunt més arrencat per Gudiol. Es tracta de les pintures de l'església parroquial de Sant Martí Sescorts, pintures desconegudes abans d'aquella data i arrencades durant el mes de novembre de 1936 a compte del Museu de Vic⁹⁹.

L'última referència sobre arrencaments dirigits directament per Josep Gudiol la trobem durant el procés de depuració que va patir sent a Nova York, entre la documentació recopilada per la seva dona Constança i el seu germà Antoni, que van liderar esforçadament la seva defensa. Concretament, en els certificats que tant de temps van anar recopilant com a proves imprescindibles per justificar les seves accions durant el període bèl·lic. Entre molts d'altres documents que mostro en altres apartats, pel cas que ens ocupa ara mateix la

⁹⁷ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 20 d'abril de 1937.

⁹⁸ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 20 d'abril de 1937.

⁹⁹ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a José M^a Muguruza del 18 d'abril de 1939. Cal explicar que el motiu de la carta és aclarir les circumstàncies de la desaparició de les pintures en qüestió en relació al traspàs que s'estava fent en el taller de Manresa dels Germans Ametlla.

carta que proporciona més informació i d'una manera més clara és la que adreça Antoni Gudiol a Antoni Llorens, Director del Museu de Solsona, amb data del 19 de novembre de 1940 demanant-li un certificat.

«Las pinturas murales de Pedret, Cardona y Casserras fueron iniciativa de mi hermano José M^a y se efectuaron bajo su dirección, haciendo constar, si es que Vd. así lo cree, la necesidad que había que se arrancaran esas pinturas de la Iglesias donde estaban, para evitar el peligro de que se perdieran para siempre tan importantes obras de arte primitivo»¹⁰⁰.

Pel que fa al segon període del taller de restauració, l'activitat d'arrencament es va reprendre un cop Ramon Gudiol va poder tornar a Barcelona. Ferit de certa gravetat en els últims moments de la guerra, Josep el va deixar instal·lat en un centre sanitari a la població de Dax¹⁰¹ cap al mes de febrer o març de 1939, abans d'iniciar la campanya fotogràfica sobre el romànic francès. Gràcies a una carta del mateix Gudiol enviada al seu germà Antoni del dia 31 de maig de 1939 podem saber que per la bona atenció sanitària rebuda, Ramon, encara a Dax, seguia millorant en aquell moment, que el visitaria en breu i que en funció de l'estat de la seva ferida podria aventurar una data pel seu retorn a Barcelona¹⁰². Lamentablement, no està clara la data d'arribada de Ramon a Barcelona, i menys encara quan s'incorpora a les activitats de l'Arxiu d'Arqueologia.

En tot cas, gràcies a un comentari de Gudiol en una altra carta adreçada a Antoni del 2 de novembre de 1939, podem saber que Ramon hauria tornat a Barcelona durant l'estiu o el principi de tardor d'aquell any i que ja estaria treballant¹⁰³. En aquesta breu referència, Josep Gudiol no diu en què estaria treballant Ramon, però gràcies a les paraules d'Antoni del 20 de gener de 1940 tenim notícies d'on i en què treballava un cop recuperat el seu estat de salut a França: *«Ramón está aun en Huesca arrancando pinturas. Todo y el mal tiempo le salen bien. Ha descubierto en Huesca pinturas muy interesantes»¹⁰⁴.* En aquesta ocasió, no s'esmenta la localització exacta de les pintures, però

¹⁰⁰ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Antoni Llorens del 18 de novembre de 1940.

¹⁰¹ Població situada a la regió francesa de l'Aquitània.

¹⁰² AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 31 de maig de 1939.

¹⁰³ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 2 de novembre de 1939. Textualment diu que se n'alegra que Ramon treballi però que hauria de cuidar una mica la seva cultura, ja que les seves cartes fan pena.

¹⁰⁴ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 20 de gener de 1940.

només un parell de mesos més tard, quan Antoni està donant comptes de la situació empresarial de l'Arxiu d'Arqueologia Catalana, torna a referir-se a l'activitat de restauració i informa que Ramon es troba a Valladolid arrencant unes pintures a compte de la Diputació del propi municipi i afegeix que tant Antoni Robert com Llopart han d'acabar la instal·lació en el Museu de Solsona de les pintures de Sant Pere de Casserres, de Sant Quirze de Pedret i de Cardona al Museu de Solsona¹⁰⁵.

D'aquest últim encàrrec fet a Ramon Gudiol en terres castellanolleoneses, en dóna una sèrie d'interessants detalls al seu germà Josep:

«Actualmente Ramón está en Valladolid para arrancar unas pinturas murales que hay en una capilla de un pueblo que se llama Peñafiel. Le han dicho que estaban firmadas por el Maestro Alfonso. El arranque lo hace por cuenta de la Diputación de Valladolid de acuerdo con el Marqués de Lozoya y Muguruza. Le ha proporcionado este trabajo el Sr. Almagro. Si sale airoso de este trabajo Ramón tendrá muchos encargos de arrancar pinturas murales, y podrá ganarse muy bien la vida»¹⁰⁶.

El cas és que la feina realitzada per Ramon a Peñafiel va deixar al descobert unes pintures del segle XIV a l'església de San Juan y San Pablo de Peñafiel, pintures que un tal «Sr. Grau» havia considerat mancades de valor. Un «Sr. Grau» que havia participat en les importants crítiques vers Josep Gudiol per l'arrencament de les pintures de Sixena de l'any 1936 o de Sant Quirze de Pedret de 1937¹⁰⁷. Val a dir que l'èxit que va coronar la feina de Ramon a Peñafiel es va convertir en un petit acte de justícia vers les difamacions de què havia estat objecte el seu germà¹⁰⁸.

Finalment, tres setmanes després de l'última referència donada per Antoni es pot donar per tancada exitosament la feina, a partir de les ratlles que hi dedica el pare de tots tres, Ramon Gudiol Cunill: *«Tu hermano Ramón nos escribió en 7 cte [...] nos dice además le han salido las pinturas bien y que le resta trabajo allí aun para unos dos meses, y que está tanto el como los que se*

¹⁰⁵ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol de l'11 de març de 1940.

¹⁰⁶ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol de l'1 de juny de 1940.

¹⁰⁷ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 24 de juny de 1940.

¹⁰⁸ Lamentablement no he pogut discernir la identitat exacta d'aquest personatge però n'aporto la referència entenent que més enllà de la importància de la seva persona és un exemple interessant de l'animadversió que patia Josep Gudiol per part d'alguns intel·lectuals de la Espanya franquista.

*lo encargaron satisfechos de el, dice ademas no regresará hasta Noviembre, solo manifiesta falta arreglar el asunto de su pago»*¹⁰⁹. De les paraules del pare Gudiol, es confirma allò que ja anunciava Antoni en una carta del 6 d'abril d'aquell mateix any, primer document on s'adverteix que la feina de Ramón es difícil de cobrar¹¹⁰. Una actitud, aquesta, molt pròpia de l'època i les maneres utilitzades per les elits del moment i davant de la qual l'actitud més intel·ligent probablement era la que demostra Josep Gudiol quan es refereix a tot l'assumpte en una de les lletres que va enviar a Antoni durant la tardor de 1940. «*Como ves te incluyo una carta para Ramón. Yo creo que es más importante que aprenda que no que gane mucho dinero. Lo esencial es que pueda vivir aprendiendo todo lo que pueda pues si llega a convertirse en un buen restaurador yo le lograré en lo futuro una colocación magnífica. Sería muy importante que pudiera entrar en el Prado. Escribe a Angulo sobre este asunto»*¹¹¹.

3.5. El pas per França: 1939

En tot cas, ni la primera estada als Estats Units ni l'activitat fotogràfica i de restauració realitzades a Catalunya van ser els únics elements que van ajudar a formar i catapultar la carrera de Josep Gudiol. Encara que ho feu forçat per les circumstàncies, el seu pas per França durant l'any 1939 és de vital importància per entendre la seva figura com a historiador de l'Art. Tal com és sabut, Gudiol, que havia servit durant un any i mig com a capità d'enginyers en l'exèrcit de la República, va travessar la frontera amb França per Prats de Molló el dia 7 de febrer de 1939. A diferència de tants altres refugiats i desplaçats catalans i espanyols que fugien de les tropes rebels, ell tenia la possibilitat d'establir-se a França per tal de realitzar una important campanya fotogràfica sobre les pintures i escultures romàniques franceses, idea

¹⁰⁹ AGC. Carta de Ramon Gudiol Cunill a Josep Gudiol del 18 de setembre de 1940.

¹¹⁰ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 6 d'abril de 1940.

¹¹¹ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 10 d'octubre de 1940.

plantejada per Walter Cook amb la col·laboració de Chandler Post i Henri Focillon (1881-1943)¹¹².

Dissenyat la primavera de 1937¹¹³, el pla consistia en una col·laboració entre les universitats de Nova York, Harvard i el prestigiós *Collège de France*, i estava coordinat per Walter Cook, Chandler Post i Henri Focillon. Malgrat que inicialment no era Gudiol el fotògraf previst, les males experiències prèvies¹¹⁴, juntament amb la situació general i la particular de Josep, van fer que finalment fos incorporat en la planificació durant l'estada que va fer a París l'estiu de 1937 amb motiu de l'Exposició d'Art català a la *Maison Laffitte*¹¹⁵. És ben cert que la documentació consultada no és explícita al respecte fins a la carta de l'1 d'abril de 1938 que Walter Cook envia a Gudiol i on s'expressa en els següents termes:

*«I am delighted that you got my letter, and know that Chandler Post and I have come to the agreement and that everything is arranged with Focillon in Paris. He actually has money in the bank an any time you need only go to him and your brother can begin the work. Moreover, I belive I have told you that the work we need done would probably take you at least a full year. So this maybe a Godsend to you after the war is over when living conditions will be so difficult»*¹¹⁶.

Però, tenint en compte que no va existir la possibilitat de fer cap trobada entre l'estiu del 37 i la primavera del 38, la planificació del treball que Gudiol havia de dur a terme a França forçosament es va haver de realitzar durant les reunions a París de l'estiu de 1937. Aquest fet queda demostrat per tres cartes que es van intercanviar Cook i Gudiol i que daten del 8 de juny, del 8 d'agost, i especialment del 23 d'agost, en la qual trobem en paraules de Gudiol aquest fragment: *«No olvide las fotografías del proyecto del románico francés. Tan pronto como estén de acuerdo absoluto con Prof. Focillon escríbame i yo*

¹¹² Henri Focillon fou un important historiador de l'art francès, medievalista i un dels principals introductors del mètode formalista en els estudis d'història de l'art europeus des de les seves càtedres de la *Sorbonne* i del prestigiós *Collège de France*.

¹¹³ AGC. Carta de E. Louis Lucas, bibliotecària del *Fogg Museum*, a Ethel Wyn Maning, bibliotecària de la *Frick Art Library*, del 28 de setembre de 1939.

¹¹⁴ AGC. Carta de Walter Cook a E. Louis Lucas del 20 d'octubre de 1939.

¹¹⁵ Aquest és un dels temes més treballats historiogràficament que afecten a Gudiol, tot i que el seu paper no ha estat investigat amb la profunditat que requereix. Per a més informació vegi's GRACIA ALONSO, Francisco; MUNILLA CABRILLANA, Glòria. *Salvem l'art! La protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011.

¹¹⁶ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol de l'1 d'abril de 1938.

*empezaré a preparar esta campaña de trabajo tan interesante que puede creer haré con el mayor entusiasmo».*¹¹⁷

Pel que sembla, no era només Gudiol qui es prenia amb entusiasme la proposta, ja que, un any després, durant la primavera i l'estiu de 1938, va rebre un parell de cartes de Walter Cook en les quals aquest darrer li comunicava l'interès que tenien les institucions relacionades amb el projecte perquè s'iniciés la feina. Amb aquesta intenció va enviar una primera carta el 4 de maig fent referència a la *Frick*¹¹⁸, però sobretot resulta indicativa la que va enviar el 15 de juny: «*As I have told you, I am anxious to have you and your brother begin the work of photography on the French Romanesque frescoes and sculpture, and have made the necessary financial arrangements with Focillon in Paris. I have deposited money on behalf of the Frick Library with him, and he has instructions to set the work in motion when you are free to do it*».¹¹⁹

Però malgrat els interessos de tots plegats, la feina de fotografiar el Romànic francès no es va poder iniciar fins que Josep Gudiol es va veure alliberat de les seves responsabilitats militars el 7 de febrer de 1939, moment en què passava la frontera acompanyat, entre altres, del seu germà Antoni. Tot i les dificultats inicials amb les autoritats franceses, Josep envia una carta molt interessant a Henri Focillon només cinc dies després d'haver abandonat Catalunya. En aquesta carta, fa clara referència a l'acord que s'havia establert amb Walter Cook:

*«Il y a un peu plus d'un an, mon ami Professeur Walter Cook, de l'Université de New-York, au cours du dernier entretien que j'eus avec lui à Paris, me confia la mission de faire, sous votre direction, une série de photographies des oeuvres d'art françaises du Moyen Age. Je ne pus alors commencer ce travail, obligé que j'étais de revenir en Espagne. Suivant les instructions que m'a données le Docteur Cook dans plusieurs de ses lettres, je m'adresse à vous pour vous prier de vouloir bien me donner vos directives. Aussitôt que vos le voudrez, je suis prêt à me rendre à Paris et à commencer immédiatement le travail».*¹²⁰

¹¹⁷ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 23 d'agost de 1937.

¹¹⁸ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 4 de maig de 1938.

¹¹⁹ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 15 de juny de 1938.

¹²⁰ AGC. Carta de Josep Gudiol a Henri Focillon del 12 de febrer de 1939. La carta està datada al 12 de gener de 1939, però a banda de que hi ha unes notes manuscrites a llapis que adverteixen de que fou escrita el mes de febrer d'aquell any, el seu contingut no té sentit si es data al mes de gener del 1939 quan es contrasta amb qualsevol altre de les cartes del període que he pogut consultar. Per aquest motiu

Per a la feina que es disposava a iniciar, tal com deia el propi Gudiol, Henri Focillon va actuar com a director executiu, i com a tal va dirigir cartes a les autoritats, especialment les eclesiàstiques, d'algunes zones del país per tal que Josep pogués tenir accés a les obres que li encarregava fotografiar. Per exemple, resulta interessant la que va enviar a les autoritats del Departament del Loiret, on diu que *«je serais très reconnaissant aux autorités ecclésiastiques du département du Loiret de bien vouloir autoriser M. Gudiol Ricart, architecte et photographe, à prendre des photographies dans les monuments religieux du Diocèse»*.¹²¹ Però també va intervenir per protegir o solucionar les dificultats que la seva feina o la seva condició d'immigrant li van comportar. D'aquestes seves ajudes puntuals, la primera i més important fou la de regularitzar la situació de Gudiol al país i així evitar el risc que ell mateix advertia quan deia que *«sans l'appui des bons amis que j'ai retrouvés ici, je cours le risque d'être envoyé dans un camp de concentration»*.¹²² Això ho va fer mitjançant un document enviat al Prefecte dels Pirineus Orientals, segons diu Focillon en la seva resposta a la carta on Gudiol li confia els seus temors. *«Je suis content de vous savoir en France, et j'espère que vous ferez bientôt libre de venir [a] travailler avec nous. Je viens s'écrire à M. la Prefet des Pyrénées Orientales, dont j'ai déjà (à procuré ?) la bienveillance, et j'ai bon esprit que vous pourrez obtenir le permis que nous souhaitons et qui vous permettra de faire une belle campagne d'études photographiques»*¹²³. Hi va haver una tercera intervenció decisiva del professor francès, quan, quasi tres mesos més tard, Josep Gudiol i el qui aleshores era el seu ajudant en la feina fotogràfica¹²⁴, Josep Lillo Castedo, van ser empresonats per la Gendarmeria¹²⁵. Uns dies

la considero una carta del 12 de febrer a despit del que va posar Josep Gudiol, assumint que es tractava d'un error de datació per part seva.

¹²¹ AGC. Carta de recomanació d'Henri Focillon a les autoritats eclesiàstiques del Departament del Loiret.

¹²² AGC. Carta de Josep Gudiol a Henri Focillon del 12 de febrer de 1939.

¹²³ AGC. Carta d'Henri Focillon a Josep Gudiol del 16 de febrer de 1939.

¹²⁴ Durant la campanya fotogràfica de França, Gudiol va comptar, com a mínim, amb dues ajudes destacades. En primer lloc, la del seu propi germà Antoni Gudiol, el qual, com ja s'ha dit, va passar la frontera amb ell i es va quedar a terres franceses fins el dia 6 de març de 1939, moment en que va tornar a Barcelona. Encara que no hi ha referències documentals de quan va començar la col·laboració de Josep Lillo en la tasca fotogràfica, és plausible pensar que ho va fer de bon principi si tenim en compte, que tal com diu Eulàlia Gudiol, també va passar la frontera amb els germans Gudiol, però el que és força clar és que un cop Antoni va tornar a Catalunya, Lillo va passar a ser col·laborador «oficialment».

¹²⁵ AGC. En referència a aquest fet anecdòtic, al marge de la nota, que no reproduïxo aquí per no considerar-la una informació rellevant, es pot localitzar informació a les cartes següents: Carta d'Henri Focillon a Josep Gudiol del 26 d'abril de 1939; carta d'Henri Focillon a Walter Cook del 16 de maig de 1939; carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 23 de maig de 1939.

després, un cop informat dels fets, Focillon va escriure una nova nota a les autoritats en uns termes molt similars als que ja havia emprat anteriorment en escriure a les autoritats administratives i eclesiàstiques¹²⁶.

A despit dels problemes i les dificultats propis de tota feina, i més en circumstàncies tant particulars com les que es produïen en aquells moments a Europa, la tasca fotogràfica es va desenvolupar tal com s'havia programat, al llarg de tota la primavera i l'estiu d'aquell convuls any 1939. Hi ha documentades múltiples referències a l'organització i planificació en la correspondència creuada entre Gudiol, Focillon i Cook, però per tal de simplificar i no redundar tal com feien ells, apporto una sola de les lletres, potser la que dona més informació, a títol il·lustratiu:

«In view of the present political situation in Spain, it will probably be impossible for Gudiol to return there for some time. Accordingly, he will be free to do the photographic work which we have both wished to have done for so long. As I recall, you are especially interested in having certain French Medieval frescoes photographed, as well as some early Romanesque sculpture in Normandy and Northern France. Whatever you consider most important he can do first. Gudiol is a magnificent photographer. [...] About two years ago, I believe we sent the sum of \$1000, from Frick Art Reference Library, and \$500, was sent from the Fogg Museum, making a total of \$1500. I think the dollars were converted into French francs, and I believe you are holding them in a special account in Paris. Would you be good enough to let me know how many francs are at present. As far as Gudiol is concerned, he may need funds in order to buy cameras and equipment. Please pay to him whatever he considers necessary. He may also need funds for traveling expenses. In any case, you are authorized to advance to him whatever he tells you is necessary. Gudiol will keep an accurate account of all expenditures, and will keep me informed. It is my understanding that you will act more or less as archeological director, giving him instructions as to what is most important to be done first, and planning to have him finish a certain region, especially photographing hitherto unpublished material»¹²⁷.

El fragment que he aportat deixa clar el repartiment de responsabilitats entre Cook i Focillon, i fent un símil amb l'estructura militar, es podria dir que Cook posseïa el comandament estratègic mentre que a Focillon se li reservaven les decisions de tipus tàctic. En tot cas, i malgrat l'aparent

¹²⁶ AGC. Aquesta última nota correspon a la que Henri Focillon va redactar el 5 de maig de 1939.

¹²⁷ AGC. Carta de Walter Cook a Henri Focillon de l'11 de febrer de 1939.

subordinació en la qual aquesta carta situa Gudiol, el cert és que la seva capacitat de decisió i el seu grau de responsabilitat eren considerablement alts. No només ho demostren alguns dels termes amb els quals Cook s'expressa en la carta que acabem de llegir, sinó que es fa evident, al llarg de la correspondència generada mentre estava a França, el fet que un tema tan important i decisiu com era el finançament en bona part es gestionava a demanda del mateix Gudiol. Ho demostra la carta que Gudiol envia a Cook el 18 d'agost de 1939 on diu:

«Para el 15 del proximo mes de septiembre ordene que me manden 15000 francos pues todavia tengo que pagar una gran cuenta de material que encargué en mi último viaje a París. Supongo que con esto deben quedar casi agotados o agotados totalmente mis recursos. Pero a fines del proximo mes de septiembre habré mandado aproximadamente seis mil pruebas, por lo tanto con un poco de suerte en la venta dispondré otra vez de recursos para continuar el trabajo»¹²⁸.

Val a dir que aquests 15.000 francs van ser els últims que Gudiol va demanar, i amb els quals es va completar el finançament de la campanya. El seu cost total va ser d'uns 70.000 francs¹²⁹. Tot i tractar-se d'una operació conjunta l'aportació inicial es va repartir entre la *Frick* i el *Fogg Museum* (Harvard), amb 1.000 i 500 dòlars respectivament¹³⁰, els tres pagaments restants¹³¹ que completen la suma total els va realitzar Walter Cook, i van ser assignats a la *Frick Library* si tenim en compte el resum que dóna Josep Gudiol en un balanç enviat a Cook el 28 de setembre de 1939 on diu: *«Por consiguiente al Fogg le corresponden 9316/12=77~800 pruebas [...] Le ruego que escriba al Fogg el resultado de mi trabajo y que recibirán 800 pruebas de*

¹²⁸ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 18 d'agost de 1939.

¹²⁹ AGC. Aquest és un import aproximat però força precís que es fonamenta en la informació que el mateix Josep Gudiol aporta en una carta a Walter Cook del 28 de setembre de 1939, en la qual fa un balanç de les quantitats de còpies fotogràfiques distribuïdes en relació als pagaments realitzats per la *Frick* i el *Fogg*. Segons aquest document, l'import inicial corresponent als 1.500 dòlars aportats, al canvi, eren uns 27.948 francs francesos.

¹³⁰ AGC. Aquests imports i el repartiment entre les dues institucions són dades que trobem en diverses cartes del període. En tot cas, la primera que s'hi refereix explícitament és la que li envia Walter Cook a Josep Gudiol el 15 de febrer de 1939.

¹³¹ AGC. La documentació detalla tres pagaments més. Un de 20.000 francs enviats el 23 de febrer de 1939, segons consta a la carta que envia Walter Cook a Henri Focillon. Un segon de 8.000 francs a principis de juny que Henri Focillon confirma haver rebut a la carta que envia a Walter Cook el 5 de juny de 1939. I el tercer i últim a què m'he referit del 18 d'agost de 1939 sol·licitat directament per Josep Gudiol a Walter Cook.

*las cuales ya tienen mandadas 600»*¹³² i segons el qual l'única aportació realitzada pel *Fogg Museum* seria la inicial de 500 dòlars.

Tal com deixa clar la carta que acabo de detallar, durant tota la campanya francesa, Josep Gudiol va portar un detallat control de la gestió. De fet, no podia ser d'altra manera tenint compte la seva naturalesa meticulosa i ordenada, així com el fet que les fotografies del Romànic francès tenien, encara més que les realitzades a la Península Ibèrica abans de la guerra, un marcat caràcter de negoci. Com ja he expressat, l'ADAC era un negoci per vendre còpies fotogràfiques, però si bé mentre va ser a Catalunya Gudiol complementava els seus ingressos amb altres activitats paral·leles, la venda de còpies fotogràfiques i el finançament de la campanya que acabo de detallar van ser el seu suport econòmic exclusiu els mesos que va estar a França. I és per això que resulta especialment interessant desgranar el pla de negoci que va executar amb l'ajuda, una vegada més, de Walter Cook, el qual queda detallat perfectament en el següent fragment d'una carta enviada per Gudiol el 27 de febrer:

*«Then which will be the financial arrangement? If we could sell four prints of each negative I think we can do the work only begin paid for them (at 30 cents each). I will pay myself all the expenses, especially in the case of monuments as important as Saint Benoit sur Loire. Maybe in the case of some monument placed far away, who makes necessary to take a taxi and with only a few elements to be photographed will be right to charge for the travel expenses. I remember in our last talk in Paris, you [?] to make four prints of each negative. Will tell me if this is correct and to which address I must send each collection? In what form have I make the bill? Pardon me for asking you so many financial questions, but professor Focillon does not know exactly your mind about them»*¹³³.

La resposta de Cook a les qüestions de la venda de les còpies fotogràfiques la trobem un mes i escaig després, però no per negligència o deixadesa del *chairman* americà, sinó degut a que en aquest interval s'havia dedicat a establir contactes amb possibles compradors de les sèries fotogràfiques del Romànic francès, entre d'altres A. W. Clapman, Secretari la

¹³² AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 28 de setembre de 1939. La confirmació que les aportacions extres no depenien del *Fogg Museum* ve donada de saber que els 9.316 francs corresponen a 500 dòlars americans, i per tant el que Gudiol calcula són les còpies totals en funció d'aquest únic import.

¹³³ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 27 de febrer de 1939.

Societat d'Antiquaris de Londres, i Rhoda Welsford, bibliotecària del *Courtauld Institute* de Londres¹³⁴. En tot cas, el 10 d'abril Cook contesta a Gudiol dient «*I do not yet know how many prints should be made from each negative and it will take some time to work this out, but it will probably be a question of making four or five prints from each negative*»¹³⁵. No hi ha més mencions al respecte que siguin suficientment clares, però finalment el nombre de còpies que Gudiol va fer deuria ser una mica superior si tenim en compte el resum que va comunicar a Walter en una tardana carta del 23 d'octubre de 1939 on li deia «*cuando todos los paquetes esten mandados, habré entregado unas 8000 pruebas distribuidas de la siguiente forma*»¹³⁶, i on adjuntava el següent quadre:

<u>Institución</u>	<u>Pruebas mandadas</u>	<u>Pruebas preparadas para mandar</u>	<u>Total</u>
Frick	594	1000	1594
Metropolitan	385	1000	1385
Fogg	597	200	797
Toledo	495	900	1395
Yale	391	900	1291
Princeton	495	900	1395
Pruebas duplicadas que le mando a usted		1000	

No hi ha dubte que la tasca que estava duent a terme Gudiol en relació al Romànic francès era quelcom interessant i acadèmicament important, tal com valorava el seu amic i col·laborador Josep Pijoan «*ya vam dirme el Post i el Cook que treballau per ells. Es utilisim lo que feu. Anys enrera a Harvard vaig trobar un estudiant que'm digué que habia catalogat per una tesis doctoral els frescs romànics de Fransa i que si be molt fragmentaris n'habia trobat rastres en mes de 100 esglesies. Això cambia tot lo que pensabem de l'art romànic pobre*»¹³⁷, però degut a la proximitat de la Segona Guerra Mundial, durant la tardor de 1939, Josep Gudiol va haver de donar per acabada

¹³⁴ AGC. Aquests contactes els proporciona a Walter Cook el seu amic Walter Muir Whitehill, *Assistant Director* del *Pearbody Museum of Massachusetts* en una carta enviada el 14 de març de 1939.

¹³⁵ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 10 d'abril de 1939.

¹³⁶ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 23 d'octubre de 1939.

¹³⁷ AGC. Carta de Josep Pijoan a Josep Gudiol del 15 de maig de 1939.

prematurament la seva activitat a França. No obstant la brevetat, va ser una campanya fotogràfica extremadament activa que a finals de juny constava ja de la respectable quantitat de 1.200 negatius i quasi 3.000 còpies¹³⁸, i que a mitjans d'octubre i quan ja no li era possible continuar treballant, havia arribat a la magnífica xifra de 2.200 negatius¹³⁹.

Durant tot l'any, el territori francès es va veure sotmès a una forta tensió internacional constant degut a les polítiques agressives de l'Alemanya nazi, i la situació es va començar a tornar insostenible a finals del mes d'agost, quan la població –Focillon entre ells– començava a tenir clar que inevitablement s'entraria en guerra: *«j'avois vous écrire pour vous en demander et aussi pour vous alerter, car la situation devient très tendue, et le risque de guerres'accroît d'heure en heure»*¹⁴⁰. De fet, fins i tot Gudiol, segurament menys informat que el professor d'universitat, li comunicava al seu amic Cook quatre dies després que es trobava a París treballant amb Pijoan ja que *«de todos modos dadas las actuales circunstancias tampoco podría seguir mis trabajos fotográficos. Veremos como acabará todo esto»*¹⁴¹. Efectivament, al dia següent Alemanya envaïa Polònia, i el joc d'aliances internacionals portaven França a declarar-li la guerra, donant així el tret de sortida a la Segona Guerra Mundial i, de passada, eliminant qualsevol possibilitat que Gudiol continués amb la seva tasca fotogràfica.

3.6. Segon viatge als Estats Units: 1940-1941

En tot cas, obligat per la delicadíssima situació política generada a Europa a partir de la tardor de 1939, Josep va haver de plantejar-se sortir de França per continuar amb el seu exili. Les opcions que se li van obrir eren diverses i anaven des de Mèxic fins a la República Dominicana, però finalment, de nou gràcies a la intercessió del seu benefactor Walter Cook, va poder pactar un exili en millors condicions que les que hagués tingut en els països llatins que

¹³⁸ AGC. Aquesta informació la proporciona el mateix Gudiol en una carta adreçada a Walter Cook el 23 de juny de 1939.

¹³⁹ AGC. Pel que fa a aquesta dada final, la proporciona Josep Gudiol en una carta enviada a Blake-More Godwin el 18 d'octubre de 1939.

¹⁴⁰ AGC. Carta de Henri Focillon a Josep Gudiol del 27 d'agost de 1939.

¹⁴¹ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 31 d'agost de 1939.

se li havien ofert. D'aquesta manera, a finals de l'any 1939 va embarcar per tercera vegada cap als Estats Units a bord del «Vulcania», on va romandre fent tasques de docència, però també enfeinat en la organització d'exposicions i conferències des del mes de gener de 1940 fins al mes de juny de 1941. El seu desenvolupament acadèmic i professional durant aquest període en terres nord-americanes fou el que més el va marcar de cara al futur. És per això que, en el següent capítol, em proposo desenvolupar aquestes activitats fonamentals de la seva carrera amb la profunditat i amplitud que es mereixen.

4. La relació amb Walter W. S. Cook: un eix vertebrador

El segon gran capítol que atén aquesta investigació és el que tracta la relació entre Josep Gudiol Ricart i Walter S. Cook (Fig. 6), *chairman* de l'*Institute of Fine Arts* de Nova York i probablement una de les persones més influents del món de l'art hispànic als Estats Units. En tot cas, la seva presència destacada en l'estudi és deguda a la gran influència que va tenir en la carrera de Gudiol, una influència destacada en quatre grans àmbits. En primer lloc, va valorar, potenciar i aprofitar les grans qualitats tècniques en matèria fotogràfica que posseïa Josep Gudiol. I indirectament va ajudar a que l'Arxiu d'Arqueologia Catalana tirés endavant i esdevingués durant un període llarg de temps el seu principal mitjà de vida, així com una plataforma de difusió excel·lent per donar a conèixer l'historiador català. Això va ser possible per les coneixences i contactes que li va poder franquejar Walter Cook entre diverses i importants institucions americanes. De la mateixa manera, Cook també va ser el seu aval inicial, fet que va permetre que Josep Gudiol iniciés en aquell país una carrera acadèmica no gaire llarga però plena d'èxits.



Fig. 6 Walter W. S. Cook (1888-1962)

4.1. El món de la fotografia i Josep Gudiol

Com ja he comentat mes amunt, els primers influxos que va rebre Josep en relació a la fotografia van ser els del seu oncle al Museu de Vic, així com els de la seva col·laboració amb l'Arxiu Mas. En tot cas, no hi ha dubte que va saber aplicar a les seves fotografies un enfocament més modern i innovador a partir de la seva estada als Estats Units. Probablement gràcies a la seva feina

d'ordenació a la *Frick Library*, on va poder observar directament quin tipus de fotografies eren les adequades per tal de constituir una fototeca que permetés un estudi en condicions de l'Art, i també pels encàrrecs continuats i sostinguts que li feren les diverses institucions nord-americanes, entre elles la *Frick*, el *Metropolitan*, el *Fogg* o el *Toledo Museum* (Ohio) a través de l'ADAC. Per altra banda, també va ser fonamental la sagacitat de Cook a l'hora de comentar a Josep quins temes eren els més rellevants o, si més no, quins eren els aspectes que encara era necessari cobrir dels fons de les fototeques de les grans institucions artístiques en matèria d'Art hispànic i de les quals Cook n'era el responsable oficial.

Probablement els dos, Cook i Gudiol, compartien una visió comuna i el gust per la innovació en les tècniques d'estudi. Aquest gust compartit no només es reflectia en la importància que Gudiol donava al detall en les fotos encarregades per Cook, sinó també en la utilització per part dels dos d'un element, tecnològicament nou aleshores, com era la projecció de diapositives en color. Atès que ja he inclòs alguns elogis de Cook a Gudiol anteriorment, em limito aquí a incloure un breu comentari del *chairman* com a exemple, però cal tenir ben present que les referències a la bona feina fotogràfica de Gudiol són constants al llarg de la correspondència que he pogut consultar:

«Yes, I think the only way to do the job is to photograph the monuments completely because, as you know, when it comes to selling the prints you will have more negatives of each monument and the job will then be done once and for all and properly. Frankly, I would like to see all the romanesque frescoes which M. Focillon published in his recent book photographed in great detail by you. As far as Saint-Savin goes, that is a different matter because they have already been photograph them without building a scaffolding, and this would be very expensive. However, I would rather leave the whole matter under M. Focillon's direction. I can only say that when you have photographed a monument thoroughly we then have something worthwhile»¹⁴².

A banda de l'eloqüència de l'última frase que il·lustra la consideració que Cook tenia de la feina de Gudiol, el fragment de carta seleccionat refereix a dos elements més que val la pena destacar. En primer lloc, es comenta la dificultat existent d'obtenir imatges d'algunes de les obres. Una dificultat que Josep

¹⁴² AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 21 de març de 1939.

resolia amb gran valentia i considerable risc físic tal com demostren les paraules de la seva bona amiga Audrey McMahon: «*Take good care of yourself and don't build up those pyramids of chairs too high in the churches! Light a candel to Santa Radegunda and give her the deuce if she doesn't treat you right*»¹⁴³. I per altra banda, fa breu menció del nivell de detall amb què Josep realitzava la seva feina fotogràfica i que precisament el diferenciava del seu referent i gran competidor Adolf Mas, tal com explicita en diverses ocasions el mateix Walter Cook al llarg d'una carta enviada el 25 de març de 1935 a Gudiol:

*«I agree with the plan which you are pursuing with regard to the arrangements for shipping the photographs to the Frick,- namely, that you send first all the photographic proofs which Mas has never made and then to send the Frick sets of photographs of museums and collections which Mas made several years ago. [...] In many cases, I am sure your photographs will be much better than those of Mas in quality and that the Frick will wish to keep your print even though they have already purchased it from Mas. [...] The Metropolitan has a certain number of photographs purchased from Mas, but your are so much better and the details are so much finer[...]. I would suggest that Robert [...] do the Cathedral of Gerona and the Cloisters capitals very carefully[...]. Please ask him to photograph very carefully and specially the interior of the church for details[...].»*¹⁴⁴.

4.2. La rivalitat amb els Mas

Com he advertit anteriorment, degut a la gran importància que va tenir l'Arxiu d'Arqueologia Catalana en la carrera professional de Gudiol, és necessari tornar a parlar-ne des d'un nou enfocament. La qüestió és que, malgrat el mestratge que va suposar l'activitat d'Adolf Mas i el referent empresarial que fou l'Arxiu Mas, Josep Gudiol va ser capaç de



Fig. 7 Família Mas Ginestà-Castañeda

¹⁴³ AGC. Carta d'Audrey McMahon a Josep Gudiol del 31 d'agost de 1939.

¹⁴⁴ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 25 de març de 1935.

millorar el concepte fotogràfic que havien seguit els Mas durant més de vint anys (Fig. 7).

Ja hem vist l'admiració que tenia Walter Cook per la feina de Josep, i a més, la diversa correspondència depositada a l'arxiu familiar Gudiol-Corominas mostra clarament com Gudiol i l'ADAC van superar el model dels Mas, fet que va redundar en la venda de gran quantitat de còpies fotogràfiques d'art a les grans fototeques nord-americanes. És així com tenen cabuda continuats comentaris de Walter Cook en la correspondència mantinguda amb Gudiol que s'expressen en termes com: «*I am planning to purchase soon a complete set of photographs of the capitals in the Cathedral of Gerona. Mas has already taken a great many, but if you are planning to photograph in Gerona kindly notify me at once and I will not purchase the photographs from Mas for the Metropolitan Museum but will buy them from you*»¹⁴⁵, «*I am glad that you have written about your plans in Roussillon. Now that I know you are going to do this, I will not order any more photographs from Mas for the Metropolitan*»¹⁴⁶, o «*It goes to show what a difference your photographs are from the poor ones which Mas made some fifteen years ago. He did three or four sets, but they are very poor and give no idea whatever of the style of the paintings*»¹⁴⁷. No obstant, el fragment més explícit de tots és el que correspon a una carta del 28 de gener de 1935: «*The point is I have written Mas that he should continue working in Toledo, so that I will not purchase any photographs from him of Barcelona. This leaves the field clear for you*»¹⁴⁸.

Com és obvi, el fet de que Cook restringís encàrrecs i promocionés la feina de Gudiol va suposar una pèrdua de competitivitat i d'ingressos a l'Arxiu Mas. Aquest fet, més la progressiva intervenció de Josep Gudiol en els afers de l'Arxiu Mas a partir de l'any 1936, poden explicar el conflicte entre Pelai Mas i Castañeda (1891-1954)¹⁴⁹ i el mateix Gudiol a què em referiré més endavant.

¹⁴⁵ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 8 de setembre de 1934.

¹⁴⁶ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 3 de maig de 1935.

¹⁴⁷ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 4 de març de 1935.

¹⁴⁸ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 28 de gener de 1935.

¹⁴⁹ Pelai Mas va ser el fill gran d'Adolf Mas. Dedicat com el seu pare a la fotografia, va dirigir breument l'Arxiu Mas de fotografies a la seva mort l'any 1936.

Sigui com sigui, no crec que s'hagi de dubtar dels bons sentiments personals que Josep Gudiol guardava vers Adolf Mas, però tampoc s'ha de menystenir l'empenta empresarial que Josep va donar a l'Arxiu Mas davant de la mort d'Adolf Mas l'any 1936 o de les delicades circumstàncies que la Guerra Civil va propiciar i que posaren a Gudiol al front d'aquest important arxiu fotogràfic, fet que comunica a Walter Cook: «*Siento mucho tener que comunicarle una gran pérdida. Adolfo Mas ha muerto. Con el ha desaparecido el hombre que mas habrá hecho para la difusión internacional del arte español. Su archivo queda bajo la protección de la Generalidad y yo intervengo en su dirección*»¹⁵⁰. En tot cas, encara que sense el reconeixement oficial, la seva intervenció efectiva en el destí de l'Arxiu Mas la podem considerar anterior si es té en compte un comentari que apareix en una de les cartes que li va enviar Cook a principis de 1936, uns 10 mesos abans: «*This year we are sending Pelayo early in April back to Andalusia to finish the work he began last year. During the hot months he will go to Zamora, Segovia, Siguenza, and I hope Burgo de Osma. If you have any suggestions, please writte me*»¹⁵¹.

Encara que cal suposar que les preferències de Walter Cook per l'Arxiu d'Arqueologia Catalana no es deurien plantejar de manera molt explícita als Mas, el cert és que molt probablement les podem trobar a l'arrel del conflicte que va esclatar l'any 1940. Un cop acabada la guerra i amb el món cultural i intel·lectual català controlat pel bàndol vencedor, la posició d'avantatge que havia tingut Josep Gudiol gràcies al seu càrrec dins del Servei de Patrimoni de la Generalitat Republicana va canviar radicalment i, obligat a exiliar-se, ja no li era possible participar en la direcció de l'Arxiu Mas. És possible que fos per això que un any després de tornar a Barcelona, Pelai Mas volgués recuperar el control de l'empresa fundada pel seu pare. I és en aquesta tesitura que cal ubicar la campanya de desprestigi vers Gudiol que va emprendre i que demostren els següents fragments.

La primera referència que aporta l'arxiu familiar la trobem el 27 de març de 1940 en un *postscriptum* d'Antoni Gudiol al seu germà petit: «*Vino Mas a visitarme por una carta recibida del Dr. Cook. Yo ya le dije lo que tenía de*

¹⁵⁰ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 10 de desembre de 1936.

¹⁵¹ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 13 de febrer de 1936.

contestarle para quedar bien. Antes había visitado a la Srta. la cua le dejó muy mal parado pues ella era la que sabía lo que Mas había hablado en el Círculo Artístico. Ya me dirás cuando lo sepas lo que Mas ha escrito al Dr. Cook»¹⁵².

En tot cas, Antoni continua parlant del tema en una carta enviada el dia següent 28 de març on explica:

«Tal como te decía en mi carta de ayer, ha venido a visitarme el Sr. Mas enseñandome un programa de conferencias con unas líneas del Dr. Cook que a Mas se le han indigestado. Antes de venirme a visitar estuvo a ver a la Srta. pues creía que ella era la que había informada al Dr. Cook. La Srta. le contó entre otras cosas una conversación que Mas había tenido hace ya unos meses en el círculo Artístico y que oió el Sr. Coronas. El Sr. Mas quería que todo lo que le habían dicho de el eran falsos testimonios, pero no pudo negar su amistad con Utrillo, aun que me dijo que no había ni leído su célebre artículo del que no estaba ni enterado y que preguntara a Colominaspor si era verdad que Mas decía a todas partes que Gudiol le había salvado su archivo. Pero se da el caso que la persona que más me ha llamado repetidas veces la atención sobre la lengua de Mas es el Sr. Colominas. Yo no le descubrí nada de los Sres. que a mi me han facilitado información sobre sus andanzas y le hice creer que yo no sabía nada de el y que hasta le suponía un buen amigo por lo que le recomendaba que escribiera una carta al Dr. Cook diciendo que Gudiol era el que le había salvado el Archivo, que gracias a este Sr. se conservan la mayoría de las obras de arte antntiguas de aquí en fin, todos los elogios que a mi me hizo del Sr. Gudiol, que con esto ya bastaba y que creía que el Dr. Cook se daría por satisfecho y no dudaría de la sinceridad de Mas. Ya me diràs si Mas ha escrito una carta en este sentido o no»¹⁵³.

Lamentablement, no disposem del document que Cook va enviar a Pelai Mas, però en canvi sí coneixem en quins termes va respondre Pelai Mas, tant a Cook com al mateix Gudiol, el 6 d'abril de 1940:

«Querido amigo: En su tiempo recibí un librito anunciándome las conferencias de Gudiol, el cual me causó una gran satisfacción. Mas tarde recibo el mismo librito fechado en 25 de Febrero del mismo año, con otras anotaciones en que me dice que se ha enterado Vd. y el Dr. Post, de que estoy realizando una campaña contra nuestro buen amigo José Gudiol y que siente Vd. y el Dr. Post muchisimo, que yo hable con simpatía y apoye los articulos del desgraciado Utrillo. Creame Vd. Dr. Cook que en realidad todo esto me sorprende mucho, pues yo jamás me he puesto el nombre de Gudiol a la boca, no ya para censurar su actuación durante el periodo rojo..... sino

¹⁵² AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 27 de març de 1940.

¹⁵³ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 28 de març de 1940.

tampoco para hablar de él, en ningún momento. Y en cuanto a los artículos de Utrillo, hasta después de recibir la nota de Vd. del 25 de febrero, no me había enterado que los hubiese escrito, pues debe tener Vd. en cuenta Dr. Cook, que el mucho trabajo que yo tengo en mi casa para dirigirla y llevarla a buen camino, no me deja tiempo ni para leer la prensa y mucho menos a hacer campaña de difamación contra nadie y menos aun contra aquellos amigos que yo aprecio, como al buen amigo Gudiol y del cual siempre he hablado como él se merece y estoy dispuesto en todo momento a defenderle. Desde el primer momento que llegué a Barcelona, mi madre me dijo como se había portado con ella y con nuestra casa y esto era un motivo suficiente, para que yo correspondiera a ella como se merecía. En varias ocasiones he hablado con el hermano de Gudiol y también con su compañero Robert, y les he ofrecido mi modesta protección, si en algún momento podían necesitarla, esto si ellos quieren ser francos y quieren hacer justicia lo dirán. Nada más Dr. Cook. Supongo estas líneas le darán suficiente garantía de mi moralidad y hecharan abajo el mal concepto que pudiera haberse formado de mi, por los bulos que hayan llegado a sus oídos, que son totalmente falsos. Le agradeceré que también así se lo transmita al Dr. Post, para deshacer errores, los cuales sería una injusticia que continuara.¹⁵⁴ »

El pel que fa a la carta de disculpa de Mas al propi Gudiol, s'expressa de la següent manera:

«Amigo Gudiol: Por los prospectos que me ha mandado el Dr. Cook y por tu hermano, sabemos que estás actuando como profesor de Arte en la Universidad de New York con un gran éxito, tanto mi madre como yo, te felicitamos de todo corazón. En el prospecto mandado ultimamente por el Professor Cook, hay una nota que dice haberse enterado de una campaña que estoy realizando contra tí, creo que huelga el que me excuse diciéndote que es totalmente falso cuanto se haya podido decir de esto. No he hablado de tí mas que con tu hermano, con Robert y con la Srta. Amatller, de modo que cuanto haya llegado a tus oídos de este asunto, dí que no es cierto. Por otra parte sabes que me tienes a tu disposición para todo cuánto necesites de mí, teniendo presente que estoy dispuesto en cualquier momento a defenderte. Supongo que esto te bastará, para deshacer todos estos bulos, que en momentos como los que pasamos, estan tan en boga.¹⁵⁵».

És de suposar que, a la llarga, aquesta disculpa va fer el seu efecte i que Josep Gudiol deuria excusar les activitats de Pelai Mas. En tot cas, el punt i final de l'episodi el marca una darrera carta d'Antoni a Josep del dia 27 d'abril de 1940 on diu textualment:

¹⁵⁴ AGC. Carta de Pelai Mas a Walter Cook del 6 d'abril de 1940.

¹⁵⁵ AGC. Carta de Pelai Mas a Josep Gudiol del 6 d'abril de 1940.

«Mas escribió ya al Dr. Cook. Ahora se que Mas está haciendo por todas partes elogios de ti diciendo que tu le salvaste el Archivo de clichés. Antes se lo había salvado Martorell pero desde la carta de Cook que las cosas han cambiado del todo. Por cierto que estos días ha hecho Mas una exposición de fotos de gran tamaño en el Círculo Artístico y si algún amigo mío o de la Srta. ha ido a visitarlaha sido cuando Mas les ha hablado de ti haciendole elogios de tu actuación en el salvamento de clichés. Todo para que yo y la Srta. nos enteráramos. También Mas ha tenido estos días la desgracia de ser cogido por un auto, aun que el incidente no fué grave. He ido a verle para que vea que deseo mantener buena amistad con el. Me parece que a este individuo ya no habrá necesidad de mandarle ningún otro cariñoso aviso.¹⁵⁶»

4.3. El comerç d'art i els *art dealers*

A jutjar pel fons documental estudiat, es fa possible plantejar un important però menys conegut aspecte de la vida professional de Josep Gudiol: la seva relació amb els *art dealers* i el comerç de l'art. Concretament, i a banda d'una imprescindible i molt necessària reflexió teòrica, la meva intenció és dibuixar l'activitat de Gudiol en el comerç de l'Art en tres modalitats diferents: la intermediació de venda en nom d'un tercer, la venda directa i, finalment, la tasca de peritatge d'Art (Fig. 8).

No descobriré ara que un dels aspectes més complexos però a la vegada més interessants del món de l'Art és el del seu comerç. Aquest tema, desatès fins no fa massa a nivell general, darrerament gaudeix d'un cert predicament, fins i tot a casa nostra. Tot i així, continua associat a forta polèmica degut a la dificultat d'establir posicionaments morals respecte de la seva conveniència o necessitat. Potser és per això que sovint s'obvia que

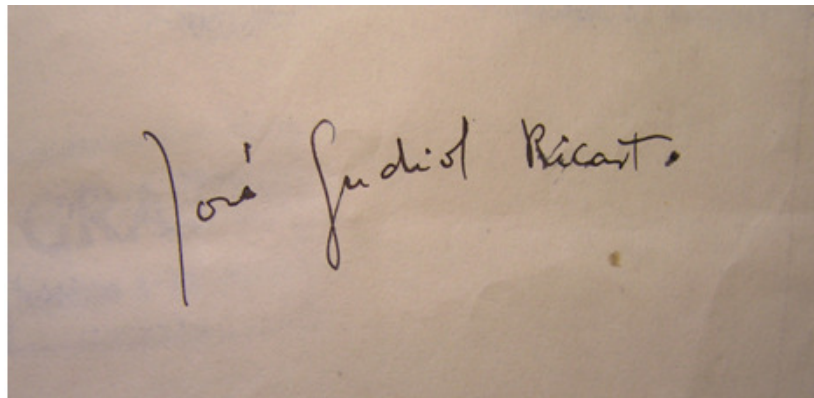


Fig. 8 Firma de Josep Gudiol Ricart

¹⁵⁶ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 27 d'abril de 1940.

qualsevol persona relacionada amb l'Art, especialment aquells càrrecs de responsabilitat dels museus i les institucions, però també els experts i membres de la comunitat acadèmic-docent, participen d'una o altra manera en els engranatges que el fan possible. Al meu entendre, ja des del segle XXI, és moment de mirar aquesta realitat obertament i sense fer judicis apressats ni incendiaris al respecte, ni pel que fa a la nostra realitat contemporània, ni respecte a tot allò succeït en la nostra història recent. És per això que pretenc parlar tot seguit de l'activitat de Josep Gudiol Ricart en relació al comerç artístic i a les seves vinculacions amb marxants i *art dealers*, però tinc la ferma intenció de fer-ho sense realitzar cap judici de valor.

A partir de la documentació exhumada, el primer que cal constatar és que les referències textuais a aquest món del comerç artístic no són molt abundants. En primer lloc, penso que aquest fet pot ser degut a una certa autocensura per part del mateix Gudiol, tant en la redacció dins de cartes que contenen altres informacions, com en la simple inhibició d'escriure explícitament sobre el tema. Però per altra banda, també cal tenir present que la llei d'oferta i demanda a la qual està subjecte qualsevol negoci on les transaccions econòmiques són d'elevats imports, implica unes mesures de precaució bàsiques respecte a la competència que també poden explicar la relativa manca documental existent. Finalment, també és possible plantejar el pas del temps i les destruccions o desaparicions fortuïtes com a explicació del poc material de què disposem, però aquesta és una possibilitat més remota, ja que hauria afectat de manera similar a altres documents i no de manera tan selectiva.

Val a dir que el primer contacte del nostre protagonista amb el comerç de l'Art va ser ben primerenc, quan l'any 1927, amb només 23 anys, va establir al carrer de la Corríbia de Barcelona, la tenda d'antiguitats anomenada La Sagristia, amb l'ajuda de Teresa Amatller i Ròmul Bosch, i a la qual ja m'he referit anteriorment. Probablement aquest fet va marcar la perspectiva que va adoptar posteriorment Josep Gudiol quan va endinsar-se en el mercat de l'art de la mà d'institucions i persones amb les quals va contactar durant la seva primera estada als Estats Units. Prova d'això pot ser la carta que li va dirigir el

dia 23 de juny de 1931 Audrey McMahon fent referència explícita a unes pintures espanyoles exportades als Estats Units amb la intenció oficial de ser exhibides, però amb la voluntat soterrada de vendre'n algunes. McMahon apel·la a Gudiol per tal de vigilar que la possibilitat de venda no consti en la declaració de la duana, cosa que comportaria el pagament de les taxes que hi correspondrien¹⁵⁷. Segons el meu parer, una petició d'aquesta naturalesa en un personatge que tot just feia els seus primers passos en el món de l'Art i que encara no gaudia d'un prestigi consolidat ha de significar necessàriament que donava garanties suficients de conèixer correctament la vessant comercial que també posseeix l'Art.

Per això no és d'estranyar la confiança que tan aviat li va dipositar una de les directores d'una institució tant important com el *College Art Association* de Nova York si tenim en compte alguns episodis dels quals n'existeixen referències documentals que demostren l'activitat d'intermediació i venda directa de Josep Gudiol mentre va estar als Estats Units entre 1930 i 1931. D'aquesta activitat, un dels casos és el que es refereix als frescos de Sant Esteve d'Andorra propietat de Ròmul Bosch Catarineu¹⁵⁸, però potser encara més interessant és el dels frescos de San Pedro d'Arlanza¹⁵⁹.

El cas de les pintures d'Arlanza té presència documental des de 1935 fins a 1939 i per tant va ser gestionat íntegrament mentre Gudiol estava a Espanya. Concretament, la primera menció localitzada al respecte és una carta de Josep Gudiol a Walter Cook on li demana al seu amic que, si veu a Harold Parsons, marxant encarregat de les pintures, li preguntis si recentment ha rebut una carta seva preguntant sobre els frescos, però allò realment interessant és que diu textualment que les pintures van ser enviades dos anys abans a

¹⁵⁷ AGC. Carta d'Audrey McMahon a Josep Gudiol del 23 de juny de 1931.

¹⁵⁸ Els detalls d'aquest cas estan perfectament relacionats a SOCIAS BATET, Immaculada. «Contribució al coneixement de l'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook». Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech. *la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museu, 5 d'octubre de 2012*. En premsa., a excepció d'un parell de cartes de l'historiador W. L. Hildburg, escrites entre el 27 i el 29 de maig de 1936, on parla de les seves gestions fracassades per intentar vendre els frescos de Ròmul Bosch al *Victoria & Albert Museum*, arran de les quals li suggereix directament a Gudiol que en faci l'oferiment a l'agent de Randolph Hearst que es troba a Londres comprant en subastes; o, finalment, potser al nou *curator* dels *Cloisters* de Nova York, J. J. Rorimer.

¹⁵⁹ Cas que també esmenta SOCIAS BATET, Immaculada. «Contribució al coneixement de l'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook». Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech. *la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museu, 5 d'octubre de 2012*. En premsa., però del qual no en perfila tota la informació.

Kansas City¹⁶⁰. A partir d'aquesta primera sol·licitud de Gudiol, la formidable maquinària de Walter Cook es posa en marxa per tal de resoldre l'assumpte i, malgrat una primera carta del 25 de març d'aquell mateix any dient-li que encara no ha pogut veure Parsons¹⁶¹, dos anys més tard, en el tram final de la Guerra Civil, escriu a Gudiol amb notícies fresques de l'assumpte: «*There is no particular news other than the fact that I saw Harold Parsons before he left for Italy. He told me that nothing had been done about the Arlanza fresco, which is still in the Kansas City Museum. I may see the new director of the Museum at Rhode Island and may tell him about the fresco*»¹⁶².

No obstant, no va ser amb el *Providence Museum* de Rhode Island amb qui Walter Cook va resoldre la col·locació dels frescos d'Arlanza, sinó que la solució la va trobar a finals de 1938 de la mà del seu mestre Chandler Post:

«*Last week Chandler Post was in the town[...] He mentioned that he was much interested in the single fresco which is now in the Kansas City Museum. When Harold Parsons was in New York this Spring, I told him of our conversation last summer and asked him what the Kansas City Museum intended to do abiu this. He told me that the present Director is not yet ready to do anything about the Romanesque field and Parsons is quite disappointed and disgusted because he told me he considered it almost a gift. However, Parsons says he can do nothing further about it at present and does not know when anything will be done as far as the Kansas City Museum is concerned. I explained all this to Chandler Post and he thought the Fogg would be interested to take it, and ask me if I knew what the price was. I told him I could not say exactly but that the asking price was 3000, though it could probably be bought for 2500. I promised Chandler that I would write you and would let him know as soon as you sent me this information. At the same time, I think you had better write me a letter in English which I can send to the Director of the Kansas City Museum, and signed by you stating that the fresco can be shipped to the Fogg or museum in the East acording to my instructions. In that case I will see Chandler later and will probably arrange to have the fresco shipped to Cambridge. As a matter of fact, if the people in Cambridge are not interested, the Director of another museum is also interested, and he has told me he would like very much to have it sent to his museum and would pay the necessary express charges.*¹⁶³»

¹⁶⁰ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 8 de març de 1935.

¹⁶¹ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 25 de març de 1935.

¹⁶² AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 12 de maig de 1938.

¹⁶³ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol de l'11 de juliol de 1938.

Com no podia ser d'una altra manera tractant-se de Cook i després de l'expressió d'un compromís tan clar com el que demostra el fragment, l'assumpte es va resoldre poc després abans d'acabar l'any 1938. Això se sap per dues cartes, una enviada pel mateix Cook a Edward W. Forbes (1873-1969), Director del *Fogg Museum* i professor de Harvard, on li agraeix la carta enviada des del *Fogg* respecte al fresc i l'informa que el dia anterior havia dinat amb Harold Parsons, el qual lamentava profundament que les pintures no s'haguessin quedat a Kansas City, però que en tot cas estava content de que les hagués adquirit el *Fogg Art Museum*¹⁶⁴. I per altra banda, ja a la primavera del 1939, amb Gudiol realitzant la campanya fotogràfica del Romànic francès, una última menció per part de Josep Pijoan en la seva característica prosa dissipa qualsevol dubte que pogués quedar quan fa referència a una trobada amb Cook i Post i a l'oportunitat que ha pogut tenir de veure un dels fragments del fresc d'Arlanza a Cambridge: «yo el tenia venut al Art Institute per 2500 pero el ximple de Kansas me va dir que ya l'havia enviat a Cambridge. De moment me vaig empipar pero l'important es que vos ya teniu els diners. Que be que us vindrán!¹⁶⁵».

Però al meu entendre, l'aspecte que la documentació revisada dibuixa més clarament del paper que Josep Gudiol Ricart va desenvolupar en relació al comerç de l'Art és la seva tasca de peritatge. Gràcies al prestigi que ben aviat va adquirir, des de 1935 es troben consultes de diverses persones i procedències que requereixen la seva opinió d'expert per saber si una obra era original o tenia un valor significatiu de mercat; o per tal de contextualitzar-la i obtenir més informació de la seva factura i història. Tal com deia, ja durant l'estiu de 1935, Walter Cook, aprofitant la seva relació d'amistat, li encarrega investigar en relació a una peça gòtica propietat de Lluís Plandiura¹⁶⁶. Així mateix, l'any 1937 consta una carta de remitent desconegut en la qual se li envien les fotografies de dues pintures, una trobada a la col·lecció de la Frick, i

¹⁶⁴ AGC. Carta de Walter Cook a Edward Forbes del 29 de novembre de 1938.

¹⁶⁵ AGC. Carta de Josep Pijoan a Josep Gudiol del 5 d'abril de 1939.

¹⁶⁶ Cas detallat per l'article SOCIAS BATET, Immaculada. «Contribució al coneixement de l'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook». Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech. *la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museu*, 5 d'octubre de 2012. En premsa.

una altra propietat de la família del remitent i comprada a Buffalo de la qual el seu propietari no n'havia estat capaç d'esbrinar l'autor¹⁶⁷.

En tot cas, aquesta activitat es va veure especialment potenciada durant el segon període que va passar als Estats Units entre 1939 i 1941. Així, durant el mes de març de 1940 trobem que Miguel Espinós, cònsol espanyol a Nova York, contacta amb Gudiol perquè doni la seva opinió d'expert a unes persones que havien requerit la intermediació del cònsol. Sobre aquesta situació només és possible aportar un exemple en la resposta que li envia Josep Gudiol a Espinós sobre dues cartes diferents que aquest li havia reenviat. «*In my opinion, the coin which he mentioned, date 1783, has no archaeological value, in as much as coins of this type are relatively common*¹⁶⁸», fou la resposta a la primera d'elles, però pel que fa a la segona, Gudiol va declinar la petició argumentant la impossibilitat d'emetre un judici «*I can not give my opinion about these paintings without seeing them. If Miss. de Mondragon wishes to send photographs to me at the above address, I will be very glad to look them over and tell you whether, in my opinion, they have any special value.*¹⁶⁹».

Un fet interessant que cal tenir en compte és que aquestes cartes estan inicialment relacionades amb dues activitats concretes que va dur a terme Gudiol durant aquells anys: les conferències, en la difusió de les quals va prestar la seva ajuda el propi Miguel Espinós; i l'exposició temporal sobre pintura hispànica que Josep va organitzar mentre impartia el curs a la Universitat de Toledo que més endavant detallaré. Sigui com sigui, aquest fet no és casual, ja que en tots dos casos, però especialment pel que fa a l'exposició de Toledo, intensifica considerablement els contactes amb persones responsables de museus i institucions aprofitant la necessitat de localitzar obres per tal de vestir de la millor manera possible l'exposició que projectava. Al meu entendre, aquests contactes establerts en motiu de l'exposició van comportar que persones particulars, però també diversos marxants i galeristes, demanessin a Josep el seu peritatge en matèria d'art.

¹⁶⁷ AGC. Carta incompleta de remitent desconegut a Josep Gudiol del 21 d'abril de 1937 que adjunto de totes maneres pel seu interès genèric.

¹⁶⁸ AGC. Carta de Josep Gudiol a Miguel Espinós del 21 de març de 1940.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Un dels primers contactes d'aquest tipus que podem esmentar és el que va vincular Gudiol a Paul M. Byk¹⁷⁰. Com tot allò que detallaré a continuació, la relació epistolar amb aquest marxant es va iniciar com a conseqüència de la recerca d'obres en motiu de l'exposició a la Universitat de Toledo. Concretament, el primer contacte es troba en una carta de Piero Tozzi (1882-1974)¹⁷¹. Aquest, el 5 de setembre de 1940, li escriu de part de Paul M. Byk en relació a un retaule del segle XV que té en possessió, el qual Chandler Post hauria atribuït a Juan Figuera¹⁷²; una carta a la qual Gudiol respon al dia següent dubtant de la possibilitat d'incloure el retaule a l'exposició¹⁷³. En tot cas, més enllà del cas concret del retaule, la carta demostra una relació prèvia en la qual el criteri de Josep Gudiol en matèria artística hi tenia un paper: «*Thank you for the photographs [...] you gave me on my last visit to your gallery. Sorry I am not in New York to see your drawing. If you send me a photograph in Toledo, I will write you as soon as possible what I think about it.*¹⁷⁴». De totes maneres, no hi ha dubte que el document més interessant d'aquesta conversa creuada és el que va tornar Paul M. Byk a Gudiol a finals d'octubre de 1940, on aquest es mostra content d'haver pogut ensenyar «Crist portant la Creu» d'El Greco¹⁷⁵, un fet sobre el qual fa aquest comentari: «*I shall consult my partners about the very lowest price and shall most probably be in a position to quote you this price when I shall have the pleasure of seeing you a week from this Friday.*¹⁷⁶».



Fig. 9 Ubicació original dels frescos de San Baudelio de Berlanga (Soria)

¹⁷⁰ *Art delaer*, col·laborador d'Arnold Seligmann a *Arnold Seligmann, Rey & Co.*, el qual desenvolupava tasques d'identificació de peces artístiques, d'antiquari i arts decoratives, fet que el feu intervenir en algunes de les col·leccions més importants de la dècada de 1930.

¹⁷¹ Piero Tozzi va ser un antiquari, artista, restaurador, professor i *art dealer* amb galeries a Nova York i Florència.

¹⁷² AGC. Carta de Piero Tozzi a Josep Gudiol del 5 de setembre de 1940.

¹⁷³ AGC. Carta de Josep Gudiol a Paul M. Byk del 6 de setembre de 1940.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ AGC. El títol de l'obra no apareix en la carta que li envia Paul M. Byk a Gudiol el 29 d'octubre, però sí en una que el mateix Byk envia a Blake-More Godwin dos dies després, el 31 d'octubre de 1940.

¹⁷⁶ AGC. Carta de Paul M. Byk a Josep Gudiol del 29 d'octubre de 1940.

Paral·lelament i seguint un patró similar, a partir de la tardor de 1940 trobem altres contactes epistolars destacats però de menor importància. És el cas de la carta que el marxant Gabriel Dereppe¹⁷⁷ li envia el 17 de setembre de 1940 amb unes fotografies i informació detallada sobre els frescos de San Baudelio de Berlanga que Gudiol finalment va incloure en la seva exposició i sobre els quals Dereppe expressava «*I am most appreciative of your cooperation in this matter and I hope that I will be able to settle this transaction soon*»¹⁷⁸ (Fig. 9 i 10). Una carta similar a la enviada per Harry G. Sperling (1906-1971)¹⁷⁹ el dia 24 d'octubre de 1940 on diu haver sabut que Gudiol està organitzant una exposició de pintura espanyola des del segle XIII fins a Goya i li comunica que posa a la seva disposició el retrat de Juan Bautista Martínez del Mazo.

D'altra banda, per tal d'exemplificar l'activitat de peritatge de Gudiol es poden destacar dues cartes que són les més il·lustratives del material al qual he pogut tenir accés. En primer lloc, la que es va intercanviar amb Calvin S. Hathaway, Associate Curator del Museum for the Arts of Decoration entre el 30 de setembre i el 3 d'octubre de 1940:



Fig. 10 Procés d'instal·lació dels frescos de San Baudelio de Berlanga a l'exposició de pintura hispànica del Toledo Museum (Ohio) de 1941

¹⁷⁷ Antiquari, col·leccionista i *art dealer* nord-americà que participà en l'activitat d'arrencament i venda de les pintures murals de San Baudelio de Berlanga (Soria) al costat de l'antiquari León Leví. Durant la seva activitat comercial establí contacte amb el *Metropolitan Museum* de Nova York, *Cincinnati Art Museum*, *Indianapolis Museum of Art* i el *Museum of Fine Arts* de Boston, entre altres.

¹⁷⁸ AGC. Carta de Gabriel Dereppe a Josep Gudiol del 17 de setembre de 1940.

¹⁷⁹ Harry G. Sperling fou president de *F. Kleinberger & Co.*, *art dealers* de Nova York i Londres especialitzats en l'art dels segles XIII-XVIII.

«Dear Mr. Gudiol: Mr. Walter Walters visited the museum this afternoon and observed for the first time a Goya painting that we received two years ago [...] Mr. Walters was anxious that the painting be brought to your attention, so I am sending you a postcard of it.¹⁸⁰»

«Dear Mr. Hathaway: Thank you for the picture of your Goya, enclosed with your letter of September 30. I have seen photographs of this Goyabut have never seen the original, so on my next visit to New York I will avail myself of the opportunity to come and see it as it appears to be quite an interesting painting by Goya.¹⁸¹»

Tot i que dins de la documentació consultada també es troben cartes de David M. Koetser¹⁸² o Paul Drey (1885-1953)¹⁸³, l'última relació epistolar a la qual em referiré és la de Josep Gudiol amb Abris Silberman (1896-1968)¹⁸⁴, tant per la importància del marxant com per la claredat dels documents. La primera carta data del 23 de setembre de 1940 i consisteix en una relació de 5 obres de les quals només pot donar garanties d'informació de 3 d'elles¹⁸⁵. No hi ha dubte que la resposta de Gudiol emana d'una carta que no he localitzat en la qual se li demanava la seva opinió, fet que no ha d'estranyar si tenim en compte els termes explícits i elogiosos amb els qual Silberman realitzava una nova petició el 5 d'octubre de 1940: «I shall deeply appreciate knowing your valuable opinion of this work¹⁸⁶». No obstant, i tenint en compte les tres respostes que va enviar Gudiol 10 dies més tard en relació a la comanda a que m'he referit, el tracte segurament consistia en què Gudiol fes una feina de peritatge i catalogació d'unes pintures a canvi que aquestes poguessin ser presents a l'exposició de Toledo.

«Dear Mr. Silberman: The Winter Landscape is doubtless a very fine painting by Goya. This composition is very close to the famous cartoon painted by Goya in 1787 for the Spanish Royal Factory of Tapestries, one of the masterpieces of the Goya first period. This small painting was probably the study painted by Goya before the large composition was made. In some details this small painting is even better and more spontaneous than the large cartoon. It is one of the few early works by Goya painted

¹⁸⁰ AGC. Carta de Calvin S. Hathaway a Josep Gudiol del 30 de setembre de 1940.

¹⁸¹ AGC. Carta de Josep Gudiol a Calvin S. Hathaway del 3 d'octubre de 1940.

¹⁸² Nascut el 1923 David M. Koetser és un *art dealer* fundador de la galeria que porta el seu nom i que opera a la Gran Bretanya i els Països Baixos, encara avui.

¹⁸³ Paul Drey era un *art dealer*, i un dels socis principals de la Galeria Paul Drey de Nova York fundada el 1920. La seva família posseïa galeries a Múnic, Londres, París i Amsterdam.

¹⁸⁴ Abris Silberman fou un *art dealer* que, juntament amb el seu germà Elkan, dirigia la galeria *E. and A. Silberman* de Nova York.

¹⁸⁵ AGC. Carta de Josep Gudiol a Abris Silberman del 23 de setembre de 1940. Degut a la rellevància que presenta pel tema que ens ocupa, podeu consultar la seva transcripció en l'Annex 1.

¹⁸⁶ AGC. Carta d'Abris Silberman a Josep Gudiol del 5 d'octubre de 1940.

*with this attractive simplicity of color. In this point, the painting foreshadows the great masterpieces of the last period, in which he attained his famous and unusual strenght. I would appreciate it very much if you allowed me to include this important painting in the Exhibition of Spanish Painting which I am organzing at The Toledo Museum of Art for next March.*¹⁸⁷»

Considero que les proves aportades fins aquí il·lustren correctament el tipus de relació que va establir Josep Gudiol Ricart amb un bon nombre de membres del comerç de l'Art, però, i potser abusant de la paciència del lector, vull incloure una última cita de la correspondència entre Gudiol i Silberman que, més al marge de l'exposició de Toledo, permet copsar que l'activitat de peritatge tenia efectes directes i concrets en la feina comercial de les galeries. Escrita el 27 de novembre de 1940, Abris Silberman es dirigeix en els següents termes a Gudiol: «*Dear Professor Gudiol: I want to take the liberty of getting your opinion regarding a work which has been offered to us as one of Goya, of which I am enclosing herewith a photo. The print is from another photo and therefore not a very good reproduction, but I think it is adequate for study. I shall very deeply appreciate your kindness in writing me your opinion, from the photograph, of this work which measures approximately thirty by forty inches.*». Lletre a la qual Gudiol va respondre, només dos dies després: «*Dear Mr. Silberman: The painting, of which you sent me a photograph, is certainly not a Goya. It is without the slightest doubt a painting by the elder Lucas and is so typical in composition and in technique that it is possible to be positive about this attribution even from such a poor photograph.*»

4.4. L'experiència pedagògica als Estats Units

En aquest apartat intentaré explicar el caràcter innovador del sistema educatiu en matèria artística que es concebia als Estats Units i que quedava molt allunyat de la formació reglada que havia conegut Gudiol. Però abans vull relatar les diferents experiències que Gudiol va tenir i que va superar amb èxit. Desgranaré com, mitjançant el sistema de conferències, la seva activitat docent

¹⁸⁷ AGC. Carta de Josep Gudiol a Abris Silberman del 15 d'octubre de 1940. És molt similar d'estructura i d'intenció a dues més enviades el mateix dia al mateix destinatari però referides a dues obres d'art diferents.

¹⁸⁸ AGC. Carta d'Abris Silberman a Josep Gudiol del 27 de novembre de 1940.

¹⁸⁹ AGC. Carta de Josep Gudiol a Abris Silberman del 29 de novembre de 1940.

es va desenvolupar al llarg dels quasi tres anys que va passar en la seva segona estada als Estats Units, vinculat a l'*Institute of Fine Arts* de Nova York i a la Universitat de Toledo (Ohio), de la mà de Walter Cook en primer lloc i de la de Blake-More Godwin pel segon cas.

Encara que de gran interès i summa importància, no entraré ara a explicar detalladament el sistema educatiu superior als Estats Units durant els anys 30 i 40 del segle XX. Menys encara perquè fou el mateix Gudiol qui en va detallar profusament el seu funcionament juntament amb les impressions personals en una conferència realitzada el 1945 i que adjunto a la investigació com a Annex 2. En canvi, sí que focalitzaré l'atenció sobre la seva experiència pedagògica a partir de 1940, prenent com a punt de partida el final de la campanya fotogràfica a França i destacant, una vegada més, el paper que hi va tenir Walter Cook.

És molt probable que, vista la impossibilitat de continuar la feina fotogràfica del Romànic francès, entre els mesos d'octubre i novembre de 1939, Gudiol donés per fet el trasllat als Estats Units per tal de dur-hi a terme una activitat docent a la *New York University* de la mà de Walter Cook. Aquest historiador nord-americà no només va ajudar Josep Gudiol, sinó que també va estendre el seu suport als historiadors de l'art europeus víctimes de persecució política, com fou el cas de Panofsky o Friedlander, perseguits pels nazis. Fos com fos, el cas és que Walter Cook li va oferir un lloc com a professor de l'*Institute of Fine Arts* de Nova York. No he localitzat el document on Cook li confirmava que podria treballar amb ell als Estats Units, però en canvi sí que he localitzat una postal adreçada al seu germà Antoni el dia 7 d'octubre on Josep diu: «*Como puedes comprender se perfectamente que mi camino mas claro es el empezar lo mas pronto posible mi curso de la Universidad de Nueva York precisamente ahora que acabo de recibir el nombramiento de professor de arte medieval en el "Seminar of the Institute of Fine Arts"*¹⁹⁰».

Josep va fer el viatge entre França i Estats Units a finals de novembre arribant a Nova York el dia 6 de desembre de 1939. El cas és que a finals de gener de 1940 ja estava plenament immers en la seva feina de *Lecturer* a

¹⁹⁰ AGC. Postal enviada per Josep Gudiol a Antoni Gudiol el 7 d'octubre de 1939.

l'*Institute of Fine Arts* si tenim en compte què comenta en una carta enviada a Blake-More Godwin el dia 31 de gener: «*I am very busy now preparing my lectures which I am going to give during the second semester at New York Univeristy. I enclose the pamphlet announcing this course. As you will see, most of the material in this course is based on the work I have been doing in France during the past year.*»¹⁹¹.

Com en tantes altres coses, el model nord-americà era un model lliurecanvista basat en la competència que nomenava bona part dels professors anualment. D'aquesta manera es mobilitzaven les places i s'enriquien els models acadèmics i formatius per la simple multiplicació de referents, a la vegada que s'aconseguia estimular la permanent innovació i excel·lència del professorat. És així com cal entendre el nomenament que va tenir Gudiol el novembre de 1939 i la seva rescissió el 27 de maig de 1940, un cop acabat el curs¹⁹². I també com s'explica la considerable activitat de conferenciant que Josep inaugura el segon semestre de 1940 i que manté ininterrompudament fins l'estiu de 1941, de ben segur gràcies a l'incansable esforç de promoció que li va brindar qui era un dels seus millors amics, a banda de ser el pal de paller de l'art hispànic als Estat Units durant aquells i altres anys.

Més enllà de les classes regulars, el sistema pedagògic superior de la Història de l'Art vigent als Estats Units a principis dels anys 40 estava basat en dos elements: les conferències i les exposicions. A banda de que els propis cursos estiguessin concebuts com un seguit de classes en format conferència, que podríem anomenar «*master class*», la gran majoria d'institucions artístiques i museus incloïen una partida pressupostària dedicada a la realització de conferències per part d'experts i professors aliens a la pròpia institució. Sovint aquestes conferències estaven pensades per ser realitzades a l'entorn del segon element formatiu, les exposicions. Conscients de la importància de l'estudi directe i visual de les obres, els museus i les fundacions

¹⁹¹ AGC. Carta de Josep Gudiol a Blake-More Godwin del 31 de gener de 1940.

¹⁹² AGC. La data de rescissió d'aquest primer període lectiu ens la proporciona la nota que la Universitat de Nova York envia a Josep Gudiol el 31 d'octubre de 1940 per tal de notificar-li que se'l reintegra en la posició de *Lecturer* per al curs acadèmic de 1940-41. Aquesta reincorporació té a veure amb l'accident que va patir Walter Cook i al qual em referiré més endavant.

també dedicaven considerables esforços anuals a organitzar exposicions dins de les seves instal·lacions.

La primera vegada que Gudiol es va haver d'enfrontar a aquest esquema com a responsable fou l'hivern de 1939-40. Com ja hem vist, les conferències d'aquest curs estaven fonamentades en la tasca d'investigació que va realitzar a França en els últims mesos de la seva estada, i encara que la documentació no deixa clar el tema concret de l'exposició que se li va encomanar, una carta enviada per Gudiol al seu germà Antoni el dia 3 de març de 1940 no deixa lloc a dubtes que realment se li va encarregar una activitat d'aquesta mena: «*Les escribiré mas adelante pero en estos días, poco antes de inaugurar mi exposición escribir una carta es un verdadero martirio, después de corregir pruebas escribir artículos, organizar programas; no puedes imaginarte lo que representa organizar una cosa como la que estoy haciendo. Cuando recibas el catálogo te haras cargo de que no exagero*¹⁹³». En tot cas, i per més complexa que fos la tasca que se li havia encomanat, els primers contactes que havia tingut a Barcelona tant per organitzar exposicions a la Sala Parés¹⁹⁴ com per a la realització de conferències, segur que van tenir a veure amb què l'exposició i les conferències a Nova York fossin l'èxit que s'esperava i del qual n'és bona mostra les paraules que li va enviar Harold Wetbey¹⁹⁵ el 22 de març d'aquell 1940: «*Would you please send me a catalogue of your exhibition? I have been asked to write a review of it for Art in America. Would Saturday afternoon april 5th be a convenient time for our students to come down there? [...] Professor Keniston, lead the department of Romance Languages, is also interested*¹⁹⁶».

Pel que fa a les conferències que va oferir durant el primer semestre de 1940, val la pena destacar-ne dues. La primera correspon és la que li va facilitar Ulrich Middeldorf (1901-1983)¹⁹⁷ dins la trobada anual del *College Art*

¹⁹³ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 3 de març de 1940. En una breu referència anterior al fragment transcrit, dona notícia de que la exposició s'inaugura al cap de 8 dies (11 de març de 1940) i que es preveu que sigui un gran èxit.

¹⁹⁴ MARAGALL, Marta (coord.). *Sala Parés. 130 anys: 1877-2007*. Barcelona: Sala Parés, 2007.

¹⁹⁵ *Art dealer* nord-americà relacionat amb el Departament d'Història de l'Art de la *Michigan University*, situada a Ann Arbor durant els anys trenta i quaranta del segle passat.

¹⁹⁶ AGC. Carta de Harold Wetbey a Josep Gudiol del 22 de març de 1940.

¹⁹⁷ Ulrich Middeldorf va ser professor especialitzat en escultura renaixentista i director del Departament d'Art de la Universitat de Chicago.

*Association*¹⁹⁸ i destaca per haver-se-li ofert quan encara no portava ni un mes als Estats Units, bona prova de la fama que el precedia, de l'interès per l'art hispànic i del suport que li va proporcionar Walter Cook. Pel que sembla, la seva participació deuria ser un nou èxit, ja que només dos mesos més tard Gudiol rebia la següent notificació del *College Art Association*: «*Dear Dr. Gudiol: I am happy to inform you that the College Art Association takes pleasure in electing you to our list of lecturers for the season 1940/41*¹⁹⁹». Però segurament encara va ser més important la segona conferència a la qual em vull referir, especialment per l'oportunitat de difusió i creació de xarxa de contactes que li va suposar.

La conferència en qüestió és la que va realitzar el 19 d'abril de 1940 dedicada a Santiago de Compostela. El seu interès particular respecte a la resta de les que va realitzar al llarg del primer semestre de 1940 prové del fet que la documentació conservada demostra la implicació del Cònsol espanyol a Nova York, Miguel Espinós, en la seva difusió i promoció. El contacte entre Espinós i Gudiol molt probablement existia gràcies a Walter Cook²⁰⁰, però no hi ha dubte de que, novament, Josep va saber establir una relació personal amb el Cònsol que anava més enllà. D'aquesta relació en són proves les peticions de peritatge que ja he destacat anteriorment però, al meu entendre, encara ho és més el fragment que transcriu a continuació, on es pot arribar a interpretar una mena d'intercanvi de favors:

«Mi querido Gudiol: Muchísimas gracias por su amable carta y el programa de sus interesantísimas conferencias que me incluye y a las que, de serme posible, no dejaré de asistir[...]. Seguro estoy de que el pabellón de la arqueología española va a quedar en magnífico lugar merced a sus muy prestigiosas conferencias. Ya he escrito a mis hermanas rogándoles que agradezcan a Teresita Amatller los afectuosos saludos suyos que Vd. tan bondadosamente me ha transmitido. Le incluyo 10 anuncios del recital que dará Manolita del Río el próximo domingo y estoy seguro de que cuantos al mismo asistan saldrán ultrasatisfechos[...]. No deje Vd. de coaccionar a cuantos

¹⁹⁸ AGC. Carta de Martín Gardner a Josep Gudiol del 3 de gener de 1940.

¹⁹⁹ AGC. Carta de Caroline Flora Bergh a Josep Gudiol del 4 de març de 1940.

²⁰⁰ La primera menció d'un possible contacte entre tots dos es troba en les cartes que li envia Cook a Gudiol mentre està realitzant la campanya del Romànic francès en relació al tràmit per obtenir un passaport espanyol vigent.

*amigos y alumnos encuentre Vd. pues yo he tomado poco menos que bajo mi responsabilidad llenar el teatro hasta la asfixia*²⁰¹ ».

Tal com deia, tot fa pensar que Josep realment va complir amb la sol·licitud del Cònsol, ja que tres mesos després i en motiu de la conferència sobre Santiago de Compostela, l'arxiu Gudiol-Corominas té una veritable inundació de notes d'agraïment, confirmació o disculpa a la invitació rebuda per assistir a la conferència. Al mateix Gudiol, però sobretot dirigides a Miguel Espinós, trobem les respostes de no menys de dotze persones entre les quals destaquen María de Borbon, Odgen H. Hammond, el Cònsol de la República de Xina Tsunu-chi Yü, Lucrezia Bori o George Hewitt Meyers entre molts altres.

La importància de la seva tasca als Estats Units a partir de desembre de 1939, va ser indubtablement clau de cara a la consolidació del seu prestigi com a historiador de l'art. No obstant, la que probablement va ser l'experiència acadèmica més rellevant de tota la seva carrera professional no va dependre de les seves activitats l'hivern de 1939-40. Allò que el va situar absolutament en el panorama acadèmic nord-americà fou el seu nomenament com a professor anual a la Universitat de Toledo (Ohio) sota el patrocini de la *Carnegie Corporation*²⁰² de Nova York. Deia que aquest nomenament no podia estar motivat per la feina feta els tres primers mesos d'estança a Nova York, sinó que més probablement va ser deguda al contacte esporàdic però continuat al llarg de quasi deu anys que el va unir a Blake-More Godwin (1894-1975)²⁰³, director del *Toledo Museum of Art*. Prova d'això que comento és la carta de recomanació que el mateix Godwin va enviar a les autoritats nord-americanes d'immigració dins de l'esforç realitzat pels amics de Josep a fi de que li fos possible obtenir un visat que permetés la seva contractació, precisament com a professor de la Universitat de Toledo (Ohio): «*I have known Mr. José R. Gudiol since his first visit to America some ten years ago and during this time I have been frequent contact with him on various trips to France and Spain[...]. He is*

²⁰¹ AGC. Carta de Miguel Espinós a Josep Gudiol del 30 de gener de 1940.

²⁰² La *Carnegie Corporation* de Nova York va ser creada per Andrew Carnegie l'any 1911 amb l'objectiu de promoure l'avenç i la difusió del coneixement. Actualment és una de les fundacions americanes filantròpiques més antigues i influents.

²⁰³ Blake-More Godwin va arribar a ser Director del *Toledo Museum* (Ohio), institució a la qual va entrar el 1916. La seva activitat es va caracteritzar per l'interès que va demostrar en la pintura hispànica de Goya o El Greco.

well connected in Spain and his intellectual attainments have brought him international recognition as a scholar. I can give no better evidence of my high regard for his abilities than lies in our appointment of him as Annual Professor of the Toledo Museum of Art for the year 1940-41.²⁰⁴»

Fos com fos, el cas és que en una carta enviada el 18 de març de 1940, Blake-More li ofereix la col·locació i li explica breument la dinàmica de curs que suposa. Una dinàmica educativa que considero summament interessant, ja que necessàriament havia d'implicar un contrast amb la que havia rebut Gudiol a Catalunya, i fins i tot en relació amb la que estava desenvolupant activament a l'*Institute of Fine Arts* de Nova York. Altre volta, a risc d'alentir la lectura, torno a incloure un llarg fragment que per a mi és prova de la concepció innovadora en matèria de l'estudi de l'Art que Josep Gudiol importaria a casa nostra un temps després:

«Two years ago, under grant from the Carnegie Corporation of New York, we established an annual professorship in the Toledo Museum. Our first year's work was on the Italian Renaissance. This year we have Dr. Tietze giving the northern Renaissance and we had thought for next year it would be interesting to devote our attention to Spanish art and that you would be an ideal person to do the work. Our plan is that our annual professor give an undergraduate course to college students registered at the Toledo University and De Sales College. This course will consist of two lectures a week, on Tuesday and Thursday evenings at eight o'clock and while the course will be for college credit and a number of students will undoubtedly take it for credit, the lectures will also be open for anyone who wishes to attend, either for the whole course or for individual lectures. The annual professor will also offer graduate work to such students as are qualified. You will probably have about a dozen who will take the seminar, which may be based on the general lectures or may be entirely independent of them, depending upon the students and the professor. The professor also gives a series of general lectures once each week and usually on Sunday afternoon, of a popular nature intended to catch the general public. Another part of our plan is that the annual professor will organize toward the end of the year, an exhibition covering some part of the field of study, prepare a catalogue of it which we will publish. The exhibition may be of a general nature or more specific, as for instance, a comprehensive showing of the work of a single artist. Our academic year begins the first week of September and continues to mid June. The stipend available for the year is

²⁰⁴ AGC. Carta de Blake-More Godwin al Departament d'Immigració dels Estats Units d'Amèrica del 9 de setembre de 1940.

\$5000. We have adequate facilities for lectures, both the place and physical equipment, although we are undoubtedly short on lantern slides and in both past years the annual professor elect has prepared in the spring and summer a list of slides desirable so that we could secure them in time for the season's opening work. Our thought in connection with a course of Spanish art would be that it might well be a comprehensive one beginning with the early Romanesque and coming on down through Goya. This would give a fairly broad basis and appeal and ought to be very interesting. We have not yet had any particular thought on the type of exhibition we would want. That would be something for us to discuss with you. Perhaps the simplest thing would be such a one as paintings by Goya owned in America, although there are many other possibilities among individual artists or groups of artists. It might be possible to secure a general selection of Spanish paintings, even antecedent to Greco or down. I doubt it fit would be possible to organize a Catalan Romanesque exhibition because of the dearth of material and the difficulty of transporting such as exists.²⁰⁵».

Respecte a aquesta proposta, Josep Gudiol contesta dos dies més tard acceptant el càrrec, a la vegada que expressa el seu convenciment que seria interessant iniciar el curs a l'Edat Mitjana i arribar fins a Goya. Així mateix, també proposa plantejar els seminaris sobre temes de pintura i escultura romànica i gòtica, o sobre la pintura espanyola des d'El Greco a Goya; i dedicar l'exposició a la pintura espanyola existent als Estats Units²⁰⁶. Pels termes d'agraïment que inclou aquesta carta, es fa difícil pensar que Josep no estigués satisfet de l'oportunitat que se li brindava, però dissipen qualsevol incògnita les paraules que adreça a Antoni Gudiol poc després d'haver arribat a Toledo el 15 de setembre de 1940: «*Estoy ya en Toledo y mi curso oficial empieza mañana. Creo que este curso y sobretodo la exposición que pienso organizar y las publicaciones que tengo en preparación me situarán en América de una manera definitiva.*²⁰⁷» i més endavant dona una breu impressió prèvia de l'organització on estava a punt de treballar: «*Aquí en Toledo me han recibido muy bien; todo el mundo me trata con una consideración extraordinaria y gran número de estudiantes se han matriculado en mi curso. El museo es una gran organización cultural; es mas una escuela de Bellas Artes que un verdadero museo. No obstante tienen buenas cosas y la organización es verdaderamente*

²⁰⁵ AGC. Carta de Blake-More Godwin a Josep Gudiol del 18 de març de 1940.

²⁰⁶ AGC. Carta de Josep Gudiol a Blake-More Godwin del 20 de març de 1940.

²⁰⁷ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 15 de setembre de 1940.

*maravillosa. Me han dado un despacho magnífico y tengo una secretaria pagada por el museo para escribir mis conferencias y mi correspondencia.*²⁰⁸».

Un dels elements més rellevants que la relació contractual entre Gudiol i el *Toledo Museum* permet veure és el tema de les diapositives, que ja apunta el mateix Blake-More a la seva carta inicial. Tal com deia al principi d'aquest apartat, probablement fou la totalitat del sistema educatiu nord-americà que va sorprendre i estimular Josep Gudiol, però cal considerar especialment l'impacte que va tenir la utilització de diapositives en les classes i conferències sobre art com un dels elements més innovadors del sistema. La diapositiva era un avenç tecnològic recent²⁰⁹ de la fotografia i malgrat el seu potencial per a l'estudi de l'art gràcies a la seva capacitat cromàtica i d'accentuació dels detalls, el seu ús era molt car i limitat, fins i tot per entitats amb grans pressupostos com eren l'*Institute of Fine Arts*, el *Metropolitan* o la *Frick Collection*. Com a mostra d'aquesta realitat val la pena aportar les paraules de Walter Cook respecte a l'*Institute of Fine Arts* de Nova York quan, encara amb Gudiol atrapat a la França de 1939, li buscava una sortida laboral:

«You will probably not know for some time what your status will be in Spain or whether you will be able to return with safety to Spain[...]. A suggestion has just occurred to me which is only a suggestion at the moment, but it will do no harm for you to consider this in the light of your personal position. If you find that it would be unwise for you to return to Spain this year it would be necessary for you to do something somewhere and it seems to me that you could make a living better if you were in the United States than if you were in Europe. I have been turning things over in my mind wondering whether you could be brought to this country and, if you come, how you could earn a living until such time as it would be possible and safe for you to return to Spain. It so happens that we have in our new Institute building a lantern slide department and also a photographic studio. Several thousand lantern slides are made during the year and it is my intention to have these made in our photographic laboratory in our building. By September the University will have the necessary funds to install this photographic and lantern slide-making department, and it will be necessary for me to find someone who can take charge of this, that is, do the photography and make the lantern slides. With your knowledge of photography, it seems to me that this might be a possible chance for

²⁰⁸ *Íbid.*

²⁰⁹ El nou suport fílmic de la diapositiva es va introduir el 1935, però no va ser fins a la dècada dels anys 40 del segle XX que es va popularitzar.

*you to live in this country and earn enough to live on, if I were to give you a position in this department.*²¹⁰»

Més enllà de la confiança que Walter Cook li feia en aquest sentit, no hi ha dubte que els coneixements de Gudiol al respecte eren suficients per enfrontar-se a l'ús de diapositives. Proves d'això són les referències que he localitzat segons les quals, poc després de la proposta de Cook, Josep informa al seu germà Antoni que a principis de juny de 1939 visitarà la casa Agfa de París²¹¹, però encara són més rellevants les gestions que Gudiol va realitzar abans d'iniciar el curs a Toledo. En aquest sentit, la correspondència creuada entre Blake-More, Gudiol i alguns dels treballadors del Toledo Museum com era Gerda Stanger, és força àmplia. Essencialment la preocupació de Josep Gudiol era saber a l'avançada de quin material gràfic disposava el museu per realitzar les conferències²¹², consulta a la qual Godwin respon en dues ocasions assegurant la disponibilitat i el pressupost destinat a la realització de totes aquelles diapositives que el museu no posseïa i que li fessin falta a Gudiol. Resulta especialment interessant tenir en compte que el pressupost inicial destinat a aquesta feina era de 500 dòlars²¹³, no obstant el cas no està clar, ja que tres mesos més tard, en una segona carta enviada el 7 de juny i dedicada exclusivament al tema de les diapositives, Godwin indica que els fons econòmics disponibles són d'un total de 275 dòlars, a la vegada que li demana que es traslladi a Toledo cap a finals de mes per tal d'ajudar en la feina d'etiquetatge de les diapositives, tasca per a la qual el personal del museu no creia que estigués capacitat.

Finalment, i per deixar encara més clar el grau de conscienciació en l'ús de les diapositives com un sistema pedagògic innovador, valguin les pròpies paraules de Josep expressades al final d'una de les múltiples cartes que li enviava al seu germà gran a l'inici del seu curs al Toledo Museum: «*ahora he empezado a trabajar en colores para proyectar diapositivas en color en mis conferencias. Si lo logro el éxito será definitivo.*²¹⁴».

²¹⁰ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 23 de maig de 1939.

²¹¹ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 31 de maig de 1939.

²¹² AGC. Cartes de Josep Gudiol a Blake-More Godwin del 15 i del 26 d'abril de 1940.

²¹³ AGC. Carta de Blake-More Godwin a Josep Gudiol del 22 de març de 1940.

²¹⁴ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 15 de setembre de 1940.

Lamentablement, no existeix una informació equivalent pel que fa a l'exposició que va organitzar Gudiol sobre el seu curs al *Toledo Museum*. Per una banda, es pot rastrejar la dinàmica i la feina d'organització que va realitzar a partir dels contactes que va mantenir amb tot un seguit de marxants i galeristes, col·leccionistes privats i responsables d'institucions artístiques, algunes de les quals ja he tractat en l'apartat sobre comerç de l'art. No obstant, vull afegir en aquest punt alguns fragments interessants que ajuden a veure clarament quin era el grau d'interrelació amb la resta de la comunitat acadèmica. En aquest sentit, el fragment més il·lustratiu és el que correspon a una carta enviada per Gudiol a Blake-More Godwin l'últim dia de juliol de 1940:

«With reference to the exhibition of Spanish painting which will be held during the coming winter at Toledo Art Museum, I have one or two suggestions to submit for your consideration. I have recently learned that Mr. Daniel Rich plans to hold a large and important exhibition of works by Goya in the Art Institute of Chicago and I believe it will open about the end of February and ending about April 1st. I have been asked by Mr. Rich to deliver a lecture on some aspect of Goya at one of the opening of this exhibition will coincide with the annual meeting of the College Art Association and these meetings will be organized by Dr. Ulrich Middeldorf, who is this year the president of the C.A.A. and also head of the Art Department at the University of Chicago. I know that Dr. Middeldorf is trying to make the annual meeting of the C.A.A. a great success and he hopes the scholars from universities and museums will come to Chicago for the meeting and the opening of the exhibition. It has occurred to me that it might give added publicity to the exhibition of Spanish paintings at Toledo if it were possible to have the Toledo exhibition open at the same time or a few days before the Goya exhibition in Chicago. In that event Dr. Middeldorf might even plan to devote at least a single day of the annual meeting in Toledo. This might result in bringing many members to Toledo for the exhibition and it would be an added inducement to members of C.A.A., especially those on the Atlantic coast and from the Far and South-West to come to Chicago and Toledo at that time. In view of the fact that the Art Institute of Chicago was holding this exhibition on Goya for a period of two or three months then [?] Institute will naturally ask to have the finest Goya's thrown out the country. We will probably find that Chicago would have the best Goya's and that Toledo would not be able to obtain as many fine exemplars of the master. There are so many fine Spanish paintings in this country that it has occurred to me that it might be wise if the Spanish exhibition at Toledo should consist of Spanish painting during the 15th, 16th and 17th centuries, that is, including the great masters of Spanish painting in the Schools of Madrid and Seville and omitting Goya entirely. In this way we could make a magnificent exhibition of Spanish

painting through the 17th century and the Chicago exhibition would supplement the exhibition of Toledo. It would seem to me that in this manner both exhibitions would give publicity to the other, to say nothing of the additional publicity of the Toledo exhibition if it could open just before the annual meeting of the C.A.A. The reason why I suggest this is that several scholars and museum people here in New York and the East have told me that they could certainly make one trip during the winter to the middle West, but it would be difficult for them to leave their classes twice. It would also be expensive to make two trips.²¹⁵»

El cas és que, malgrat que la proposta va comptar amb l'interès i la consideració de Blake-More²¹⁶, finalment una carta que Gudiol envia a Ulrich Middeldorf ens confirma que el pla per eliminar les pintures de Goya de l'exposició i la idea d'incloure-la en la trobada anual del *College Art Association* no va prosperar²¹⁷. No obstant, el que sí va tirar endavant fou la idea de representar correctament tots els pintors espanyols a l'exposició tal com li explica Josep a Antoni Gudiol: «*La pintura española ha entrado en Toledo con buen pie y creo que la exposición que estamos preparando va ser una cosa sensacional. En ella estarán representados todos los grandes pintores españoles des de Serra, Borrassá, Martorell hasta Greco, Goya i Velázquez. Estos últimos representados por diez pinturas cada uno de ellos.*²¹⁸»

En tot cas, ja avançava anteriorment que potser l'activitat que cal destacar per sobre de la resta són les conferències realitzades a diversos punts dels Estats Units com a «*freelance*», és a dir, com a expert independent que rebia propostes de museus i institucions per tal de parlar i transmetre els seus coneixements, pràctica habitual a la qual es va adaptar ràpidament Josep Gudiol i que torna a estar documentada a l'arxiu Gudiol-Corominas.

Un cop finalitzat el semestre a l'*Institute of Fine Arts*, consta una primera conferència realitzada per Josep sobre pintura espanyola dins de la Setmana de l'Art a Nova York realitzada entre el 22 i el 29 de juny de 1940 a partir de la carta que li adreça Rolf Hans Waegen²¹⁹ el dia 14 de juny d'aquell any²²⁰. Però

²¹⁵ AGC. Carta de Josep Gudiol a Blake-More Godwin del 31 de juliol de 1940.

²¹⁶ AGC. Carta de Blake-More Godwin a Josep Gudiol del 7 d'agost de 1940.

²¹⁷ AGC. Carta de Josep Gudiol a Ulrich Middeldorf del 3 d'octubre de 1940.

²¹⁸ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 10 d'octubre de 1940.

²¹⁹ *Art dealer* col·laborador associat a la *Jacques Seligmann & Co*. Va treballar en l'Exposició Universal de Nova York (1939-1940) en la secció d'obres d'art com a secretari executiu.

²²⁰ AGC. Carta de Rolf H. Waegen a Josep Gudiol el 14 de juny de 1940.

molt més interessant per la informació que ens aporta respecte al sistema de conferències és l'ofertament que rep el 26 de juny per part de Daniel Catton Rich, *Director of Fine Arts* del *The Art Institute of Chicago*:

«For our most significant exhibition of 1941 the Art Institute has chosen Francisco Goya, and we are planning a superb showing of paintings, drawing and prints assembled not only from United States but from Canada, Mexico, and South America. In connection with this exhibition, which will open January 30 and continue to March 2, we are arranging a two-day seminar, to be given under the Scammon Fund, for Friday, January 31, and Saturday, February 1. We plan to treat various aspects of Spanish history and art, emphasizing Goya's manifold contribution. We are inviting as guests Directors and Curators of museums in this Midwest area, as well as issuing special invitations to the heads of college art departments and members of their staffs. We very much hope that we may persuade you to speak on this outstanding program, and wonder if you would consider giving an illustrated talk about forty-five minutes on "Goya's Last Period". We can offer an honorarium of \$75, which must include expenses from Toledo. Your talk would occur at three-thirty o'clock on January 31. We hope you would show some of the kodachrome details of paintings that you have been taking. This seminar has been arranged to coincide with the national meeting of the College Art Association, so we are assured of an interested and well informed audience. I hope we may count upon your participation, and will appreciate knowing your decision at your early convenience, since it is necessary for us to arrange the program well in advance.²²¹»

Cal repetir aquí que, sense desmerèixer les seves capacitats i habilitats, és de tota justícia reconèixer, tal com ell feia, l'enorme i decisiu suport que va rebre en tantes i tantes ocasions per part de Walter Cook. La promoció de Gudiol com a conferenciant als Estats Units no n'és una excepció, ans al contrari potser és l'exemple més clar i evident de tots, com queda reflectit a la carta que Cook enviava el 31 de juliol de 1940 a Caroline Bergh, *Lecture Secretary* del *College Art Association*:

«Dear Miss Bergh: Senor Gudiol has just mentioned that he intends to go to the Toledo Art Museum September 1st, and will be there until June 1st, 1941. [...] Since he will be in the middle West for several months he will be available for lectures and he has suggested that it might be worth your while if you were to send out a special announcement to museums and institutions in the middle West stating that he will be available for single lectures. He already has been invited at the Art Institute of Chicago

²²¹ AGC. Carta de Daniel Catton Rich a Josep Gudiol del 26 de juny de 1940.

*and Vassar College and he suggests that you write to institutes in Buffalo, Cleveland, Minneapolis, Detroit, Cincinnati, St. Louis, Kansas City and any other smaller places in the middle West.*²²²»

No obstant, Cook no era l'única persona influent que procurava per Josep Gudiol, com demostren dues conferències més que va realitzar a partir de la seva relació amb Paul M. Byk, de qui ja he parlat en relació al comerç de l'Art. El cas és que per mediació d'aquest²²³ el dia 31 d'octubre de 1940 Walter Read Hovey, Director del Departament d'Art de la Universitat de Pittsburgh, va contactar amb Josep per proposar-li una conferència a l'entorn de l'exposició de pintura espanyola que es realitzava a Pittsburgh²²⁴. I de la mateixa manera també fou Byk qui va arranjar una conferència a Sant Louis: «*I spoke to Mr. Perry T. Rathbone, Director of the City Art Museum of St. Louis, today about the possibility of your lecturing there, and he was greatly in favor of this idea and would like you to get in touch with him*²²⁵.»

Finalment, abans d'acabar l'any 1940, Josep Gudiol va rebre una última petició per tal de portar a terme una conferència més. La carta li adreçava E. P. Richardson, *Assistant Director* del *Detroit Institute of Art* el dia 12 de desembre i és lleugerament diferent en la seva concepció, ja que el motiu pel qual el conviden a realitzar la conferència a Detroit és l'exposició organitzada pel propi Gudiol a Toledo, davant de la qual i com a preparació prèvia a la visita que els membres de l'associació faran a la primavera, voldrien comptar amb una xerrada prèvia, particularment sobre El Greco i les pintures que probablement es trobin a l'exposició de Toledo.

²²² AGC. Carta de Walter Cook a Caroline Bergh del 31 de juliol de 1940.

²²³ AGC. Aquest extrem el confirma una carta de Walter Read Hovey a Paul M. Byk del 30 d'octubre de 1940.

²²⁴ AGC. Carta de Walter Read Hovey a Josep Gudiol del 31 d'octubre de 1940.

²²⁵ AGC. Carta de Paul M. Byk a Josep Gudiol del 19 d'octubre de 1940.

5. Salvament del Patrimoni

No és possible estudiar la figura i activitat de Josep Gudiol durant els anys 30 del segle XX sense atendre àmpliament a les tasques de Salvament de Patrimoni que el van ocupar durant bona part de la Guerra Civil. La seva va ser una activitat important i continuada gràcies a la qual una bona part del Patrimoni Artístic català, però també aragonès i valencià, va poder ser salvat i preservat. No obstant, i a despit de que el seu paper en aquest episodi de la guerra ha estat tractat i consta en diverses referències bibliogràfiques, el pes que tradueixen aquestes referències no correspon a la importància real de les seves actuacions.

És per això que, en primer lloc, procediré a fer una relació exhaustiva i detallada de l'activitat duta a terme per part de Josep Gudiol durant els anys de la Guerra Civil, tant pel que fa a l'activitat de Salvaguarda del Patrimoni dins del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Generalitat de Catalunya com a la seva activitat militar un cop adscrit a l'Exèrcit republicà. I en segon i últim lloc, passaré a explicar els esforços i les dificultats a què es van enfrontar, ell mateix i la seva família i amics, per tal de fer possible el seu retorn amb garanties de seguretat a la Catalunya franquista. Per fer-ho, focalitzaré l'atenció en el judici de depuració que se li va instruir i pel qual es va procedir a recopilar testimonis diversos que demostrassin la validesa de les seves actuacions durant el conflicte armat.

5.1. Guerra Civil i Salvament de Patrimoni

Prèviament, vull deixar clar que aquest apartat, degut a que és l'únic període i activitat que ha merescut una certa atenció per part de la historiografia i davant del fet que l'arxiu Gudiol-Corominas resulta insuficient de cara a cobrir el període de guerra, l'he realitzat mitjançant la conjuminació de totes aquelles referències bibliogràfiques localitzades més algunes dades puntuals aportades per la documentació de l'arxiu familiar.

Encara que sovint no es té en compte, cal considerar la data d'inici de la Guerra Civil el 17 de juliol de 1936. És en aquesta data exacta quan es

produeix a Melilla l'aixecament militar contra el Govern de la República Espanyola liderat, entre d'altres cabdills militars desafectes, pel general Francisco Franco Bahamonde (1892-1975). Aliè als greus però distants esdeveniments, aquell mateix dia Josep Gudiol arriba a Barcelona d'un viatge pel sud de França acompanyat del professor de la Universitat de Harvard Chandler R. Post.

Al matí del dia següent –el molt més conegut 18 de juliol de 1936– i mentre es produeix el trasllat de les tropes insurrectes del Marroc a territori peninsular per via aèria, Josep Gudiol visita el Museu d'Art de Catalunya acompanyat per Chandler R. Post i per Walter S. Cook. Després de fer la visita, tots tres s'acomiaden amb la intenció de retrobar-se el dilluns dia 20 de juliol per tal de començar un viatge d'investigació pel nord d'Espanya. Aquella mateixa tarda, Josep marxa a passar el cap de setmana a Torrelles de Llobregat amb la seva família, on resta aliè a la greu situació generada. Quasi incomunicat i només al corrent d'informacions confuses i parcials per via radiofònica, durant els primers dies del conflicte rep notícies contraposades que parlen de possibles crims o de greus destruccions d'esglésies i obres d'art, entre elles l'església de Betlem, la parròquia d'El Pi, Santa Maria del Mar i Santa Ana.

Finalment, el 19 de juliol es produeix la sublevació efectiva de les tropes insurrectes a la ciutat de Barcelona, liderades pel general Goded, desplaçant-se des del quarter de Pedralbes en direcció a la Plaça de Catalunya. A mitja tarda i després de nombroses escaramusses per tota la ciutat, la insurrecció a Barcelona és reduïda a Capitania General i fet presoner el seu líder. És aleshores quan es produeixen els primers incendis en esglésies de Barcelona iniciats per membres de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) i de la FAI (Federación Anarquista Ibérica), especialment actius en els primers moments de lluita, com a resposta a l'aixecament armat dels sectors més conservadors de la societat.

El cas és que, degut a l'augment de rellevància política de la CNT i la FAI per l'eficàcia mostrada en la lluita dels primers moments per sufocar l'alçament, es produeix un buit de poder davant de la incapacitat del Govern de

la Generalitat de Catalunya per controlar els membres de les dues institucions. Aquesta incapacitat del govern no fa més que accentuar i fer encara més incontrolables els incendis, homicidis i destruccions materials diverses que assolaven el país. Certament, durant les primeres hores i pel que fa a l'àmbit artístic que ens ocupa, la capacitat de reacció de les autoritats per tal de protegir el patrimoni artístic no va anar més enllà de la publicació d'alguns primers decrets i ordres, entre els quals cal destacar les que suposaven la confiscació d'alguns edificis de Barcelona, com per exemple la Catedral, el Museu Diocesà, el Convent de Montsió o Sant Pau del Camp. Però també les accions que, més endavant, suposarien la confiscació d'importants conjunts com els de Montserrat, la Seu de Vic, el Monestir de Ripoll o també el Monestir de Pedralbes i de Santa Clara (antic Palau Major de Barcelona).

Només un dia després, el 20 de juliol, es procedeix a la supressió de les últimes bosses de resistència insurrecta a Barcelona i tot seguit es reuneixen els membres del govern electe de Catalunya i els dirigents anarquistes amb la intenció d'aconseguir una col·laboració que retornés el poder a la Generalitat. Fruit d'aquest esforç col·laboratiu i de governació, el dia següent es constitueix el Comitè Central de les Milícies antifeixistes, compost per representants de la CNT, la FAI, l'UGT (Unión General de Trabajadores), la Unió Socialista, el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), ERC (Esquerra Republicana de Catalunya), Unió de Rabassaires i Acció Catalana, un conglomerat polític que passa a ostentar el poder, malgrat la Generalitat continua conservant-ne la titularitat.

Immobilitzat a Torrelles durant 4 dies com a conseqüència del caos en que s'he sumit el país, no és fins el 22 de juliol de 1936 que Josep Gudiol, juntament amb un grup d'amics, decideix desplaçar-se a Barcelona cobrint a peu els 13 kilòmetres que la separen de Torrelles de Llobregat. Després de passar per Sant Boi de Llobregat i Cornellà, arriba a la Plaça d'Espanya de Barcelona set hores més tard, a les 11h del matí, i tot seguit es dirigeix a confirmar alguna de les destruccions anunciades, entre les quals destaca l'església de Santa Maria del Mar, en un estat lamentable. Més tard, es dirigeix al despatx del Conseller de Cultura Ventura Gassol Rovira per tal d'ajudar en el

que es pugui referent al salvament de patrimoni artístic i aconseguir, així mateix, informació fiable de la greu situació.

De fet és durant el matí del 22 de juliol que té lloc, en el despatx del Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, una primera reunió improvisada en la qual hi participen diverses personalitats destacades del món de la cultura catalana: el Conseller Ventura Gassol, el seu secretari Melcior Font, Pere Bosch i Gimpera, com a Director del Museu d'Arqueologia i rector de la Universitat Autònoma de Barcelona, Joaquim Folch i Torres, director del Museu d'Art de Catalunya, el mateix Josep Gudiol, el President del Círcol Artístic i, suposadament, el Doctor Solé i Pla²²⁶. En aquesta reunió es considera cremat el Museu de Vic, la Seu de Manresa i el Museu de Solsona, així com es constata la manca de notícies sobre Lleida, Girona i Tarragona. En canvi es confirma que la Catedral, les esglésies de Sant Just, Sant Sever i Santa Clara i el convent de Pedralbes resten intactes.

Davant del diagnòstic i la gravetat de la situació, es produeix la primera acció general del govern per tal d'intentar protegir tot el patrimoni artístic del país mitjançant una nota radiada on s'adverteix de la incautació per part de la Generalitat de Catalunya de tots els edificis religiosos, i on s'apel·la a mostrar respecte per tots els monuments patrimoni del poble. El cas és que, després de la reunió a la Conselleria de Cultura, l'activitat de Gudiol es centra en visitar l'església de Santa Ana, on recupera dues verges gòtiques; la parròquia de Santa Maria del Pi, on també recull la verge gòtica que presidia la portada principal i, finalment, l'església de Betlem a les Rambles, on confirmen que la destrucció és total.

En tot cas, ja el 23 de juliol de 1936 es crea el Comitè pel Salvament del Patrimoni Artístic dins del qual es fa responsable a Josep Gudiol de la protecció de les col·leccions privades de Barcelona, així com dels béns artístics de les esglésies de Catalunya i de la franja d'Aragó, un càrrec, aquest últim, que se li encomana tenint en compte els seus coneixements d'extracció de pintures murals. Per altra banda, és precisament aquest comitè qui prepara el Pla de

²²⁶ Joan Solé i Pla (1874-1950) va ser diputat d'Esquerra Republicana de Catalunya i malgrat no haver desenvolupat càrrecs dins del govern va restar vinculat a la Generalitat durant la Guerra Civil.

Salvament del Tresor Artístic de Catalunya, els voluntaris del qual actuen sense cobrar cap sou i amb una autorització signada de Ventura Gassol com a única eina per aconseguir la lliure circulació pel territori, així com l'ajut de les milícies i els comitès en la tasca de salvaguarda. Paral·lelament es promulga el Decret de Protecció del Patrimoni, segons el qual cada comitè local esdevé responsable de la protecció del patrimoni històric i artístic del seu entorn.

Pel que fa a Josep, el 23 de juliol inicia la tasca de salvament de col·leccions privades després de presenciar el saqueig que es produeix a la casa de Milà i Camps, ubicada a la mateixa Plaça de Sant Jaume, i després del qual recull del terra alguns manuscrits, un d'ells del segle XV, i els lliura a Jordi Rubió cap de la Secció d'Arxius del Departament de Cultura. És aquest mateix dia quan es dirigeix al Passeig de Gràcia número 41, a la Casa Amatller propietat de la seva amiga Teresa, per tal de salvar la seva important col·lecció privada.

Només un dia després, el 24 de juliol de 1936, seguint amb la voluntat de legislar per part de la Generalitat, es promulga un nou decret en base a la llei del 5 de juliol de 1934, compost, entre d'altres, de 3 articles principals: Art. 1) La Generalitat incauta tot el material d'interès afectat per la situació; Art. 2) Emmagatzematge d'objectes d'interès artístic sota la salvaguarda de les forces de l'ordre en llocs on es garanteixi la seva seguretat; Art. 3) Els alcaldes (que són els presidents dels Comitès) són els responsables de la seguretat del Patrimoni.

Poc després, Joaquim Folch i Torres encarrega a Josep Gudiol la tasca, realitzada a l'Escola de Bibliotecàries, de treballar cada dia en la classificació, inventariat i embalatge de les peces recollides pels diversos membres del Servei de Patrimoni, i sembla que també s'encarrega de coordinar la feina de salvament de patrimoni artístic, donant a primera hora del matí a cada voluntari una nota amb una o diverses visites per fer segons els avisos rebuts. Després de les visites, en cas que s'hagués recollit alguna peça, aquesta era processada i posteriorment lliurada al Museu d'Art de Catalunya mitjançant un rebut emès per un col·laborador actuant com a secretari. O bé, si les peces eren de menor valor artístic o material, es dipositaven al guardamobles que

controlava un dels col·laboradors del servei, el senyor Carbonell. El servei de guardamobles es va ubicar en un primer moment en un vell hospital del carrer de la Palla, i si bé inicialment no va gaudir del vist i plau del cap de la Secció de Monuments, Jeroni Martorell, va restar actiu durant tot el conflicte bèl·lic.

El cas és que, dins el caos dels primers moments, el dia 24 de juliol Josep Gudiol encara ha de fer front a un nou i importantíssim encàrrec. En qualitat de Tresorer de la Junta del Museu Episcopal de Vic i acompanyat de voluntaris que havien ajudat a salvar el tresor de l'església del Pi de Barcelona, Josep aconsegueix un cotxe i marxa cap a Vic. Quan hi arriben, el sostre de la catedral està en flames i el foc amenaça el Palau Episcopal i el Museu Diocesà. Suposadament, tant l'incendi de la catedral com la destrucció de l'església gòtica de la Mercè i la de diversos altars barrocs en convents i esglésies de la ciutat s'atribueixen als revolucionaris de les *Juventudes Libertarias* de la Torrassa, els quals hi arriben després de la temptativa d'atacar el monestir de Montserrat desbaratada pel Doctor Solé i Pla.

El cert és que Gudiol troba moltes dificultats per poder organitzar l'extinció de l'incendi de la catedral de Vic, ja que el Comitè revolucionari local no accepta l'autoritat del document firmat pel Conseller Ventura Gassol i exigeix la firma del Comitè Central de Milícies. Davant la seva negativa reiterada i abans de marxar de nou cap a Barcelona per tal d'aconseguir els permisos, Josep Gudiol aconsegueix que es protegeixi el Museu Diocesà i s'extingeixi el foc que l'amenaça, a diferència del que afecta la Catedral, que continua cremant. El mateix dia torna a Barcelona i demana a Ventura Gassol que enviï forces a Vic per protegir el que queda de la Catedral, petició que Gassol atén enviant-hi milicians.

En un altre punt de la geografia, el 25 de juliol es produeix l'entrada de revolucionaris a la Seu de Manresa, i davant l'amenaça de la seva destrucció i ja arrasada l'església del Carme, el manresà Lluís Rubiralta i Garriga avisa de la situació a la Generalitat i Josep Gudiol s'hi presenta. Aquella mateixa tarda, i després d'haver aconseguit tots els segells exigits pel comitè de Vic, torna a la capital d'Osona on hi troba els milicians enviats per Gassol continuant la destrucció del temple, en lloc de protegir-lo, tal com se'ls havia manat.

Només deu dies després de l'alçament, concretament el 27 i 28 de juliol de 1936, la Generalitat continua el seu esforç legislatiu i promulga altres decrets que tenen com a objectiu incautar les col·leccions d'art privades més importants, per exemple la col·lecció de pintura Cambó o la biblioteca de la Fundació Bernat Metge, tot plegat per evitar les destruccions derivades dels escorcolls incontrolats ocorreguts durant els primers dies. Arran d'aquests decrets, són intervingudes diverses col·leccions privades que queden sota la protecció del Servei de Salvament de la Generalitat i de les quals l'encarregat de classificar-ne les peces que contien és Josep Gudiol. Aquest esforç es veu reforçat amb el decret del 30 de juliol pel qual queda dissolta la Junta de Museus de Barcelona i és substituïda per la Comissaria General de Museus, de la qual n'és el Comissari General Pere Corominas i Montanya; així com pel decret del 31 de juliol de 1936 que persegueix regularitzar la situació respecte a les incautacions per mitjà de les següents disposicions: Art. 1) Anul·lació de les delegacions d'inspecció d'edificis i de les autoritzacions per requisar objectes; Art. 2) Establiment d'uns Delegats del servei amb autorització personal; Art. 3) Ordre de no portar els objectes al Servei de Patrimoni sinó de formalitzar una sol·licitud per tal que un tècnic en valori la importància *in situ*.

Al marge dels decrets, durant l'estiu de 1936, concretament entre el mes d'agost i el mes de setembre, la Conselleria de Cultura encarrega la redacció d'una memòria sobre l'acció de salvament del patrimoni artístic duta a terme durant els primer mesos de conflicte. L'encàrrec el realitza Josep Gudiol i la Comissaria de Propaganda el publica en francès, anglès i alemany coincidint amb l'exposició d'Art Català de la primavera de 1937, amb el títol «Le sauvetage du Patrimoine de la Catalogne» a iniciativa de Jaume Miravittles i Navarra, Comissari de Propaganda de la Generalitat²²⁷. Aquesta mena d'informe de situació corre paral·lel a la reordenació que aborda la Comissió del Patrimoni Artístic Històric i Científic de la Generalitat, que acorda dividir els treballs de salvament en tres grups, cada un d'ells amb un director

²²⁷ AGC. Val la pena destacar en aquest punt la carta que Josep Gudiol envia a Walter Cook el 28 de gener de 1937, on comenta que està dirigint un film sobre els monuments artístics de Catalunya. Les meves investigacions al respecte han estat infructuoses pel que fa a la consulta de l'arxiu de la Filmoteca de Catalunya. Degut a la volubilitat de la situació durant els anys de guerra és possible pensar que el projecte filmic no arribés a bon port, però en un futur valdria la pena aprofundir en aquest aspecte.

completament autònom i amb plens poders sense prèvia reunió de la Junta: els arxius sota la direcció d'Agustí Duran i Sanpere, les biblioteques sota la direcció de Jordi Rubió i els monuments i el patrimoni moble sota la direcció de Jeroni Martorell.

És precisament a les ordres de Martorell que Gudiol també es veu encarregat de la coordinació de tots els esforços de salvament de patrimoni que es realitzen a les diverses localitats de Catalunya. En aquest sentit, arriben notícies de tot arreu i és fa necessari fer visites poble per poble, tasca duta a terme principalment per Josep durant més d'un any, entre l'estiu de 1936 i el mes de setembre de 1937. Pel que sembla, la primera expedició realitzada el porta a Igualada, on s'està destruint l'altar major de l'església parroquial, de la qual se n'aconsegueix salvar la major part; i posteriorment a Anglesola, on Gudiol convenç al Comitè local per portar al Museu de Barcelona dos famosos relleus romànics, l'escultura de Sant Sadurní i algunes obres d'orfebreria i brodats. La tercera estació d'aquest primer viatge és Cubells, tot i que més tard també comproven la dimensió dels desperfectes de la tomba de Folch al poble de Bellpuig o l'estat dels retaules de pedra del segle XIV situats a Castelló de Farfaña, els quals van ser desmuntats i enviats al Museu de Lleida a iniciativa seva després de convèncer al Comitè local.

De totes maneres, altres notícies referents als viatges de Gudiol diuen que encarrega unes reparacions urgents al monestir de Ripoll, visita des de la qual també arriba a Sant Joan de les Abadesses; el situen a San Joan de les Fonts o a Cardona recollint alguns retaules gòtics; i a la Bisbal de l'Empordà i a la Seu d'Urgell, on salva les conegudes tombes pintades del segle XIV. Així mateix també visita Solsona, on es presenta com a membre d'una delegació de la Conselleria i hi descobreix escultures importants a banda d'ocupar-se d'eliminar els afegits a l'estructura del segle XII de la Seu. Altres referències el porten a la vil·la de Puigcerdà, on l'enderrocament de l'església ja estava tan avançat que no es podia evitar, però on es descobreixen les extraordinàries pintures de l'antic monestir de Sant Domènec. Finalment, consta la seva visita al poble de Mataró i a la imponent església i altar barrocs que posseeix, el salvament dels quals també s'hauria degut a l'enginy de Josep. En tot cas, de

tots els viatges realitzats per les diferents poblacions esmentades en manca la datació exacta, malgrat que tot sembla indicar que cal situar-les entre finals de juliol de 1936 i principis de 1937.

Fruit de la reorganització i la represa de l'activitat per part dels organismes de la Generalitat, el 7 d'agost de 1936 Josep Gudiol rep el nomenament oficial com a Arquitecte Adscrit a la Secció de Monuments de la Generalitat, càrrec que ja detentava des de principis de juliol del mateix any i pel qual passa a rebre una assignació de 7.000 pessetes anuals, tal com confirma una notificació del 30 de setembre d'aquell mateix any.

Aquesta notificació personal arriba simultània a un nou edicte sobre protecció de patrimoni del dia 13 d'agost, pel qual els alcaldes, com a Presidents dels Comitès Locals, esdevenien delegats per a la protecció del Patrimoni del Poble. Una acció prèvia al Decret de la Generalitat de Catalunya del mes d'octubre que prohibia l'enderrocament dins de territori català de qualsevol obra civil o religiosa sense l'autorització del conseller de Cultura.

Dins de tots els esforços realitzats en defensa del Patrimoni, mereix menció a part l'activitat relativa a la catedral de Barcelona, la qual, durant els mesos de tardor de 1936, passa directament a mans de la Secció de Monuments de la Generalitat, quedant-ne encarregat Josep Bardolet²²⁸. Especialment destacat és el fet que durant les tasques de manteniment que s'hi fan es localitza un retaule de Jaume Huguet que havia estat aprofitat com a folre d'uns bancs de les capelles, i també es descobreix l'espasa del Condestable de Portugal. Pel que fa al tresor, intacte durant els dos primers mesos del conflicte, la Secció de Monuments rep l'ordre de lliurar-lo a la Tresoreria de la Generalitat, motiu pel qual es procedeix a fer un inventari i a fotografiar totes les vitrines i les joies que en formen part. El rebut signat per la Tresoreria en el moment del lliurament queda en mans de Jeroni Martorell en tant que cap de la Secció.

²²⁸ Josep Bardolet, company de Josep Gudiol a la Secció de Monuments ostentava el mateix càrrec, Cap de Negociat de Segona, i juntament amb Gudiol van ser els únics de la plantilla que es van haver d'exiliar després de la Guerra Civil.

Gràcies a una carta del 25 de setembre de 1936 enviada per Josep Gudiol a Walter Cook hi ha constància d'un viatge a França just abans de realitzar una de les expedicions més rellevants de tota la



Fig. 11 Pintures de Vilanova de Sixena abans de la Guerra Civil

guerra. És així que el mes d'octubre de 1936 demana permís per visitar Aragó passant, entre d'altres localitats, per Barbastre però sobretot per Villanueva de Sixena. D'aquest important episodi és el mateix Gudiol qui en dona notícies en el seu escrit de defensa que consta en l'Annex 9: «*Aragón estaba todavía en condiciones peores [...] El escultor Fenosa [...] nos dio noticias concretas y nos pidió que le ayudásemos en sus trabajos de salvamento del arte aragonés. El Consejero de Cultura me autorizó la visita a Aragón y salí en dirección a Lérida acompañado por el fotógrafo Robert.*». En aquest viatge passen per Tamarit de Litera, on comproven que els retaules gòtics de la col·legiata han estat cremats, igual que els retaules de Algayón, Ontiñena, Villanueva de Sixena, Onteniente i

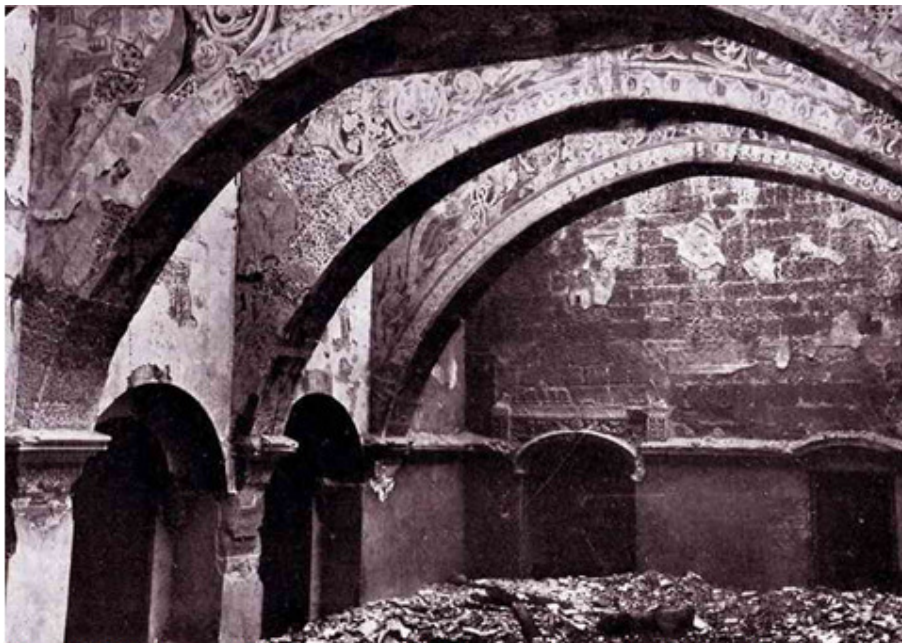


Fig. 12 Pintures de Vilanova de Sixena després de les destruccions de la Guerra Civil

Lanaja. Malgrat tot, la pitjor pèrdua és la que comprova al monestir aragonès de Sixena, panteó reial d'Aragó, on el foc ho havia arrasat tot a excepció de les arques de fusta policromada d'alguns enterraments d'abadesses del segle XV (Fig. 11 i 12). El viatge continua per Alcañiz, on els edificis estan conservats però sense el seu contingut, completament perdut a excepció del Castell, on les pintures del segle XIII de la torre de l'homenatge resten intactes, motiu pel qual Gudiol insisteix en tapiar la seva entrada.

Posteriorment, el viatge per la franja d'Aragó el duu a Barbastre i també a Alquézar, on té lloc un desagradable incident que quasi li costa la vida:

«Fuimos directamente al comité, presentamos nuestros papeles que fueron examinados con evidente recelo. No pude poner en claro si los tesoros artísticos de la famosa Colegiata estaban o no intactos. Pusieron toda clase de dificultades para comprometer una visita a la mañana siguiente. Nos fuimos a la posada. Estábamos ya acostados en la misma habitación Lamolla y yo. A las tres de la madrugada fuimos violentamente despertados por un grupo de hombres armados con fusiles. Fue un momento horrible. Nos miramos sin decir palabra. Nos obligaron a vestirnos precipitadamente y a ir con ellos. ¿Era aquello el clásico “paseo”? Nos llevaron al Ayuntamiento. El comité estaba reunido en pleno y un grupo de milicianos estaba en la puerta. Afortunadamente, allí estaba el ex-profesor de Huesca, conocido aquella misma mañana y todo fue explicado. El comité nos creyó un grupo de ladrones de antigüedades y mandó a buscar urgentemente a Barbastro un grupo de milicianos. Por suerte entre ellos salió como elemento técnico dicho profesor. Quizás esto nos salvó la vida. ¿Hubiéramos sin él seguido la suerte de un grupo de pintores fusilados dos meses antes en Huesca?»²²⁹.

En tot cas, l'incident té com a resultat el descobriment d'un important tresor salvaguardat: dos retaules, alguns capitells del claustre, creus i calzes de plata, a banda de recuperar el famós bàcul romànic d'Umfol.

Després d'Alquézar, Josep Gudiol passa per Benabarre abans de retornar a Barcelona, on dóna comptes de l'expedició a Martorell i li demana 4.000 pessetes per poder arrancar allò que quedava de les pintures de Sixena. Davant la negativa de Martorell, Gudiol decideix parlar amb el secretari de Gassol, del qual aconsegueix el finançament necessari per tal de tornar a Sixena i extreure'n les restes pictòriques. Ajudats per la gent del poble, es

²²⁹ Vegi's Annex 9.

decideix arrencar tots els murals del monestir a excepció dels de l'àbsis major els quals no considera en perill. De retorn a Barcelona les pintures arrancades es traslladen a la Casa Amatller.

Arran de l'èxit a Sixena, Gudiol continua amb l'obra d'extracció de pintures murals que es troben en perill. És el cas d'una decoració mural del segle XIV apareguda en un dels altars de l'església parroquial de Cardona, extreta per Llopart, o les pintures d'Osmort, de Sant Martí Sescorts o de Folgaroles, tots ells treballs executats pel seu germà Ramón Gudiol Ricart. També és en aquest moment que Gudiol participa en l'arrencament de les pintures de Sant Quirze de Pedret. Acció durant la qual, segons les seves pròpies paraules, queden malmeses: «*Quizás al transporte, algunos elementos de Pedret se resintieron un poco de la falta de materiales convenientes, durante el último año de guerra y también del hecho que, estando yo movilizado, mis visitas a Barcelona eran raras y rápidas. Pero debo hacer constar que a pesar de que los mencionados colaboradores en estos trabajos no cobraron o cobraron muy poco, hicieron el trabajo con un entusiasmo que es digno de toda clase de elogios.*» Aquestes paraules situen l'extracció i trasllat de les pintures al Museu d'Art de Catalunya després de la mobilització de Gudiol, és a dir, posteriorment al mes de setembre de 1937.

Però, a banda de les accions personals de Gudiol, el govern continuava la seva tasca legisladora amb el decret del 17 d'octubre de 1936, realitzat en base a la llei de 1934 de Protecció del Patrimoni Artístic Nacional, prohibint l'enderrocament sense l'autorització del Conseller de Cultura d'obres arquitectòniques civils o religioses anteriors a la segona meitat del s. XIX. El seu text també recull la voluntat de fer una llista dels monuments inclosos en el Registre del Patrimoni Històric, Artístic i Científic d'interès nacional. I en qualsevol cas, trasllada la responsabilitat de la protecció dels edificis i objectes Patrimoni del Poble a les Autoritats Locals.

Tal com ja he comentat anteriorment, a principis de desembre de 1936 es produeix la mort d'Adolf Mas, a conseqüència de la qual l'arxiu fotogràfic Mas queda sota la protecció de la Generalitat amb direcció de la Secció de Monuments Històrics, on participa activament Josep Gudiol. La gestió pública

de la institució es consolida a partir del 26 d'octubre de 1937 quan s'estableix una partida en els pressupostos generals de la Generalitat de Catalunya.

Passats ja sis mesos de guerra i entrats en l'any 1937, el primer document que conté l'arxiu familiar Gudiol-Corominas correspon a una resolució oficial del Servei de Monuments datada el 2 de febrer de 1937 i adreçada al Conseller de Cultura per informar de la petició per part de l'alcalde de Vilassar de Dalt d'enderrocar l'església parroquial del municipi. El document, probablement fruit de la visita al poble per part de Josep Gudiol, ho desaconsella per considerar l'església un edifici d'interès local de l'art gòtic català del segle XV.

També és durant el primer semestre de 1937 quan Josep es veu involucrat en el projecte d'organitzar una exposició sobre art català a França amb voluntat propagandística per sensibilitzar i recollir el suport internacional davant del conflicte. Aquesta exposició, estudiada parcialment²³⁰, va veure la llum durant la Primavera de 1937 a les sales de Maison Laffitte i va ser prèvia a la publicació del volum dedicat a *La pintura gòtica*²³¹ de Gudiol. Com ja hem vist, és precisament en els viatges que realitza Gudiol a París en motiu de l'exposició d'Art Català que sorgeix la proposta per part de Walter Cook de fotografiar l'art romànic francès a compte de les institucions nord-americanes.

Lamentablement, la situació militar començava a incrementar la pressió i durant el mes de maig de 1937, Josep Gudiol rep una de les notificacions d'incorporació a files que rebia periòdicament i a les quals el Conseller de Cultura recomanava pròrrogues. El cas és que una d'elles no arriba a les seves mans i provoca l'obertura d'un expedient de deserció. El cas s'arxiva gràcies a un escrit de la Conselleria a la Caixa de Reclutament on es fan constar els serveis realitzats per Gudiol, però més tard, el mes de setembre d'aquell any, la incorporació definitiva de Josep a l'Exèrcit de la República és inevitable.

²³⁰ GRACIA ALONSO, Francisco; MUNILLA CABRILLANA, Glòria. *Salvem l'art! La protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011; SOCIAS BATET, Immaculada. «Contribució al coneixement de l'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook». Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech. *la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museu, 5 d'octubre de 2012*. En premsa. VIDAL i JANSÀ, Mercè. «De la junta de Museus als Comitès de salvament. L'Exposició de París del 37 i la Maison Laffitte». *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1991.

²³¹ GUDIOL RICART, Josep. *La pintura gòtica a Catalunya*. Barcelona: ADAC, 1938.

Abans, però, els serveis realitzats per Josep dins la Secció de Monuments arriben a la seva màxima expressió durant l'estiu d'aquell any, quan el mes de juny lliura a la Conselleria de Cultura la «Memòria sobre l'estat dels Museus i Concentracions comarcals d'obres d'art de Catalunya»²³². Però també per la seva participació a principis d'agost en la visita, convidats per la República, que Frederic Kenyon²³³ i James G. Mann²³⁴ realitzen a Catalunya i en la qual són acompanyats per Bosch i Gimpera i Josep Gudiol. D'aquest especial *tour* per conèixer i veure *in situ* les destruccions sofertes i comprovar directament les tasques de salvament, en consta part del seu recorregut que els hauria dut a Montserrat, Vic, Girona, el monestir de Poblet, Tarragona i fins i tot a les instal·lacions d'Olot on ja s'hi guardava bona part del Museu d'Art de Catalunya. El mateix mes, el Degà de Canterbury, Hewlett Johnson²³⁵, també visita Barcelona i és guiat de nou per Gudiol en la seva visita a la Catedral, al monestir de Pedralbes i a les restes de Santa Maria del Mar. Més endavant Josep també l'acompanya a València, on visiten la concentració d'obres d'art del Prado de les Torres de Serrano, i fins i tot a Madrid en un viatge llampec, on visiten el Palau Reial i la concentració de l'església de San Francisco el Grande. Finalment, a últims de mes Gudiol torna breument a París per fer una conferència al *Jeu de Paume* sobre art medieval català encara amb motiu de l'exposició a *Maison Laffitte*.

L'última de les activitats com a part activa del Servei de Monuments de la Generalitat abans d'incorporar-se a files fou l'excursió que va realitzar el 24 d'agost de 1937 acompanyat per Josep Bardolet a les valls de Bohí i Taüll per tal de comprovar l'estat de les esglésies i per explorar detalladament les seves pintures. El viatge, que ha de durar uns 10 dies, implica el seu retorn cap al 3 o 4 de setembre.

Definitivament, a finals de setembre arriba a Gudiol l'ordre de reclutament inevitable que el fa incorporar-se a files, tot i que gràcies a la

²³² La transcripció de la qual porto a l'Annex 10.

²³³ Sir George Frederic Kenyon (1863-1952) fou un eminent arqueòleg i Director del Museu Britànic i de la *British Academy*.

²³⁴ Menys conegut que Frederic Kenyon, James G. Mann va ser Conservador de la *Wallace Collection*, una de les col·leccions artístiques europees més importants.

²³⁵ Degà de Canterbury a partir de 1931, conegut amb el nom de «*The Red Dean of Canterbury*» degut al ferm suport que donava a la Unió Soviètica i als seus aliats.

intervenció del Col·legi d'Arquitectes pot aconseguir una plaça com a arquitecte de fortificacions i, si en un primer moment és destacat a Lleida, al mes d'octubre ja és mobilitzat com a oficial-arquitecte de fortificacions al sector del Cinca amb destinació a Gandesa. Explicat per ell mateix, la seva activitat militar no evita que continuï interessat per l'art català: *«Mi misión consistió en levantar, con la ayuda de tres soldados el plano detallado de las obras de fortificación del sector que cubría los términos municipales de Gandesa, Bot, Horta, Batea, Villalba y Puebla de Masaluca. Al cabo de unos meses, me ordenaron que, empleando obreros civiles, limpiara las fortificaciones existentes, que habían sido levantadas a comienzos de la revolución y que terminara las obras empezadas. (?) difícil encontrar hombres dispuestos a trabajar en las fortificaciones que los trabajos se realizaron con una lentitud extraordinaria. Este largo período de calma me permitió trabajar mucho en los estudios de arte. En Gandesa escribí un libro sobre la pintura del siglo XIV.»* I és l'interès per l'art allò que el porta a descobrir durant el seu període de militar unes pintures murals romàniques al poble de Yaso, a Osca, o unes pintures sobre taula provinents del gran retaule del castell de Valderrobes, totes dues dipositades a la casa Paladella de Gandesa, allotjament dels enginyers i magatzem d'obres d'art improvisat.

És en aquesta ubicació on el 21 de gener de 1938 li arriba la notificació de l'Exèrcit de l'Est de la República per la qual se li concedeix l'assimilació al grau de Capità i és destinat a la Comandància General d'Enginyers en el sector del Cinca, concretament agregat a l'Oficina Tècnica de la Comandància d'Enginyers de l'Exèrcit de l'Est sota les ordres del Capità d'Enginyers. No obstant, la seva activitat al Servei de Monuments, per bé que de manera indirecta, va continuar al marge de les tasques militars, tal com demostra la carta del 31 de gener de 1938 en nom del Conseller de Cultura en la qual se l'adapta a la plantilla de la Secció de Monuments Històrics i se'l nomena cap de Negociat de Segona, amb la percepció salarial anual de 9.000 pessetes.

Un cop l'Exèrcit de la República es retira de l'Ebre, el setembre de 1938, Gudiol és enviat a Manresa arran de la incautació per part de l'exèrcit de cinc importants tallers de fusteria i tres de metal·lúrgia, els quals passen a les seves

ordres en qualitat de Capità. Des de Manresa, realitza una campanya de protecció de monuments contra els bombardejos, arran de la qual salvaguarda les portades d'Agramunt i de Cubells. Un tipus d'activitat que posteriorment imita la Secció de Monuments de la Generalitat en diversos indrets del territori, com la tomba de Santa Eulàlia de la Catedral de Barcelona, la portalada de Ripoll, la Capella de Sant Just de Barcelona, escultures i edificis diversos a Tarragona i el Claustre de la Capella de Sant Jordi de la Generalitat. Aquesta activitat és la que el tindrà ocupat fins al final de la guerra, que per a ell és el 30 de gener de 1939 amb la presa de Barcelona per part de l'exèrcit insurgent. És en aquest moment quan Jeroni Martorell, responsable del Servei de Monuments, es presenta davant les autoritats franquistes i lliura una primera declaració jurada declarant-se afecte al bàndol nacional i defensant tota la seva plantilla, a excepció de Josep Gudiol i Josep Bardolet, tots dos fora de la ciutat.

Militarment, a partir de la caiguda de Barcelona, Gudiol rep ordres de trasllat a Ripoll i posteriorment a Molló, a la frontera amb França. Des de Prats de Molló, ajudat pel seu oncle Jaume Ricart, Josep Gudiol passa la frontera amb França el 7 de febrer de 1939, concretament per la carretera de Coll d'Ares, acompanyat del seu germà Antoni, Josep Lillo, antic capità del servei forestal d'Enginyers, i Antoni Qeral, qui havia estat el seu xofer des del mes de setembre de 1937. Des de territori francès, el 9 de febrer de 1939 Gudiol telegrafia a Marcel Robin, amic de Walter Cook, les següents paraules: «*I am in Perpignan ready take job STOP please write Focillon STOP send by cable twenty thousand francs addressed Robin Credit Lyonnais Perpignan. Josep*». Capturats per la gendarmeria i portats a un camp de concentració, a instàncies del telegrama es presenta ràpidament al camp de refugiats Marcel Robin acompanyat de la seva dona i d'una alta autoritat local. Recullen a Josep Gudiol i es dirigeixen a Perpinyà on aquest resta fins el 21 de febrer de 1939, abans de marxar cap a París el dia 23 per veure al professor Henri Focillon i iniciar la campanya fotogràfica del Romànic francès que he explicat prèviament.

5.2. El judici de depuració

Tal com acabem de veure, Josep Gudiol va deixar Catalunya el dia 7 de febrer de 1939. Iniciava un exili que professionalment li va comportar rèdits i èxits importants mitjançant els quals la seva futura carrera es va poder continuar desenvolupant. No obstant, això no treu que a nivell personal i familiar comencessin uns anys complicats i difícils en els quals un dels objectius fos aconseguir el retorn a casa seva i la reunificació familiar. Gràcies a la documentació consultada, puc afirmar que la voluntat existia quasi des del moment de creuar la frontera, però la situació i el to dels tristíssims esdeveniments que es van succeir a l'Espanya de la primera postguerra ho van desaconsellar durant més de dos anys.

Com sempre, ben aconsellat i guiat pel seu amic i mentor Walter Cook, tan bon punt va creuar la frontera, Gudiol va fer un esforç per restablir contactes amb personalitats de la nova Espanya nacional. Ja en una primerenca carta que li escriu Cook el 15 de febrer de 1939 li dona notícies respecte al Marqués de Lozoya com a màxim responsable de Patrimoni a la zona de Catalunya, i li recomana que li escrigui una carta, com a d'altres personalitats, a fi de restablir una mínima relació que l'ajudi a gestionar el retorn. En tot cas, Cook, actiu com sempre, no es va limitar a donar consells, sinó que ell mateix va establir un contacte epistolar amb el Marquès on es referia a Gudiol d'aquesta manera: «*It will interest you to know that the Marques de Lozoya is in charge of the preservation of art monuments in the Nationalist territory. In a recent letter I told him of the work you had done in saving works of art in Catalonia and told him to get in touch with you when you return to Barcelona.*²³⁶», i confirma la resposta que li envia el Marquès bou dies després on, entre agraïments i una extensa relació de les pèrdues de patrimoni artístic a Catalunya, acaba dient «*Me es muy util su nota sobre D. José Gudiol y la tendré en cuenta.*²³⁷».

²³⁶ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 15 de febrer de 1939.

²³⁷ AGC. Carta del Marqués de Lozoya a Walter Cook del 24 de febrer de 1939.

Com en d'altres ocasions, Josep va fer cas del seu amic Walter i va establir el contacte amb el Marquès abans del dia 26 de març de 1939²³⁸. Encara que no puc donar la data exacta, sí és possible saber en quins termes aproximats es va dirigir Gudiol al Marquès de Lozoya gràcies a l'existència d'un esborrany a l'arxiu familiar. La transcripció completa d'aquest interessantíssim document es pot consultar al annexos d'aquest estudi, però vull destacar en aquest moment el seu esperit i la seva idea general. És, indubtablement, un text amb un objectiu clar: possibilitar el retorn de Josep a Catalunya. Un objectiu que persegueix mitjançant un tipus de redacció on es minimitza la voluntarietat de tot allò que vinculava l'actuació de Josep amb les autoritats republicanes, on es destaquen les accions de salvament, es donen notícies útils de cara a la recuperació de patrimoni i es manifesta la voluntat de retorn i bona disposició per col·laborar amb les noves autoritats. Finalment, i encara que amb un resultat menys prometedor que no hagués estat desitjable, el Marquès va respondre a Gudiol al cap d'un mes, el 25 d'abril de 1939, agraint-li la carta i les informacions, però suggerint que abans de fer res més regularitzés la seva situació militar²³⁹.

Per altra banda, la cautela amb què procedia Gudiol gestionant el seu retorn era quelcom que li recomanaven amics i familiars i que emanava molt clarament de les notícies que rebia procedents d'Espanya. Són moltes les cartes on es pot copsar la preocupació i l'horror davant les brutals represàlies físiques i polítiques que van assolir el país durant la primera postguerra, però en ares de la concreció només aportaré dos fragments especialment eloqüents al respecte. El primer és de Walter Cook en una carta del 10 d'abril de 1939 on diu textualment:

«However, I think it would be a great mistake for you to go back to Spain for some time. Just at present the Franco side is reorganizing and there is much bitterness. Many of the anarchists, communists and others who were affiliated with the former government have been put into jail and many of them will be executed. Of course this is quite proper, because many of them were common criminals who murdered thousands of people. There will be much bitterness, the jails will be filled with people who fought on

²³⁸ AGC. Aquesta datació màxima es pot establir gràcies a un breu comentari que apareix en una carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 26 de març de 1939.

²³⁹ AGC. Carta del Marquès de Lozoya a Josep Gudiol del 25 d'abril de 1939.

*the government side and many will be forced to work as prisoners on reconstructing Spain. As far as you concerned, you will be wise if you keep a long way from Spain, and this might mean six months or a year. Eventually you will probably have no difficulty in going back, but it would certainly be very dangerous for you to return now.*²⁴⁰»

Són molt similars les paraules que li envia Pere Bosch i Gimpera a final de 1939, les quals, per més que amb un enfocament polític lleugerament diferent, arriben a una conclusió molt semblant.

*«D'Espanya segueixen les notícies molt dolentes, si no de tants afusellaments com al principi, de que cada dia hi ha més gent a la presó i de que les coses no rutllen i de que el menjà és escàs. [...] Vaig tenir una carta d'en Pericot enviada per un amic que va anar a França. Diu que esta pendent de la depuració i que suposa que passara pero que haura de marxar de Barcelona [...]. No he sapigut res mes d'en Rubio ni d'en Duran. Pobre xicot. A la Universitat tenen a la presó condemnat al dega de Farmacia en Deulofeu. En Santa Olalla es veu que esta fet un pinta. Va fer córrer que jo com a conseller de justícia havia donat l'ordre d'enfonsar un vaixell en el que hi havia mes de mil presos feixistes. [...] Despres d'haver-li tret d'Espanya el seu germà i del que en Carles Pi i jo el varem ajudar a ell i al seu pare cuan eren presos a Madrid es un cas de bretolisme. Com lo de volerli pispar a V. l'arxiu. He tingut varies vegades notícies del Sr. Puig. Les ultimes vegades a proposit del germa de l'Irujo que estava condemnat a mort i que varen estar a punt de fusellar pero al que han conmutat la pena. En Puig es va portar molt bé i va fer algunes gestions. Are em deia que anava a Barcelona. A veure si també reberá.»*²⁴¹

Davant d'aquests testimonis, especialment el de Pere Bosch, ja que tracta de les conseqüències sofertes per personalitats properes a l'activitat de Josep Gudiol, és comprensible la desconfiança amb què el mateix Gudiol veia el retorn a Catalunya:

«I also received a letter from Constancia, who as already at Barcelona and very well. She says that every body is very contented with the new regime and she says that I can return there without being in danger. I am not sure of this because from other sources I know that there is some people that in order to get a position in the new organization of the reconstruction of monuments and museums, is pushing a low campaign against what I did during the revolution. I am not afraid of this, because the

²⁴⁰ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 10 d'abril de 1939.

²⁴¹ AGC. Carta de Pere Bosch i Gimpera a Josep Gudiol del 20 de desembre de 1939.

*truth is so clear, and I did so many things and so important, that they can not be denyet. I still have good friends in Spain and they know my work.*²⁴²».

Aquest últim fragment dóna pas a allò que potser és el més interessant de tot el procés en relació a la depuració de Josep Gudiol Ricart: l'existència d'una campanya de difamació i desprestigi vers la seva persona. Cal tenir present que el judici de depuració no va ser un fet extraordinari durant els anys immediatament posteriors a la guerra civil, ans al contrari, una gran majoria de ciutadans hi va passar per tal de justificar la seva actuació durant el conflicte davant les noves autoritats i regularitzar, si procedia, la seva situació militar i civil. No obstant, en el cas de Gudiol el judici de depuració es va regir per la Llei de 9 de febrer de 1939 i l'Ordre Ministerial de 24 de febrer de 1940, tal com deixa clar la notificació del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears el 14 d'agost de 1940 i firmat pel Degà President Jose Maria Ros Vila:

*«En cumplimiento de acuerdo de la JUNTA SUPERIOR DE DEPURACION de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación [...] he de poner en su conocimiento que en tanto no se resuelva el expediente que le concierne queda V. suspendido en el ejercicio de la profesión de Arquitecto, con carácter provisional. Todo ello por hallarse V. comprendido en los apartados 1º y 4º de aquella resolución, y de conformidad con lo preceptuado en la O. M. de 24 de Febrero de 1940 y Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de Febrero de 1939.*²⁴³».

Val a dir no són un secret els càrrecs que se li imputaven a Josep Gudiol, però considero que val la pena referir-los de mà del mateix acusat en una carta escrita des de França el 26 de març de 1939 a Walter Cook:

«A lot of nonsense has been told about the Spanish Art treasures and they consider faults what really was a great work and very often a very dangerous one. The Vanguardia published in an article, writen probably by some priest, that we, he mentions my name, violated the Sta Eulalia's tomb in the Cathedral of Barcelona. This tomb was really open, as all the tombs in churches and Cathedrals, but with the greats care and respect following a order given by the Generalitat. Also they say that one of my greatest faults was to accompany the Dean of Canterbury to Madrid and to show our work of saving art treasures to Sir Frederick Kenyon of London. Also to publish the

²⁴² AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 7 de març de 1939.

²⁴³ AGC. Notificació del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears a Josep Gudiol del 14 d'agost de 1940.

*pamflet about the work done. To all those facts I must add my degree of captain of the army.*²⁴⁴»

Encara que costi de creure, la llista de càrrecs que se li imputaven finalment es veuria ampliada, si jutgem per una carta enviada per Antoni Gudiol a Diego Angulo, director del Museu del Prado, a principis de desembre de 1940: «*Se acusa unicamente a mi hermano de haber acompañado en actos de propaganda en la excursión que hizo durante la guerra por la España roja el Dean de Canterbury, de haber publicado el libro “L’Art de la Catalogne” y de haber salido de España durante la guerra y no haberse pasado a la España nacional.*²⁴⁵». I també per allò que aporta Cook en una carta del 10 d’abril de 1939 on es refereix a un sopar amb l’ambaixador espanyol Juan de Càrdenas i José María Sert, el cèlebre muralista, on havia sortit el tema de les destruccions ocasionades els primers mesos de la revolució, per les quals Sert atribuïa certa responsabilitat a Josep Gudiol «*Also he was very bitter about the destruction of the Cathedral of Vic and his great series of mural paintings there, and he made the remark that you are one of those who helped to destroy the cathedral!!!*²⁴⁶»

En resum, podríem dir que els càrrecs que se li imputaven a Josep eren de diverses naturaleses. Per un costat hi havia aquelles accions que realment havia dut a terme i que, davant el canvi ideològic de les autoritats, de ser accions de mèrit passaven a ser accions punibles. Aquest és el cas de les visites del Degà de Canterbury i de Sir Frederick Kenyon, o el simple fet d’haver estat capità de l’exèrcit. Per altra banda, també se l’acusava d’haver participat en algunes accions que en essència eren certes, però que no ho eren en la forma en què estaven relatades, per exemple l’obertura de la tomba de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona o la participació en el llibre *L’Art de la Catalogne*. Finalment, també se li imputaven accions criminals amb les quals Josep Gudiol no tenia res a veure, és el cas de l’incendi de la catedral de Vic i del robatori de les joies de la custòdia de la catedral de Barcelona, que referiré tot seguit.

²⁴⁴ AGC. Carta de Josep Gudiol a Walter Cook del 26 de març de 1939.

²⁴⁵ AGC. Carta d’Antoni Gudiol a Diego Angulo de l’1 de desembre de 1940.

²⁴⁶ AGC. Carta de Walter Cook a Josep Gudiol del 10 d’abril de 1940.

Francament, no crec que s'hagi de perdre el temps en defensar les accions que Gudiol va portar a terme en el compliment del seu deure com a membre del Servei de Monuments o com a capità de l'exèrcit de la República, ja que, per diferents motius però de manera similar, les seves alternatives eren nul·les, podríem dir que complia ordres. En canvi, sí crec que és necessari parlar esmentant aquelles accions de què se'l va acusar falsament, ja que poden il·lustrar el clima de desconfiança i persecució que va regnar immediatament de la caiguda de Catalunya l'any 1939.

Com ja ens ha avançat ell mateix en el fragment que he aportat més amunt, una part de l'origen de les falses acusacions es troba en un article publicat a *La Vanguardia*²⁴⁷, però l'estudi dels documents de l'arxiu Gudiol-Corominas apunta a un segon article publicat a finals de 1939 a *Solidaridad Nacional* i a unes notes enviades a l'ambaixador espanyol a Washington, Juan de Cárdenas, i al cònsol espanyol a Nova York, Miguel de Espinós, com altres elements que haurien fonamentat la campanya de desprestigi.

Val a dir que és un assumpte particularment complex d'aclarir, probablement degut a la sensibilitat que implicava i que feu que les mencions que es troben en les cartes siguin sempre opaques i poc definides. Una de les poques que parla clar, probablement gràcies a que no havia de passar per la censura espanyola, és la que envia el mateix Gudiol a Ramon Martorell, un excompany de l'exèrcit que s'havia exiliat a Amèrica, el 2 de febrer de 1940:

«Siguen las represiones contra los que se quedaron y las campañas difamatorias contra los que escaparon. Contra mi se han publicado cosas monstruosas y absurdas. Hace dos meses que "Solidaridad Nacional" publicó un larguísimo artículo titulado FANTASMONES ROJOS "JOSEP" GUDIOL en el cual se dicen cosas como las siguientes "El arquitecto José, perdón, «Josep» Gudiol pertenece a la fauna rojo-separatista" me acusa de haber contribuido al incendio de la Catedral de Barcelona, etc y termina diciendo "Y esto es lo que hizo «Josep» Gudiol Arquitecto, gran conocedor de pinturas y por encima de todo gran «canallita»".²⁴⁸»

Respecte a aquest assumpte, Antoni Gudiol, malgrat la dificultat de passar la censura, aconsegueix enviar notícies al seu germà utilitzant la ironia

²⁴⁷ MÚNERA CARRASCO, José. «Santa Eulalia de Barcelona. Su autenticidad» *La Vanguardia*, (12 de febrero de 1939). p. 5.

²⁴⁸ AGC. Carta de Josep Gudiol a Ramon Martorell del 2 de febrero de 1940.

en una postal enviada l'agost de 1940 «*Por correo aparte te he mandado un artículo sobre arte catalán, que forma parte de una serie que publica el diario Solidaridad. Estos artículos son de un aprovechado discípulo de nuestro amigo Muguruza y se que este Sr. está muy satisfecho del trabajo de su alumno.*²⁴⁹». I, de manera encara més críptica, també apareixen mencions a les notes enviades als diplomàtics nord-americans en una de les cartes que li envia a Diego Angulo l'estiu de 1940.

*«Lástima que gente de España que ni le conocen personalmente y que antes de terminar la guerra ni tenían casi ninguna noticia de sus actividades, ahora después de desprestigiar en todo lo que han podido su actuación en el Salvamento de Patrimonio Artístico de Cataluña, aun hayan intentado molestarle mandando notas desfavorables a las autoridades españolas de Estados Unidos. notas que no han causado otro efecto que amargar la existencia de quién nunca ha odiado a los que tuvieron la suerte de encontrarse en la España nacional el día 18 de julio, pues tanto el embajador de España en Washington como el Consul de New-York aprecian en lo que vale a mi hermano y tienen un concepto más elevado del patriotismo que muchos de estos arqueólogos improvisados.»*²⁵⁰

Un esforç de contrapropaganda al qual es suma Walter Cook una vegada més en defensa del seu gran amic Josep Gudiol, arribant a escriure una claríssima carta a l'ambaixador espanyol a Washington sobre les falses acusacions contra Gudiol i per les quals va ser jutjat posteriorment.

«Dear Sr. Cardenas: When we recently met in New York and you mentioned the question of the loss or disappearance of the collection of gold coins in the Archeological Museum in Madrid, you also mentioned the name of Jose Gudiol of Barcelona and of Juan Lopez-Ray of Madrid. As I recall, someone in Spain has written you, asking whether either Sr. Gudiol or Sr. Lopez-Ray know anything of the disappearance of this coin collection. As far as either of these gentlemen is concerned I believe that a most fantastic supposition with no foundation in fact is the nature of this accusation. For more than twelve years Sr. Gudiol has been one of my closest friends and during the Civil War in Spain he did more than any other Spaniard to preserve the artistic treasures of Spain. Not only in churches and museums, but also in private collections. At the outbreak of the war in 1936, Sr. Gudiol brought together countless works of art, chiefly in Barcelona and in the eastern provinces; these art objects were deposited in museums where they were saved from destruction by

²⁴⁹ AGC. Postal d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 9 de noviembre de 1939.

²⁵⁰ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Diego Angulo del 9 d'agost de 1940.

Anarchists and Communists. This work was done by Sr. Gudiol at the constant risk of his life and on many occasions he was nearly shot by Anarchists because he was engaged in this work. In as much as Sr. Gudiol was an architect by profession he was later mobilized and against his will, forced to join the Republican army. During this period he continued this work of protecting art treasures and it was due to efforts by him that many important monuments were not destroyed during the war. After the end of the war Sr. Gudiol wrote a letter to the Marques de Lozoya, sending him a detailed account of the objects saved and where all objects could be found. The Marques de Lozoya who was in charge of the preservation of art objects in National Spain has written to both Sr. Gudiol and me, expressing his high appreciation of the splendid work done by Sr. Gudiol. After leaving Spain in 1939 Sr. Gudiol worked in France for eight months under my direction, photographing important Medieval French art monuments. His work was financed by a group of American universities including New York University, Harvard, Yale, Princeton, the Metropolitan Museum of Art, the Frick Art Reference Library and the Toledo Art Museum, Toledo, Ohio. This important work was interrupted in the Fall of 1939 by the outbreak of the present European war. Sr. Gudiol was then invited by New York University to come to New York City to lecture on Spanish art. During the second semestre he has given a series of brilliant and scholarly lectures on Medieval Spanish art in collaboration with me for our Institute of Fine Arts. The course of lectures given at New York University were so successful that recently Sr. Gudiol has been appointed Carnegie Professor of Spanish art and he will lecture during the coming year at the Toledo Art Museum and the University of Toledo, Ohio. There he will lecture of Spanish painting from the twelfth century through Goya. He will also organize for the Toledo Art Museum one of the largest and most important exhibitions of Spanish paintings ever brought together in this country. Also a large exhibition of the work of Goya will be held at the Art Institute of Chicago early in February 1941 and Sr. Gudiol has been asked to deliver an important talk at the opening of this exhibition. It might interest you to know that when in Spain, Sr. Gudiol had no political connections of any kind and this is also true in this country. When he arrived in New York in November 1939, I invited him to come to my apartment and he lived with me for several months as my guest. As one of my most intimate friends I am thoroughly familiar with all his connections in this country. He is well known and well liked by art directors, patrons and collectors throughout New York City. He is highly respected by the best people here because of his character, scholarship and integrity. Because Sr. Gudiol has been so successful as a scholar and because of his great knowledge of Spanish art, it is obvious that someone in Spain is jealous of his success and it would interest me very much if you would be able to find out from Spain who has suggested that Sr. Gudiol in any way may know anything about the disappearance of the gold coin collection in Madrid. I consider it highly unjust and quite fantastic that a person such as Sr. Gudiol, who has done, and is doing so much for Spanish art and

who today is the finest exponent of Spanish scholarship in America has been mentioned as in any way connected with the loss of these coins. As for Sr. López-Ray, I have met him a few times, but donnot know him well. He is an authority on 19th century Spanish painting and when he reached New York in 1939 he was invited to read a paper at the annual meeting of the College Art Association held in September 1939 in New York City. This Spring he gave a lecture on Goya at our Institute of Fine Arts. This Summer he has been invited to lecture at Middlebury College and I understand he has been invited to teach next year at Smith College, North Hampton, Mass. Although I don't know him personally as Sr. Gudiol, he impresses me as a gentleman of high character whose name also should never have been confused with this loss. Respectfully yours, WALTER W. S. COOK Chairman.²⁵¹».

Tal com deia al principi, es tracta d'un tema especialment complicat, sobretot pel que fa a saber quins eren els actors relacionats amb l'intent de descrèdit. No obstant i després de treballar detalladament tant l'arxiu familiar com amb les poques referències bibliogràfiques que hi ha, es poden identificar quatre o cinc noms destacats en aquesta conjura per perjudicar la bona reputació de Josep Gudiol. El primer i més visible de tots és el de José Muguruza, l'animadversió del qual ja he referit en l'apartat dedicat a Teresa Amatller, però també Miguel Utrillo Vidal, el fill del conegut pintor, autor de l'article «Fantasmones rojos. Un falso gotiesta: "Josep" Gudiol» dins de la sèrie de *Solidaridad Nacional* «Fantasmones Rojos»²⁵². No obstant, la recerca proporciona dos noms més, un d'ells sorprenent, que haurien estat darrera la campanya, a criteri d'Antoni Gudiol. El primer dels dos és Alberto del Castillo Yurrita (1899-1976), conservador del Museu d'Arqueologia de Barcelona entre 1931 i 1950, de la conflictivitat del qual Antoni ja advertia en una carta enviada a Josep l'estiu de 1939 «*Almenys aquest Sr. reconeix els teus mèrits i no els amaga com volen fer quasi tots els altres. Es clar que aixó es deu unicament a que el personal del Museu d'Arqueologia exepte en Castillo tots t'apreciaven començant per en Colominas i seguin per en Serra Rafols. Allá l'únic que ha desentonat ha estat en Castillo que al primer moment volia acusar a tots de*

²⁵¹ AGC. Carta de Walter Cook a Juan de Cárdenas del 31 de juliol de 1949.

²⁵² UTRILLO VIDAL, Miguel. «Fantasmones rojos. Un falso gotiesta: "Josep" Gudiol». *Solidaridad Nacional. Diraio de la Revolución nacional-sindicalista*, (8 de novembre de 1939). p. 2.

*rojós separatistes*²⁵³». Però el fragment més interessant és el d'una carta escrita per Pere Bosch i Gimpera el 20 de novembre de l'any següent, 1940:

«Lo de'n Castillo no m'estranya. Cuan el 6 d'Octubre ja va ensenyar una mica la orella, jugant amb dues cartes; pero llavors ho va fer amb certa gracia i no se'l va poder agafar. De mi suposo que devia estar ofes pels favors que li vaig fer i especialment per haver-lo avisat de que el seu pare estava en perill el Juliol del 36: gracias a això va poguer escaparse i mantenirse amagat fins a la fi de la guerra i, a més, a ell el varen deixar en pau al SIM gracias al certificat d'antifeixisme que jo li vaig fer que era tot un monument i que el vaig firmar convençut de que tot era bola. Are s'ha vist clar. [...] El Martinez Santa Olalla es veu que es una cosa seria. [...] Aixís es que no m'estranya el que ha fet amb V. [...] El Geroni també feia molta olor de feixista.»²⁵⁴

Lamentablement, sobre Julio Martínez Santa Olalla (1905-1972), Comissari General d'Excavacions a partir de 1939 i destacat germanòfil, l'arxiu Gudiol-Corominas no aporta més dades, de tal manera que no és possible esbrinar concretament quina va ser la seva part en la campanya de difamació. Per contra, de qui sí apareixen més informacions interessants és de la persona que Pere Bosch anomena «Geroni» i que no és altre que Jeroni Martorell Terrats (1877-1951), Cap de la Secció de Monuments de la Generalitat de Catalunya. En aquest sentit resulta molt interessant l'intercanvi d'opinions que mantenen els germans Antoni i Josep Gudiol durant l'any 1940 iniciada el 28 de març amb una carta d'Anton on es refereix a Martorell després de tractar el tema de la carta de disculpa de Pelai Mas: *«Espero que con el tiempo todos los que han hablado más de la cuenta tendran que escribir cartas como la que yo he recomendado a Mas. Ahora le tocará el turno al Sr. Martorell que ha sido el mas puerco de todas tus amistades.»²⁵⁵*. Unes afirmacions que el mateix Josep recull un parell de mesos més tard expressant-se de la següent manera: *«Por Martorell no te preocupes a cada puerco le llega su San Martín. [...] incluso a Martorell. Dile que del mismo modo que el no me olvida yo tampoco lo olvido y que algun día tendré el gusto de verlo.»²⁵⁶*. En tot cas, l'antagonisme entre Josep Gudiol i Jeroni Martorell provenia del període de guerra quan treballaven

²⁵³ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 5 d'agost de 1939.

²⁵⁴ AGC. Carta de Pere Bosch i Gimpera a Josep Gudiol del 20 de novembre de 1940.

²⁵⁵ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Josep Gudiol del 28 de març de 1940.

²⁵⁶ AGC. Carta de Josep Gudiol a Antoni Gudiol del 28 de maig de 1940.

junts, tal com deixen clar alguns fragments del text de defensa que va presentar pel tribunal de depuració que s'acompanya en l'Annex 9:

«El arquitecto Sr. Martorell no demostró nunca ni el más mínimo interés por el salvamento del patrimonio artístico. Su labor fue simplemente la de poner dificultades y entorpecer la marcha de la recolección de objetos que todavía quedaban abandonados en los pueblos. Su único celo era evitar que las cantidades incluidas en el presupuesto ordinario de la Generalidad, que eran los únicos recursos con que contaba la sección de salvamento del patrimonio artístico, fueran destinadas a sufragar gastos ocasionados por este salvamento. Gastó la mayor parte del presupuesto en restaurar las murallas de Tarragona, El Arco de Bará, las antiguas ruinas de Roda y otras restauraciones que no corrían ninguna prisa. En cambio dejó que se perdiera la Capilla de la Sangre de Alcover y otros monumentos que se hubieran salvado con un poco de buena voluntad por parte del Sr. Martorell. [...]En cada uno de mis viajes tenía que adelantar de mis propios recursos los gastos de gasolina y hospedajes y fué casi siempre tarea difícilísima el reintegro de las sumas adelantadas.»

Però Gudiol encara va més enllà quan suggereix una mala gestió dels pressupostos de la Secció de Monuments amb aquestes paraules: *«después de mucha insistencia, el señor Martorell propuso al Consejero de Cultura presupuestos extraordinarios, pero el dinero empezó a llegar cuando ya era demasiado tarde y, [...] se empleó en restauraciones absurdas en tiempo de guerra. [...] se estaban gastando miles y miles de pesetas en obras en el Monasterio de Santas Creus, San Cugat del Vallés y otros que no corrían ni el más leve peligro»²⁵⁷.*

Però el cas és que un dels episodis que van manifestar més clarament aquesta conflictivitat fou el de l'extracció de les pintures de Sixena després de l'expedició realitzada per Josep Gudiol al llarg de bona part del territori aragonès durant el mes d'octubre de 1936. Sobre aquest cas, en el seu escrit de defensa Gudiol explica: *«Una vez en Barcelona, di cuenta detallada al señor Martorell de mis gestiones en Aragón, pidiéndole al mismo tiempo que destinara una cantidad, 4000 pesetas, para mandar inmediatamente un técnico a Sigena, para arrancar y llevar a lugar seguro lo que quedaba de las pinturas murales [...] No pude lograr que se interesara.»*

²⁵⁷ GUDIOL RICART, Josep. *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart*. Barcelona: Arturo Ramón i Manuel Barbié, 1987.

En tot cas, davant l'intent de difamació que estic detallant, ni Josep ni el seu entorn es van quedar de braços plegats, sinó que, durant tot el temps que va durar el seu exili tant a França com als Estats Units, es van dedicar a reunir proves, certificats i declaracions jurades que fessin possible superar les acusacions falses i vertaderes que se li imputaven en relació al període de guerra. Tot i que la pròpia documentació consultada es refereix a diversos documents de defensa, l'arxiu conté essencialment referències explícites dels certificats i declaracions jurades només de 4 personatges, més o menys rellevants, entre els quals destaca el director del Museo del Prado, Diego Angulo; els preveres Antoni Llorens, del Museu de Solsona, i Jeroni Claveras, de Tarragona; la seva amiga i mecenes Teresa Amatller; i els germans Ametlla de Manresa.

Pel seu pes polític, els personatges més rellevants que van advocar per Josep Gudiol eren Teresa Amatller, la col·laboració de la qual en aquest assumpte ja he explicat en el primer apartat de l'estudi, i Diego Angulo, l'ajuda del qual va gestionar i aconseguir, no sense esforç, Antoni Gudiol a partir d'un primer contacte establert a finals de 1940 aprofitant un enviament de còpies fotogràfiques per part de l'ADAC:

«Durante estos días el Colegio de Arquitectos de Barcelona está haciendo la depuración de mi hermano José M^a. Como las actividades de mi hermano durante la época roja fueron principalmente como arquitectoadjunto del Patrimonio Artístico de la Generalidad, las de salvar en lo posible el tesoro artístico de esta región, por lo que la depuración que se le hace es unicamente por el cargo de desempeñó al Servicio de la Generalidad. Aquí hay quien ha tenido interés en presentar la actuación de mi hermano en el Salvamento del Patrimonio Artístico, no como una cosa cuya única finalidad era la de que los desastres ocasionados por la revolución en las cosas de interés artístico y arqueológico fueran las menos posibles, sinó que se ha pretendido que todo era hecho con el fin de hacer propaganda en el extranjero a favor del Gobierno rojo. Menos mal que mi hermano durante el último año de la guerra fué movilizado y por tanto no tuvo ni arte ni parte en el traslado de antigüedades de Darnius, porque de otra manera también se le acusaría con toda seguridad de preparar la salida de España de los Museos de Cataluña. [...] Yo le estimaría que ya que Vd. conoció bastante bien la actuación de mi hermano durante la época roja, por haber Vd. pasado bastantes meses de ella en Barcelona, que si no es pedirle un favor que a Vd. le sea imposible de hacerme, me mande una declaración jurada, para ser

adjuntada a las muchas ya presentadas, entre las que hay las de los directores actuales de los Museos de Vic: Dr. Junyent y de Solsona Dr. Llorens, además de las de un gran número de propietarios de colecciones particulares de Barcelona. En ella podría manifestar su autorizada opinión sobre las actuaciones de mi hermano únicamente de las de carácter artístico o sea de salvamento de Museos y objetos de arte, no le pido en nada que avale al que haya acompañado al Dean ni el prólogo del libro "L'Art de la Catalogne", únicamente es para que se vea que no todo fueron actuaciones discutibles las de mi hermano sinó que España algo le debe a su actuación. Me parece que el Museo de Vich y las pinturas murales de Sigena bien valen algo.²⁵⁸»

Pel que fa als preveres de Solsona i Tarragona, les peticions de la seva declaració a favor de Josep Gudiol també les va gestionar Antoni mitjançant dues cartes²⁵⁹ molt similars a la de Diego Angulo, l'objectiu de les quals era obtenir els textos de suport a la causa de Josep Gudiol. En tot cas, potser el document més interessant al respecte és la declaració jurada dels germans Ametlla de Manresa, que probablement fou de les menys decisives si tenim en compte que fins i tot van escriure malament el nom de Josep Gudiol, però que té un valor il·lustratiu per ser l'única declaració que he localitzat.

«JUAN y JOSE AMETLLA, como propietarios de la razón social que suscribe, CERTIFICAMOS: Que este taller en Octubre de 1938 fué requisado por el ejercito rojo para construir barracones-hospitales, estando encargado D. JOSE M^a GUADAYOL, y gracias a su protección fué salvada toda la maquinaria y utensilios. Que durante el tiempo arriba indicado, -Juan Ametlla- fuí encarcelado como desafecto al régimen rojo y el Sr. Guadayol, no obstante saber que eran ciertas las acusaciones, gracias a sus gestiones y comprometiendo su cargo, me liberó de la prisión. Que el Sr. José M^a Guadayol, consentía que hablásemos en el taller, de la entrada inmediata de las Gloriosas Tropas Nacionales, -siendo él, el encargado de comunicarnos diariamente el Parte Oficial de Guerra Nacional, y es de opinión general que era simpatizante al Ejercito Nacional de España. Términos que podemos afirmar por las conversaciones y hechos particulares sostenidos con él. Para que conste y a los efectos oportunos, libramos el presente en Manresa a diez y siete de Octubre de mil novecientos treinta y nueve.- Año de la Victoria.²⁶⁰»

En tot cas, van ser declaracions com aquesta, sumades a la memòria dels seus fets escrita pel mateix Gudiol que s'adjunta quasi íntegrament en

²⁵⁸ AGC. Carta d'Antoni Gudiol a Diego Angulo de l'1 de desembre de 1940.

²⁵⁹ AGC. Totes dues estan escrites per Antoni Gudiol el dia 18 de novembre de 1940.

²⁶⁰ AGC. Declaració jurada dels Germans Ametlla del 17 d'octubre de 1939.

l'Annex 9, les que es van presentar com a elements de la defensa de Josep en el judici de depuració. Un judici que, malgrat les optimistes perspectives amb que es veia, a despit de tants esforços i qui sap si degut en part a la campanya difamatòria, va ser desfavorable, ja que a l'abril de 1941 se'l va suspendre de l'exercici de la professió d'arquitecte i el 1942 va ser inhabilitat a perpetuïtat per a l'exercici de càrrecs públics.

Conclusions

Cal que la trajectòria de Josep Gudiol Ricart, digna d'estudi i de consideració, tingui el seu lloc dins de la historiografia catalana. En aquest sentit, espero que la meua recerca contribueixi al coneixement d'aquest insigne historiador de l'art.

En la investigació que ara tanco he exhumat un considerable gruix de documents, tots els que m'ha estat possible consultar entre els anys 1930 i 1940. Deu anys molt significatius de la vida de Josep Gudiol que poden servir en el futur com a base de referència a partir de la qual fonamentar les noves aportacions que es facin sobre la seva trajectòria, dilatada i abundant, des del seu retorn a Catalunya l'any 1941 fins a la seva mort el 1985. No dubto que les investigacions que vindran aportaran noves dades, fins i tot relatives al període que m'he proposat abastar, que potser modificaran o completaran tot allò que he plantejat fins aquí.

Essencialment, les informacions aportades no són del tot desconegudes, però el detall i la minuciositat amb què he treballat les fonts que m'ha estat possible consultar han perfilat considerablement alguns dels aspectes sobre els quals ja existien informacions prèvies, i n'han destapat alguns de nous.

D'aquesta manera, encara que ja era coneguda la relació que unia els Gudiol amb els Amatller, arran de tot allò que he exposat queda més clara la naturalesa del caràcter de Teresa Amatller i com això va modular la relació entre ella i Josep Gudiol. Una relació que, a més a més, es va veure fortament afectada per les complicades circumstàncies que va suposar la Guerra Civil, per més que el resultat final, materialitzat en la creació de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, sigui clarament positiu.

Per altra banda, la meua investigació ha permès enfocar més detalladament les activitats a què es va dedicar l'Arxiu d'Arqueologia Catalana. D'aquesta iniciativa empresarial ja se'n coneixia l'activitat de venda de còpies fotogràfiques, però l'estudi present amplia aquesta imatge que se'n tenia i dibuixa un modest *holding* empresarial que retroalimentava les diverses línies d'activitat a què estava dedicat, i que va acabar involucrant a diversos dels

germans de Josep Gudiol fins al punt d'establir un potent negoci familiar dedicat a l'art i que anava molt més enllà de la venda de fotografies.

Igualment, encara que l'activitat desenvolupada per Gudiol de la mà de Walter Cook durant els anys 30 del segle XX és un dels aspectes més coneguts de la seva trajectòria, el treball realitzat finalment ha aportat alguns elements desconeguts dins d'aquest àmbit que valoro especialment. És el cas de les tenses relacions entre Josep Gudiol i Pelai Mas que la correspondència fa paleses i que he detallat especialment. Més enllà de l'anècdota, considero que es tracta d'un episodi especialment interessant a l'hora de dibuixar i transmetre quina era la realitat psicològica i social del país just després de la Guerra Civil. Però, a més a més, penso que aquesta circumstància pot ser un element fonamental de cara als futurs estudis que es realitzin sobre els orígens i la formació del propi Institut Amatller, en els quals tant Gudiol com Mas són elements essencials.

Si bé sobre ja es coneixia la dedicació de Josep Gudiol com a expert en art, potser és la meua investigació la primera que va més enllà i, a banda d'aportar els noms de diversos *art dealers* amb els quals hauria treballat, exemplifica les dinàmiques d'actuació que es feien servir en l'exercici d'aquesta activitat. Per la meua part, considero que fer aflorar aquestes dinàmiques de treball permet completar la visió que tenim de la Història de l'Art, però a més a més ajuden a situar la figura de Josep Gudiol en el lloc que li correspon, ja que l'activitat de peritatge i certificació, per més que polèmica, no ha estat mai a l'abast de qualsevol i compta amb insignes noms com, per exemple, el de Bernard Berenson.

Un altre dels àmbits d'actuació de Gudiol del qual la comunitat científica ja en tenia informació és el de la seva activitat docent. En aquest aspecte, la investigació realitzada no aporta nova informació, però gràcies a la profunditat de detall amb què s'ha treballat, sí que permet explicar amb més precisió quin era el grau de penetració de la xarxa de contactes pels quals era conegut i valorat Josep, tant a Catalunya com a nivell internacional. La seva formació –i dic formació a despit que l'activitat que va dur a terme als Estats Units fou de caràcter docent–, encara que coneguda, havia de ser estudiada en profunditat

pel fet de ser un dels principals trets definitoris del seu caràcter com historiador de l'art. I, malgrat la meua contribució, és un dels camps en els quals resta més camí per recórrer realitzant la consulta de tota la documentació que pugui existir en els arxius de les grans institucions a les quals va estar vinculat entre 1939 i 1941, principalment l'*Institute of Fine Arts* de Nova York i el *Toledo Museum* (Ohio).

Finalment, el tercer i últim apartat de la meua recerca atén l'aspecte més conegut de Josep Gudiol Ricart, la seva contribució al salvament del patrimoni artístic nacional durant la Guerra Civil. No obstant, i malgrat ser l'activitat més estudiada de la seva figura, les investigacions realitzades fins a l'actualitat són eminentment parcials i incomplertes. Lamentablement, l'estudi de períodes tan convulsos de la Història sempre afegeix un plus de dificultat a la recerca com a conseqüència de la manca de documentació encara més acusada que de corrent, però no tinc cap dubte, en vistes de tot allò que he pogut consultar durant la realització d'aquesta investigació, que resta molt material per treballar que pot aclarir alguns punts que encara són foscos.

Justament allò que he pretès fer –aclarir– en relació al procés de depuració pel qual va haver de passar Josep Gudiol un cop acabada la guerra, últim punt de la meua investigació. Un punt que per més que apargui en últim lloc per raons cronològiques, considero de summa importància, ja que va marcar el desenvolupament futur de la resta de la trajectòria professional de Gudiol. A la vegada que, per la naturalesa de la documentació que he pogut consultar i aportar, de nou permet dibuixar un determinat ambient social i polític existent després de la guerra.

Per tot plegat, considero la meua recerca com un pas més en la construcció del coneixement que fa referència a Josep Gudiol Ricart, però no hi ha dubte que les meves aportacions, tant pel que fa a Josep Gudiol com per l'estudi d'altres personalitats del període, es veuran completades i matisades amb les futures recerques al respecte.

Bibliografia

Publicacions de Josep Gudiol Ricart

GUDIOL RICART, Josep. «El retaule de Sant Cosme i Sant Damià de la Catedral de Barcelona». *El matí*, (16 de desembre de 1934).

GUDIOL RICART, Josep. «La pintura gòtica a Catalunya. Conferència del 23 de maig de 1936». *II Saló «Mirador»*. Barcelona: Sala Parés, 23 de maig de 1936.

GUDIOL RICART, Josep. *Els vidres catalans*. Barcelona: Alpha, 1936.

GUDIOL RICART, Josep. *La pintura gòtica del Museo de Vic*. Barcelona: Vértice, 1936.

GUDIOL RICART, Josep. *Conferència de Josep Gudiol Ricart amb motiu de la visita dels "Amics dels museus de Catalunya" a la col·lecció de vidres d'Alfons Macaya : 26 de gener de 1936*. [S.l. : s.n., 1936].

GUDIOL RICART, Josep. «La investigación de la pintura gòtica en Cataluña. Conferència del 21 de maig de 1936». *II Saló «Mirador»*. Barcelona: Sala Parés, 21 de maig de 1936.

GUDIOL RICART, Josep. «Lluís Borrassà i la seva escola. Conferència del 25 de maig de 1936». *II Saló «Mirador»*. Barcelona: Sala Parés, 25 de maig de 1936.

GUDIOL RICART, Josep. «Notes per a la Història de la restauració i salvament dels monuments de Catalunya medieval i diverses conseqüències». *Arquitectura i urbanisme*, núm. 15, (desembre 1936). pp. 155-167.

GUDIOL RICART, Josep. «L'Art Roman»; «L'Art Gothique». ZERVOS, Christian. *L'art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle a la fin du quinzième siècle*. París: Cahiers d'Art, 1937.

GUDIOL RICART, Josep. «Pedret» a *Butlletí Centre Excursionista de Catalunya*, XLVII, núm. 504, (maig 1937). pp. 107-113.

GUDIOL RICART, Josep. *La pintura gòtica a Catalunya*. Barcelona: ADAC, 1938.

GUDIOL RICART, Josep. *Pedagogía artística en los Estados Unidos. Conferencia leída en la Casa de América, de Madrid el Martes 22 de Mayo de 1945.* [text mecanoscrit inèdit].

GUDIOL RICART, Josep. «Walter W. S. Cook. Necrològica». *Destino*, núm. 1318, (10 de novembre de 1962), pp. 40-41.

GUDIOL RICART, Josep. «Pere Puntí artista de Vic». *Ausa*, vol. 4, núm. 42, (1962), pp. 299-304.

Solemne investidura de doctor honoris causa al prof. Alberto Boscolo i al Prof. Josep Gudiol i Ricart: discurs de recepció i contestació pel Prof. Joan Vernet i Ginés i pel Prof. Santiago Alcolea: Universitat de Barcelona, 14 de desembre de 1983. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983.

GUDIOL RICART, Josep. *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart.* Barcelona: Arturo Ramón i Manuel Barbié, 1987.

Altres publicacions

Monografies

AA.VV. *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya 1907-2007.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

AA.VV. *Arte Salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional.* Madrid: Ministerio de Cultura. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

ALCOY i PEDRÓS, Rosa. *Puig i Cadafalch i la restauració de monuments.* Barcelona: Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002.

ALTED VIGIL, Alicia. *Política del Nuevo estado sobre patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española.* Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.

ÁLVAREZ LOPERA, José. *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española.* Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1982.

Art català. Estat de la qüestió, Vè Congrès del C.E.H.A. Barcelona, octubre-novembre, 1984. Barcelona: Diputació de Barcelona. Servei de Publicacions, 1984.

BARRAL i ALTET, Xavier. *Catalunya destruïda*, Barcelona: Edicions 62, 2005.

BARRAL i ALTET, Xavier. *L'Art de la victòria: belles arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona: Columna, 1996.

BASSEGODA i NONELL, Joan. *La Arquitectura profanada: la destrucció sistemàtica del patrimoni arquitectònic religiós català (1936-1939)*. Barcelona: Mare Nostrum, 1990.

Bibliografia de Josep Gudiol Ricart.

BORONAT i TRILL, Maria-Josep. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

BOSCH GIMPERA, Pere. *Memòries*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

CASAR PINAZO, José Ignacio; ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. València: Pentagraf, 2008.

COLORADO CASTELLARY, Arturo. *El Museo del Prado y la guerra civil: Figueras-Ginebra, 1939*. Madrid: Museo del Prado, 1991.

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

COLORADO CASTELLARY, Arturo. *El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles: Figueras-Ginebra: 1939*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1988.

CONANT, Kenneth John. *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1926.

COOK, Walter W. S. *The stucco altar-frontals of Catalonia*. Princeton: Princeton University Press, 1924.

COOK, Walter W. S. *An Early Aragonese panel at Frankfurt am Main*. [S.l. : s.n.], 1926.

COOK, Walter W. S. *Early Spanish paintings in the Plandiura collection*. Nova York : The College Art Association of America, 1929.

COOK, Walter W. S. *A Catalan wooden Altar Frontal from Farrera*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1939.

COROMINES i MONTANYA, Pere. *Diaris i records de Pere Coromines, La República i la Guerra Civil*. Barcelona: Curial, 1975.

Diputació de Barcelona: Setenta anys de catalogació y conservació de monumentos. Barcelona: Diputació de Barcelona, Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, 1985.

Dos décadas de cultura artística en el franquismo: (1936-1956), Actas del Congreso. 2 vol. Granada: Universidad de Granada, 2001.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián; PALAIA PÉREZ, Liliana (coord.). *Teoría e historia de la restauración en España. 1900-1936. Seminario organizado por el III Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico del 20 al 24 de junio de 1994*. València: Universidad Politécnica de Valencia, 1997.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián; GARCÍA CUETOS, María Pilar. *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera zona monumental*. 2 vol. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2007.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. *La conservación del patrimonio español durante la II República: (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

ESTRADA i CAMPMANY, Clara. *Contra els «hombres de la horda». La depuració franquista dels caps del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de la Generalitat republicana*. Barcelona: Ploion, 2008.

Exposició d'art. Obres salvades per la C.N.T.-F.A.I. del 10 d'abril al 2 de maig de 1937. Barcelona: Unió Gràfica, 1937.

FARRÉ i SANPERA. Maria Carme. *Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona Edicions 62, 1973.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. *El Museo desaparecido: dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*. Madrid: Fundación Universitaria Española. Gobierno de la Rioja. Junta de Castilla y León. Caja Duero, 2007.

FOLCH i TORRES, Joaquim. *Informació relativa als objectes d'art propietat dels Museus d'Art de Barcelona i dels aplegats pels seus Serveis, durant la revolució i la guerra*. [1939]. [Text manuscrit inèdit].

FORT i COGUL, Eufemià. *Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya*. Barcelona: Edhasa, 1979.

GALÍ i COLL, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1958.

GANAU CASAS, Joan. *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

GANAU CASAS, Joan. *La protección de los monumentos en España y Cataluña 1844-1936: legislación, organización, inventario*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni. *A propòsit de Jeroni Martorell, Puig i Cadafalch i Torres Balbás*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Àrea de Cooperació, Servei del Patrimoni Arquitectònic, 1993.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni; LACUESTA CONTRERAS, Raquel. *Memòria 1983. Diputació de Barcelona. Servei de Catalogació i Conservació de Monuments. 1380-1980, sis segles de protecció del Patrimoni arquitectònic de Catalunya*. Barcelona: Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, 1984.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni; LACUESTA CONTRERAS, Raquel. *La protecció del patrimoni arquitectònic en Catalunya. Pasado. Presente. Futuro*. Barcelona: Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Barcelona, 1977.

GRACIA ALONSO, Francisco. *El hombre del salacot. Pere Bosch i Gimpera, arqueólogo, universitario y político*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2011.

GRACIA ALONSO, Francisco; MUNILLA CABRILLANA, Glòria. *Salvem l'art! La protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011.

GRAHIT GRAU, José. *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Barcelona. (1844-1944)*. Barcelona: Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947.

GUDIOL COROMINAS, Eulàlia. *Josep Gudiol Ricart*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 1997.

GUDIOL CUNILL, Josep. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*. Vic: Impremta Balmesiana, 1931-1933.

GUDIOL CUNILL, Josep. *Els trescentistes*. Barcelona: S. Babra, 1924.

GUDIOL CUNILL, Josep. *Els primitius*. Barcelona: S. Babra, 1927.

JOSEPH i MAYOL, Miquel. *El salvament del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Barcelona: Pòrtic, 1971.

LACUESTA CONTRERAS, Raquel. *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX): les aportacions de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Àrea de Cooperació. Servei del Patrimoni Arquitectònic, 2000.

LEON GOYRI, María Teresa. *La historia tiene la palabra: noticia sobre el salvamento del tesoro artístico*. Madrid: Hispamerca, 1977.

MARAGALL, Marta (coord.). *Sala Parés. 130 anys: 1877-2007*. Barcelona: Sala Parés, 2007.

MANENT i SEGIMON, Albert; RAVENTÓS i GIRALT, Josep. *L'església clandestina a Catalunya durant la Guerra Civil, 1936-1939. Els intents de restablir el culte públic*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1984.

MARTORELL TERRATS, Jeroni. *Escrits de Jeroni Martorell i Terrats fins al 1914*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Àrea de Cooperació. Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 2001.

MASSÓ i CARBALLIDO, Jaume. *Patrimoni en perill. Notes sobre salvaguarda dels béns culturals durant la guerra civil i la postguerra (1936-1948)*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, 2004.

MIRALLES BOFARULL, Francesc. *Història de l'Art Català vol. III. L'època de les avantguardes 1917-1970*. Barcelona: Edicions 62, 1983. p. 161-179.

MIRALLES BOFARULL, Francesc. *Sala Parés. 130 anys: 1877-2007*. Barcelona: Sala Parés, 2007.

MONREAL y TEJADA, Luis. *Arte y guerra civil*. Angüés: La Val de Onsera, 1999.

MUÑOZ PUJOL, Josep Maria. *Agustí Duran i Sanpere. Temps i memòria*. Barcelona: Proa, 2004.

ORDIERES DÍEZ, Isabel. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

La persecució religiosa de 1936 a Catalunya. Testimoniatsges. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1987.

PESSARRODONA i ARTIGUES, Marta. *França 1939. La cultura catalana exiliada*. Barcelona: Ara Llibres, 2010.

PI i SUNYER, Carles. *La Guerra. 1936 - 1939. Memòries*. Barcelona: Pòrtic, 1986.

PORTER, Arthur Kingsley. *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston: Marshall Jones, 1923.

POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish painting*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1930-1966.

RENAU BERENQUER, Josep. *Arte en peligro 1936-39*. València: Ayuntamiento, 1980.

RENAU MONTORO, José. *L'Organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*. París: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937.

ZERVOS, Christian. *L'art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle a la fin du quinzième siècle*. París: Cahiers d'Art, 1937.

Articles

BORONAT i TRILL, Maria-Josep. «1936-1939. La salvaguarda del tresor artístic català». AA.VV. *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya 1907-2007*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008. pp. 135-175.

DE VISSCHER, Charles. «La protection internationale des monuments historiques et des œuvres d'art en temps de guerre». *Museion*, núm. 35-36, (1936). pp. 177-185.

FOLCH i TORRES, Joaquim. «La Generalidad de Cataluña defiende el Patrimonio Artístico». *La Vanguardia*, (7 d'agost de 1936). p. 8.

FOLCH i TORRES, Joaquim. «Museos y Colecciones. La defensa del Patrimonio Artístico de Cataluña». *La Vanguardia*, (18 d'Agost de 1936). p. 3.

FOLCH i TORRES, Joaquim. «Museos y Colecciones. El Patrimonio Artístico de Cataluña está salvado». *La Vanguardia*, (2 de setembre de 1936). p. 2.

FOLCH i TORRES, Joaquim. «Museos y Colecciones. El Tesoro de la Catedral de Barcelona». *La Vanguardia*, (15 de setembre de 1936). p. 5

FOLCH i TORRES, Joaquim. «El Patrimonio Artístico de España. A los amigos extranjeros». *La Vanguardia*, (30 de setembre de 1936). p. 2.

FOLCH i TORRES, Joaquim. «La revolució de juliol i els nostres Museus d'Art». *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VI, núm. 65, (octubre 1936). pp. 301-318.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Josep M. Gudiol i Ricart, tractadista d'art». *Ausa*, núm. 114-115, (novembre 1985). pp. 457-460.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «La Exposición Internacional de la College Art Association, en Nueva York, 1933». *Goya*, núm. 262, (Gener-Febrer 1998). pp. 13-16.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Els orígens de la historiografia de l'art catalana». *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*. Vol. I. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003. pp. 447-461.

GROS i PUJOL, Miquel dels Sants. «Josep Maria Gudiol i Ricart, *In memoriam*». *Ausa*, núm. 114-115, (novembre 1985). p. 449-456.

GUÀRDIA PON, Milagros. «El patrimoni artístic català durant la guerra civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. I, (1993). pp. 303-322.

GUASCH CANALS, Maria Teresa. «Cronologia del trasllat de la pintura mural durant la Guerra Civil, 1936-1939». *Butlletí del Museu Nacional Art Catalunya*, vol. 3, (1999). pp. 165-170.

KENYON, Frederic. «La protection du patrimoine artistique en Espagne». *Mouseion*, vol. 37-38, (1937). pp. 183-192.

MARTORELL i TERRATS, Jeroni. «La protección del patrimonio artístico nacional». *Nova Ibèria*, núm. 3-4, (1937).

MÚNERA CARRASCO, José. «Santa Eulalia de Barcelona. Su autenticidad» *La Vanguardia*, (12 de febrero de 1939). p. 5.

«Restauracions del "Servei de Conservació i Catalogació de Monuments de la Diputació de Barcelona i de la Generalitat de Catalunya"». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, MCMXXVII-XXXI, (1936). pp. 189-216.

SOCIAS BATET, Immaculada. «Contribució al coneixement de l'etapa americana de Josep Gudiol Ricart i la seva relació amb Walter William Spencer Cook». Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech. *la Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museu, 5 d'octubre de 2012*. En premsa.

UTRILLO VIDAL, Miguel. «Fantasmes rojos. Un falso gotiista: "Josep" Gudiol». *Solidaridad Nacional. Diraio de la Revolución nacional-sindicalista*, (8 de noviembre de 1939). p. 2.

VIDAL i JANSÀ, Mercè. «De la junta de Museus als Comitès de salvament. L'Exposició de París del 37 i la Maison Laffitte». *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1991.

Documents electrònics

«Acte d'Homenatge a Josep Gudiol i Ricart, organitzat per l'Institut Amatller d'Art Hispànic». *e-artDocuments* [en línia]. Barcelona: Tresors, Marxants i Col·leccions. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica (1850-1955). Núm. 2, 2010. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: <<http://www.eartdocuments.com/borrador-automatiko/numero-2-catalan/>>. ISSN 2013-6277.

ALCOLEA BLANCH, Santiago. «Josep Gudiol i els hispanistes americans». *e-artDocuments*. [en línia]. Núm. 1, 2009. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: < <http://www.eartdocuments.com/josep-gudiol-i-els-hispanistes/>>. ISSN 2013-6277.

SOCIAS BATET, Immaculada, «La relació entre Josep Pijoan Soteras (1881-1963) i Archer Milton Huntington (1870-1955). Apunts i reflexions». *e-artDocuments*. [en línia]. Barcelona: Tresors, Marxants i Col·leccions. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica (1850-1955). Núm. 1, 2009. [Consulta: 24 de juny 2013]. Disponible a: <<http://www.eartdocuments.com/la-relacio-entre-josep-pijoan-soteras-1881-1963-i-archer-milton-huntington-1870-1955-apunts-i-reflexions/>>. ISSN 2013-6277.

Annexos

Annex 1. AGC. Carta d'Abris Silberman a Josep Gudiol del 23 de setembre de 1940.
[transcripció]

September 23, 1940

Mr. Abris Silberman
E. and S. Silberman
32 East 57th Street
New York, New York

Dear Mr. Silberman:

I received your letter and the photographs of the Goyas. I have only seen three of them.

The Winter Landscape, scene with figures, with figures, which I know very well, is certainly a very fine Goya, probably the sketch for the famous cartoon painted in 1787 –one of the masterpieces of Goya's first period. This little sketch, which is more than a sketch, is quite a finished painting, with some variance from the large cartoon, and is a real masterpiece.

The landscape with groups of figures I think represents a game between two men. It is also a genuine Goya belonging to his late period, probably painted about 1810, which has all the qualities of color and technique of his best landscapes in this period. It is really a very good Goya.

The seated man "El embozado" is possibly a sketch or study from Goya's cartoon, "Paseo en Andalucia," painted about 1777. It certainly has this vague and uncertain technique of the first cartoons painted by Goya. I think it is a Goya, but it is not a very great one.

I am sorry not to be able to give my opinion about Palafox and the General Holding Hat in Hand. I ought to see the originals to be able to make a decision. I will be in New York from the 4th to the 8th next month. I will call you and I will be very glad to look at them if it is possible.

The painting called "Hasta la Muerte," illustrated in the Catalogue of the Masterpieces of Art Exhibition at the New York World's Fair is certainly not a Goya. It belongs to a series of oil compositions inspired by the Goya "Caprichos" painted by a French painter – whose name I do not now remember, after Goya's death. There are several other paintings around the world belonging to this series, which are very far from the Goya technique.

Sincerely yours,

José Gudiol

Annual Professor

Annex 2. Josep Gudiol i Ricart. *Pedagogía artística en los Estados Unidos.*
(Conferencia leída en la Casa de América, de Madrid el Martes 22 de mayo de 1945)

PEDAGOGIA ARTISTICA EN LOS

ESTADOS UNIDOS

por

José GUDIOL RICART

(Conferencia leída en la Casa de América, de Madrid
el Martes 22 de Mayo de 1945)

=====

No pretendo dar en esta lectura una idea exacta y completa de lo que representa en el mundo del arte la labor realizada por la escuela americana. Voy a describir lo que pude observar personalmente por medio de dos estancias en los Estados Unidos; dos estancias relativamente largas y lo suficientemente alejadas una de otra para juzgar los resultados de ciertos experimentos pedagógicos. Mi primer viaje, de 1930 a 1931, comenzado en plan de simple curioso estudiantil, me dió la oportunidad de trabajar algunos meses en la organización de los fondos hispánicos de la Frick Art Reference Library, de New York. Al mismo tiempo, colaboré en el Research Institute, embrión del Institute of Fine Arts, orgullo de la New York University. Volví a América en 1939, invitado esta vez por dicho Instituto y por el Museo de Toledo (Ohio); mi modesta participación en la labor pedagógica de ambos centros, completada con visitas y conferencias en diversas instituciones americanas, no convirtió en espectador privilegiado del alucinante film de la vida artística en los Estados Unidos.

A pesar de una razonable cantidad de noticias de primera mano, mis referencias han de ser inevitablemente incompletas y superficiales en la mayoría de los casos; trataré de que la exposición consciente de detalles que me parecen característicos proporcione idea de que, en realidad, es el conjunto. Además, mis impresiones concluyeron hace más de tres años, y poco puedo añadir del actual movimiento universitario y museográfico, pero, por lo que es posible deducir de la lógica restricción de comunicaciones, el mundo artístico americano continúa su brillante trayectoria ascendente.

Los estudios de ~~Las~~ Bellas Artes fueron introducidos en el plan universitario americano a mediados del siglo XIX. Hace ya más de cien

años que Joseph Henry dió en Princeton su primera serie de conferencias sobre arquitectura, y que Samuel Morse, el genial inventor del alfabeto telegráfico que lleva su nombre, profesó en la Universidad de New York un curso sobre el arte del dibujo. Seguidamente, otras universidades incluyeron estudios de arte en sus planes pedagógicos. El interés por los mismos creció rápidamente, y pronto, estudiantes y profesores llegaron a la conclusión de que la Historia del Arte constituye un aglutinante único para el conocimiento de las aspiraciones colectivas de una raza. En este concepto, que aparece ya en los reports escolares de fin de siglo, queda resumida la idea básica de la pedagogía artística americana; contiene, en realidad, el secreto del rápido incremento que han adquirido, en los Estados Unidos, los estudios teóricos cuya base es el Arte. Según el Profesor Morey, la cultura artística, complemento de una perfecta educación escolar, proporciona claridad en los juicios, comprensión de los sentimientos ajenos y armonía con el mundo, avanzando el resultado de maduras experiencias. En suma, la pedagogía americana trata de buscar el equilibrio entre humanismo y técnica, y considera que el estudio de las Bellas Artes contribuye eficazmente a la creación de ciudadanos pacíficos, con gran capacidad para la dicha y lo suficientemente dotados para recorrer suavemente el largo trecho de mal camino de la existencia contemporánea.

Nos referiremos solo a las artes plásticas y aun especialmente al estudio teórico en sus diversas ramas. A pesar de que los estudios teóricos y prácticos conservan la acentuada separación que caracteriza al mundo artístico moderno, desde que el taller perdió su misión pedagógica, es ciertamente notable el esfuerzo realizado en las Universidades y Museos de América para evitar, en todo lo posible, la creación de sabios desprovistos de conocimientos técnicos y

de artistas enemigos del análisis escolar teórico. Resulta siempre difícil, en materia de arte, coordinar la arrogancia del que aprende para crear con su pasión y la humilde actitud del que analiza para conocer. No es ésta ocasión para insistir en el problema universal de la existencia de tantos artistas sin cultura artística y tantos escritores de arte desprovistos totalmente de sensibilidad estética y de conocimientos técnicos; en los Museos y Universidades que a continuación se mencionan, los estudios teóricos se acompañan siempre de ejercicios y experimentos técnicos. Se exige a todos un elemental conocimiento de dibujo, pintura y escultura, y el estudio de las leyes mecánicas que rigen la arquitectura figura en todos los problemas escolares. De aquí la razón de que la educación artística infantil haya tomado un desarrollo tan extraordinario en estos últimos años; los que, originariamente, no fueron sino ensayos casuales se han convertido en una nueva rama de la Pedagogía.

Son, precisamente, los Museos los que han encauzado de manera firme esta copiosa siembra de arte en los espíritus infantiles. Uno de los pioneros en la organización de tales clases juveniles fué el Museo de Toledo, que en un reciente libro presenta los resultados obtenidos luego de treinta años de experiencia. En el prólogo ^{su director} ~~del Museo~~

la K. M. ^{ha} ~~se~~ constar: "que la educación artística de los niños se ha convertido en misión preferente, y aunque durante treinta años se han ensayado varias teorías de educación artística, se sigue en el proceso de perfeccionamiento del sistema educativo que, no obstante proporcionar resultados magníficos, todavía conserva un amplio criterio abierto a nuevas sugerencias y mejoras". Es enorme la labor realizada en este sentido; el propio Museo posee como base de su sistema educativo una colección muy notable formada bajo criterio de enseñanza. Colección, naturalmente, muy superior a la que pueda poseer cualquier colegio o escuela pública. No ha dejado de tenerse en cuenta que el

círculo relativamente pequeño de una ciudad como Toledo no permite grandes especializaciones, y por consiguiente, la orientación ha sido tomada desde un punto de vista universal, pero con elementos suficientes para dar lugar a determinadas expansiones en casos especiales.

Describiré rápidamente el sistema pedagógico del Museo de Toledo, que tuve ocasión de conocer a fondo durante el curso 1940-41 y puede, además, presentarse como ejemplo típico y completo de museo dedicado a la educación de una ciudad de segundo orden. Se parte del principio de que la mente es en los niños más sensible y más plástica, y que, naturalmente desprovista de prejuicios, el esfuerzo educativo produce más rendimiento que en los adultos. Su espontaneidad, la falta de temor subconsciente y de intereses relativos, hacen que las lecciones de arte penetren sin esfuerzo en el espíritu infantil. Se ofrece a todo muchacho franca oportunidad, sin el límite de la obligación para su familia de pagar entrada ni pertenecer a alguna sociedad relacionada con el Museo. El niño pasa año tras año, desde el más elemental contacto con el arte hasta los más avanzados niveles del buen gusto en la vida diaria. El Museo tiene organizadas dos secciones: el departamento de apreciación trata de desarrollar el buen gusto a través de charlas, visitas, conferencias ilustradas con proyecciones y exposiciones. La escuela del Museo proporciona enseñanzas técnicas relacionadas con el arte, teniendo siempre en cuenta los principales elementos aplicables al vivir cotidiano.

Los sábados por la tarde, el Museo organiza clases de dibujo, pintura, crítica artística y música, voluntarias y libres, para niños de 10 a 15 años. Cada sábado, varios miles de niños y niñas llenan con su alegre entusiasmo las espaciosas salas de exposición y las aulas especializadas. El Museo no pretende descubrir genios ni crear grandes artistas; su ambición se limita a intentar el desarrollo

de los instintos artísticos,refinar el gusto influyendo psicológicamente en los hombres del mañana.

Los instructores,femeninos en general,tratan de captar la atención de los niños con la brillante amenidad de sus charlas frente a un cuadro o una escultura; pero sin obligar a los que, en realidad, no sienten la atracción del arte.La profesora explica dejando a los ~~niños~~ ^{mente} infantiles en libertad absoluta,sin forzar el espíritu ni llamar la atención a los que vuelven la espalda.Su misión principal consiste en que los chicos hallen en el Museo la libertad de su propio hogar,que no sientan la obligación de permanecer atentos.La selección ha de producirse espontáneamente,el interés ha de surgir despertando el espíritu sin violencia.

Los métodos técnicos son,asimismo,libres;los párvulos comienzan manejando pinceles y colores a su libre instinto,el profesor no es para ellos otra cosa que un compañero mayor,que aprueba y anima aceptando sin discusión todas las audacias pictóricas.

No es mi misión discutir la efectividad del método ni exponer aquí estadísticas de resultados obtenidos;lo que puedo asegurar es que la animación ~~de los sábados~~ de los sábados en el Museo de Toledo resulta impresionante.

De esta masa infantil ~~de los sábados~~,que también disfruta de su hora de cine recreativo,salen por autoselección los alumnos de los grados sucesivos,que a medida que avanzan en sus estudios superiores disponen de clases especializadas,generalmente nocturnas, en las que pueden seguir ampliando sus conocimientos artísticos sin perjuicio de su labor universitaria.Esto ha dado origen a tal penetración entre la universidad y el museo que este viene a ser en muchos casos una ampliación de aquella.Ciertos cursos y seminarios organizados por el museo,invitando a profesores nacionales y extranjeros,términan con examen voluntario que confiere crédito académico.

Tales cursos versan sobre tomas ~~monográficas~~ ^{monográficas}: yo dediqué el mío ~~monográfico~~ a pintura española, y como todos, se completó con pequeños seminarios de investigación y análisis. En ellos pude comprobar algunos casos de increíble sagacidad analítica y conservo con satisfacción una serie de trabajos sobre primitivos y sobre el Greco, las dos pasiones del estudiante americano, dignos de figurar en cualquier publicación científica. En ellos surge el carácter observador impreso en el espíritu estudiantil por los años de contacto con el museo.

Como complemento de los cursos ~~monográficos~~, el Museo organiza exposiciones ~~monográficas~~ que se presentan acompañadas de catálogos ilustrados ~~monográficos~~ conferencias y charlas. Desde luego, los sábados infantiles toman la exposición como campo de sus fecundas interpretaciones. La audacia de los métodos pedagógicos se refleja en la espontaneidad de los dibujos realizados por los pequeños enfrentados con las obras de arte (y más adelante veremos algunas de estas curiosas interpretaciones). Las escuelas y colegios llevan por turno sus clases de arte a visitar la exposición y los instructores del museo acompañan a los grupos dándoles una explicación de acuerdo con la edad de los visitantes. ^{En su} mayoría, ~~en~~ estos escriben sus impresiones en carta dirigida a la instructora que condujo la visita, haciendo constar las obras predilectas y razonando en algunos casos el porqué de tal predilección. Esta tendencia hacia el razonamiento de la discriminación es consecuencia evidente del proceso de formación intelectual de los niños, y en los adultos se refleja en la formal necesidad de declarar sus preferencias artísticas por votación espontánea, cuyos resultados se registran y publican metódicamente. No sólo los niños y estudiantes visitan las exposiciones monográficas del Museo; entidades culturales, comerciales y recreativas de la ciudad solicitan ceremoniosamente fecha para su visita explicada.

Como puede verse, el Museo queda de esta manera incorporado a la vida nacional, y pocos son los ciudadanos que en un momento de su existencia no han tenido con él un íntimo contacto. La radio local colabora eficazmente en esta misión pedagógica organizando ingeniosas audiciones de propaganda en las que intervienen el personal del Museo, los organizadores de la exposición y los elementos universitarios a fines.

Este ejemplo de Toledo de Ohio tiene sus similares en la mayoría de ciudades americanas. Conozco personalmente los museos de Detroit, Buffalo, Cincinnati, Cleveland, Filadelfia y otros, donde pude comprobar como métodos similares han sido aplicados y adaptados a las condiciones locales. En algunos casos como Pittsburg, Columbus, etc, hubo de advertir que, a falta de museo, el Departamento de Arte de la Universidad respectiva completaba sus cursos escolares con exposiciones monográficas y cursillos especializados.

Vemos, pues, que el centro artístico universal de los Estados Unidos es el Museo. El Museo ha tomado en América un aspecto desconocido para Europa, convirtiéndose en institución popular catalizadora de las tendencias estéticas que en cada ciudad se desarrollan, y es, precisamente, el esfuerzo popular el que lo crea y sostiene. Los museos americanos nacen de la iniciativa privada, siendo en su mayoría fundación de filántropos locales, convencidos de su eficacísima misión civilizadora. Viven y crecen con la aportación voluntaria de sus asociados independientes y sin carga para el presupuesto de la Nación.

Hace 25 años solamente las grandes ciudades americanas poseían Museos de Arte de cierta consideración. El Metropolitan Museum de New York, el Museo de Boston, el de Chicago y el de Filadelfia fueron y continúan siendo los grandes museos americanos; a ellos se ha unido la National Gallery. Pero durante estos últimos años han

surgido museos en todas las ciudades importantes. Muchos núcleos urbanos han comenzado su vida cultural con la fundación de un museo. No creo sentar plaza de mal profeta afirmando que dentro de pocos años no habrá una sola ciudad norteamericana que no sienta el orgullo de mostrar su museo; un bello edificio de piedra, rodeado de árboles sobre césped amorosamente cuidado, con su auditorium, su sala de conferencias con doble proyector, sus exposiciones cambiantes y la riada de chiquillos saltando por la escalinata de la fachada.

Lo que caracteriza la museografía americana es el sinnúmero de entidades, combinación equilibrada de Museo, Biblioteca y escuela, verdaderos centros pedagógicos donde las exposiciones se suceden metódicamente de manera que el habitante alejado de los grandes centros urbanos tiene constante oportunidad de contemplar conjuntos artísticos cuya existencia en forma de colección permanente sobrepasa el ideal más optimista. Conviene hacer hincapié en la organización de exposiciones monográficas por su aspecto cooperativo y por el enorme papel que desempeñan en la vida artística americana.

Las grandes exposiciones se deben, generalmente, al esfuerzo de un solo museo bien dotado, o bien a la participación económica de dos o más entidades que se suceden en el privilegio de exhibirla. Pero lo que más nos interesa son las exposiciones denominadas, por su extraordinaria difusión Travelling Exhibitions (Exposiciones Circulantes). En algunos casos salen de Europa ya organizadas, pero, en general, se nutren con las obras artísticas existentes en América; en su mayoría son de arte moderno y pueden consistir en modestas series de grabados y dibujos; recuerdo una dedicada a los originales de Walt Disney; pero no es raro ver circular de museo en museo agrupaciones de cuadros de grandes maestros, colecciones de bronce chinos, cerámica oriental o iconos bizantinos.

La organización de exposiciones circulantes fué iniciada por

el College Art Association, sociedad científica editora de las prestigiosas revistas "Art Bulletin" y "Parnasus", que por exigencias de guerra se han transformado en el más modesto College Art Journal". A veces es un museo la entidad organizadora de la exposición. Otras circulan bajo el patronato de una sociedad benéfica, y en algunos casos, el mercado internacional de arte no es ajeno a la dirección. En la actualidad, el Museo de Arte Moderno de New York es el que va a la cabeza en la organización de exposiciones circulantes.

La propiedad americana de la gran mayoría de obras expuestas en los quince años últimos nos revela la increíble riqueza de obras de arte que atravesaron Atlántico y Pacífico. Las corrientes de arte europeo y asiático han llenado este mundo enorme y ecléctico, dispuesto a aceptar todas las tendencias y a transijir con cualquier audacia. Coleccionistas, museos y anticuarios acostumbra a ser generosos en sus préstamos y, por lo común, no muestran el recelo que caracteriza en nuestras latitudes al poseedor de una obra artística. Consideran que, en cierto modo, el arte es patrimonio público y que, dando a conocer sus tesoros, rinden un gran servicio a la cultura de la nación. Puedo citar el caso del presidente de una gran empresa de tiendas de objetos a cinco y a diez centavos, famoso coleccionista, que contribuía a la brillantez callejera de las fiestas navideñas exponiendo en sus escaparates de la Quinta Avenida sus mejores primitivos italianos. Testimonio irrecusable de la generosidad del coleccionista americano en la lista general de donativos y legados.

.....

El Museo de Arte Moderno de New York materializa las más avanzadas ideas sobre museografía; en él se combina el concepto clásico de la colección propia que aumenta continuamente con la idea pedagógica de las exposiciones monográficas. Fundado en 1929, en plan modestísimo, vivió realquilado en una casa de pisos de la Quinta Avenida; atravesó con penuria la larga depresión económica de los años subsiguientes, pero la tenacidad juvenil de sus fundadores logró, finalmente, despertar el interés de los grandes mecenas americanos. Surgió, entonces, un edificio propio de nueva planta, dispuesto para el desarrollo de los proyectos mas ~~originales~~^{originales}. El nuevo edificio es de estructura funcional, en varias plantas, con proporción mínima de elementos sustentantes intermedios. La ausencia de muros y tabiques permite cambiar la distribución y tamaño de las salas según exija el material expuesto o la idea que rige la exposición. La colección propia, conjunto ecléctico de arte moderno, no aparece constantemente expuesta en las salas. En general, el Museo tiene siempre en exposición un sector de sus colecciones propias que cambia periódicamente; el resto del edificio lo dedica enteramente a las grandes exposiciones monográficas. En los dos años que pasé en América pude visitar una serie de ellas; la dedicada a la obra completa de Picasso; la soberbia selección de arte italiano, prestada por el gobierno de Italia; la de arte indio norteamericano y la de Fortinari, pintor brasileño. La inauguración de tales exposiciones se cuenta entre los grandes acontecimientos sociales y da lugar a las mas brillantes reuniones del mundo artístico americano. La serie de catálogos publicados constituye, quizás, la contribución mas vistosa a la serie internacional de monografías de arte. Estos catálogos pueden ser estudiados en España gracias al generoso donativo de varias colecciones de ellos a nuestras bibliotecas.

El Museo organiza, asimismo, exposiciones circulantes con desti-

no a otros museos americanos y extranjeros, prestando generosamente sus obras propias; el préstamo de objetos de arte para exposiciones de tipo pedagógico o benéfico es una de las características del coleccionismo americano.

El Museo es entidad particular regida por una junta o patronato, y cuenta con crecido número de miembros que contribuyen a su sostenimiento. Estos miembros disfrutan de una importante biblioteca, un riquísimo archivo de material artístico y un agradable salón de té en la última planta del edificio. La actuación general de este Museo es tan elástica como su estructura, y sigue ensayando toda clase de innovaciones, tratando siempre de pronunciar la última palabra en la organización del complejo mundo de la museografía. Su puerta está abierta a cualquier concepción artística, aceptando con simpatía todas las tendencias y todas las teorías, que hallan medio de ser divulgadas con sus exposiciones. Naturalmente, el campo es infinito; pero en los trece años que el Museo de Arte Moderno lleva en actividad han desfilado ya por sus salas, no solamente todos los artistas americanos actuales, sino que a través de él se ha podido conocer metódicamente la obra artística de los países del Centro y Sur de América y la enorme variedad de escuelas que han surgido en Europa a lo largo de nuestro extraordinario siglo XX.

De lo dicho surge una consecuencia inmediata; cuantos elementos directivos necesita América del Norte para encauzar la vida de tantos museos? Cuanto personal docente auxiliar para atender al funcionamiento de exposiciones, conferencias, publicaciones, que constituyen en la mayoría de los casos la única razón de existencia del Museo? No tengo estadísticas actuales, pero los viejos anuarios de la vida artística americana ofrecen un volumen increíble, sobre todo si lo comparamos con la dotación siempre insuficiente de nuestros museos. Supongo que el Metropolitan de New York tendrá mas personal

que el que obtendríamos sumando el de la totalidad de los Museos de España. Insisto en este punto, no para poner de manifiesto la insuficiencia numérica del personal de nuestros museos, ampliamente compensada por la opulencia del patrimonio artístico, sino con el objeto de mostrar el enorme campo abierto a la juventud americana para el desarrollo de sus vocaciones artísticas. ~~La~~ ^{variedad} ~~variedad~~ de empleos que el estudiante halla disponible al terminar su carrera es realmente importante. Por mas que en estos últimos años haya aumentado extraordinariamente el número de graduados universitarios no creo que de ellos haya surgido un ^{número} ~~número~~ considerable de parados.

De aquí que no siendo suficientes los maestros de arte y Doctores en Filosofía formados en las escuelas de viejo abolengo, las universidades mas jóvenes han creado su sección teórica de Bellas Artes y Arqueología; sus museos pedían personal especializado, y nuevas escuelas surgieron, con ritmo admirable. Estas escuelas, a su vez, absorben con su crecimiento gran parte de sus mejores alumnos y, así, con el aumento de plazas disponibles, crece el prestigio y la eficacia de la carrera. Naturalmente, la saturación llegará pronto, y quizás la fácil trayectoria de los graduados se transforme en áspera cuesta; pero tengo la convicción de que estos no se enfrentarán jamás con el amargo calvario que culmina la carrera de los europeos atraídos por los estudios de arte. América ha absorbido durante años muchos arqueólogos y analistas europeos. España misma, a pesar de su tradicional retraimiento, ha tenido, frecuentemente, representantes suyos en las escuelas de Bellas Artes del otro lado del Atlántico, y todos cuantos tuvimos la suerte de conocer la vida universitaria americana conservamos de ella recuerdo grato y permanente; en realidad, añoranza.

Hablemos un poco de esta vida universitaria.

La importantísima sección de arte de la Universidad de Harvard

tiene para nosotros, españoles, un interés especial, pues, gracias a la actividad de uno de sus profesores, el Dr. Chandler Rathfon Post, ha formado el gran núcleo americano de hispanófilos. Allí se publica la monumental Historia de la Pintura Española, uno de los libros que más han contribuido a la divulgación y esclarecimiento de los problemas relativos a nuestra pintura. Del foco hispánico de Harvard han surgido libros tan importantes como "Romanesque Mural Paintings", de Kuhn, "Huguet", de Rowland, "Gil de Siloe", de Wethey, y otros que, por ser tesis doctorales revelan la calidad de la Universidad.

El centro escolar artístico de Harvard reside en el Fogg Art Museum, que posee una colección de tipo pedagógico con obras de arte de todos los tiempos y países. El Fogg Art Museum se considera una de las mejores colecciones de arte de los Estados Unidos; una gran biblioteca especializada y un formidable archivo fotográfico explican que haya sido la entidad que ha proporcionado a ~~la nación~~ ^{la nación} el mayor número de profesores y directores de museos. Para éstos organiza cursos especiales de entrenamiento a base de sus propias colecciones y pensionando estudiantes para que practiquen como auxiliares en otros museos.

Otra Universidad de vieja estirpe, que sigue progresando en el campo de estudios de Bellas Artes, es la de Princeton, donde bajo la dirección del profesor Morey se han desarrollado extraordinariamente los estudios de iconografía. El famoso Index de Princeton, gigantesco archivo iconográfico, es, sin duda, la piedra fundamental de esta nueva ciencia. En Yale, la rival de Harvard, así como en muchas universidades americanas, se concede cada día más importancia a los estudios teóricos de arte, y los frutos de su labor aparecen ya, mostrando utilísimas especializaciones; el "Instituto de Investigación Clásica", el "Iranian Institute", dedicado al estudio de las artes persas, y otras instituciones similares lanzan, colaborando con los grupos universitarios y

museos, sus expediciones internacionales, organizan excavaciones de tipo científico y editan lujosamente los resultados obtenidos. Destaca entre semejantes instituciones la Hispanic Society, fundación generosa del gran hispanista Archer Huntington, bien conocida de los españoles, no solo por sus importantes colecciones, sino también por su fecunda labor de investigación. La serie de estudios hispánicos publicada por esta gloriosa entidad constituye el mayor esfuerzo realizado hasta ahora en favor de nuestro arte.

Mi vieja e inapreciable amistad con el Dr. Walter Cook, creador y actual Chairman del Institute of Fine Arts de la Universidad de New York, me llevó a colaborar en esta joven institución que en pocos años se ha colocado a la cabeza de la escuela artística americana. Dos años de convivencia escolar con profesores y alumnos me dieron oportunidad para observar en todos sus aspectos ~~el~~ desarrollo ~~del~~ que, con razón, podemos denominar hogar de la investigación artística. Quince años atrás, la Universidad de New York solo poseía una reducida sección de estética y estudios arqueológicos, alojada en uno de sus vastos caserones. El Dr. Cook unió a su entusiasmo la ayuda económica de varias personalidades de la industria y comercio neoyorkinos y un edificio cercano al Metropolitan "useum fué adquirido y renovado. Luego de algunos años de interinidad analizadora, el nuevo Instituto abrió sus aulas y seminarios, pequeños y acogedores, su biblioteca presidida por el retrato de Morse y sus salones de conferencias y descanso. La facultad, integrada por prestigiosos profesores nacionales y extranjeros, completada por los encargados de cursillos monográficos, atrajo rápidamente numerosos estudiantes. Basta ojear cualquiera de sus programas semestrales para advertir la extraordinaria amplitud de los estudios que allí se realizan, y si se comparan dos programas consecutivos veremos que no es precisamente la rutina la característica de su concepción: cursos especializados sobre artes de Oriente

147

y Occidente cubren el campo desde los tiempos prehistóricos hasta las más recientes reacciones estéticas. Los temas clásicos tienen, naturalmente, su cátedra invariable y sólida, y todos los estudiantes están obligados a pasar por ella, sea cual fuere el sentido del camino artístico que deseen seguir. En cambio, la selección de cursos ^{suplementarios} especializados es criterio exclusivo de cada alumno.

Son concedidos oficialmente los títulos académicos de Maestro en Artes y Doctorado. La facilidad con que se obtiene el primero contrasta con la labor larga y profunda que se exige para recibir el segundo. Para tales títulos se requiere un número determinado de exámenes, la asistencia a sus correspondientes seminarios y la presentación por escrito de trabajos de investigación y análisis preparados bajo la dirección del profesor o encargado de curso. Exámenes y trabajos cuentan con ^{el} llamado crédito escolar que se va sumando al haber del estudiante hasta formar el total exigido para ^{la} obtener ^{el} título de maestro. El alumno puede combinar libremente sus programas de estudios y realizarlos en los cursos que desee. ^{Logrado} ~~obtenido~~ el crédito escolar suficiente, automáticamente podrá presentar su tesis, con la cual, una vez aprobada, se le concederá el título de Maestro en Artes. Una comparación vulgar, pero clara, me servirá para expresar en pocas palabras la diferencia esencial entre el método universitario clásico de tipo europeo y el que rige al Instituto en cuestión; en Europa el programa es rígido y monótono como el menú de una pensión modesta; en el Institute of Fine Arts, como en los buenos restaurantes, la carta es extensa y apetitosa, y el estudiante comensal puede elegir a su gusto, siempre que llegue a ingerir un número determinado y suficiente de calorías científicas. Consecuencia inmediata de este método de libertad es que el profesor inepto cae por su propio peso; los estudiantes desertan de sus aulas y le obligan a dimitir. El buen maestro ^{al mismo tiempo} atrae las vocaciones estudiantiles logrando un prestigio nacional

con sus conferencias universitarias, pues cualquier persona puede asistir a las clases mediante el pago de una cuota especial, naturalmente, sin obligaciones ni compensaciones académicas.

De todas maneras, para corregir naturales desorientaciones escolares, para evitar que el estudiante divague ante un programa tan ecléctico, el Dr. Cook celebra periódicamente conferencias íntimas con los alumnos y estudia y aconseja en cada caso el programa mas conveniente; los que solicitan el ingreso pasan antes por su despacho, donde se discuten ideas y orientaciones, tratando de fijar el régimen pedagógico adecuado, como si se tratara de un diagnóstico espiritual. El respeto para el individuo, o mejor dicho, para la personalidad del individuo, que ya vimos ^{la} base del plan educativo infantil, se sigue todavía con mas respeto frente al joven decidido a emprender la sobria carrera de investigador artístico o el camino apacible del maestro de estética.

El Instituto está situado, como dijimos antes, frente al Metropolitan Museum y no lejos de ~~la~~ la Fruck Art Reference Library, instituciones que, como la Morgan Library estan íntimamente identificadas con su labor pedagógica. Algunos cursos y seminarios se celebran en dichas instituciones, las cuales ponen a disposición de los estudiantes sus fondos inagotables de materiales y documentos. No existe en el mundo una escuela de arte que tenga a su alcance lo que el Institute of Fine Arts de New York ha logrado para sus alumnos.

El Metropolitan es sobradamente conocido para detenerme a hablar de la gran biblioteca de arte, complemento de sus riquísimas colecciones y de su fichero de referencias gráficas, padre de los que no faltan a ningún centro docente del país. Creo mas conveniente utilizar los pocos minutos que me quedan describiendo la Frick Art Reference Library y la Biblioteca Morgan. La primera es fundación particular de Miss Helen Frick, su actual directora, quién empezó forman-

do el fichero fotográfico auxiliar de la famosa colección de su padre, convertida hoy en museo público. La magnitud de tal fichero de pintura y escultura dió a Miss Helen Frick la idea de convertirlo en instrumento de trabajo abierto a los estudiosos, y al regazo de la soberbia pinacoteca de su padre construyó un pequeño pabellón con una sala de trabajo y varias dependencias auxiliares. La generosa dama, con la eficaz ayuda de Miss Helvin Manning y el consejo de ~~los~~ profesores nacionales y extranjeros, formó una colección gráfica de tal magnitud, que, resultando insuficiente el primer alojamiento, exigió la erección de un verdadero palacio con salas de lectura, aulas para seminarios y conferencias y una serie de departamentos individuales para trabajos que necesitan espacio libre y aislamiento. Confieso que considero la Biblioteca Frick como el elemento de trabajo más eficaz entre los que conozco en el mundo de la investigación artística, y creo que la sorprendente eficiencia de la escuela americana se debe, en gran parte, a la documentación acumulada en el fichero de Miss Frick y en otros similares más modestos. Quién disponga para su labor ~~de uno de~~ de uno de estos enormes repertorios tiene resuelta la mayoría de los problemas de análisis sin fatigar en vano la memoria. El estudiante americano se acostumbra desde sus comienzos a leer en las fotografías tanto o más que en los libros, y no concibe una biblioteca de arte sin el complemento de un buen fichero fotográfico. A pesar de su pasión viajera, de que raras veces escribe sobre un tema que no conozca de visu, el manejo y estudio de grandes cantidades de documentos gráficos dan al estudioso americano su innegable exactitud. En realidad, nuestro Instituto Amatlíer de Arte Hispánico no es más que una adaptación modesta de los gigantescos ficheros de América.

Según consta en el acta fundacional, la Pierpont Morgan Library fué cedida a los Estados Unidos en 1924 "para conservar y proteger

las colecciones del fundador, para hacerlas accesibles bajo un estatuto conveniente con regularizaciones y restricciones según la naturaleza de los estudios y personas interesadas en la investigación; para ayudar al desarrollo de la educación nacional y extranjera". Posee dos edificios casi gemelos, construidos especialmente, que se cuentan entre las obras maestras de la moderna arquitectura americana. Su importancia radica en las riquísimas series de manuscritos miniados medievales, incunables, encuadernaciones y dibujos. Su labor pedagógica se basa en los estudios de las propias colecciones, pero se extiende a las publicaciones en colaboración con instituciones extranjeras, conferencias y exposiciones monográficas. Estas son famosas y acreditan la competencia de su directora Miss Belle Da Costa Gibson. En algunos casos, las exposiciones han alcanzado la fantástica cifra de 180.000 visitantes.

Para terminar, aun siendo interminable nuestro tema, he de referirme a los congresos universitarios y nacionales. En los "Simposium" de estudiantes, grupos representativos de diversas escuelas se reúnen por unos días, sometiendo a discusión trabajos originales de investigación y crítica. En el fondo estas reuniones sirven ~~especialmente~~ para que los futuros maestros y directores de museos tengan ocasión de conocerse personalmente, para unir en hermandad permanente la gran familia de "scolars" americanos. La jovial sociabilidad de estos actos académicos, puede la sensibilidad de los estudiantes y los enseña a enfrentar los grandes problemas con la sonrisa en los labios.

Más adelante estos jóvenes, con algún hilo de plata en los rios, se ~~reunirán~~ encontrarán de nuevo anualmente en el gran congreso del College Art Association para presentar a sus antiguos compañeros problemas pedagógicos o inquietudes escolares, trabajando todos unidos para ir acortando distancias en el inmenso mundo del arte, para disminuir definitivamente en el, su viejo y cerro. l canto nacionalismo

Annex 3. Josep Gudiol i Ricart. Esborrany d'una carta enviada al Marquès de Lozoya durant el mes de març de 1939

Copia d'una carta que en Josep M. Gudiol escriu' al Marquès de Lozoya (Director General de Belles Arts) trobant-se a Orleans als últims dies del mes de març de l'any 1939

Al Sr. Marquès de Lozoya

Muy señor mio: Es muy probable que mi nombre haya llegado a sus oídos o se encuentre ~~en~~ ^{algunos de} los documentos ~~que hacen referencia a los datos de mi carrera~~ que relativos a la tragedia de nuestro arte actualmente en sus manos de Vd. ~~yo fui capitán de ingeniero de ejército del ejército de Francia, capitán de ingeniero de ejército del ejército de Francia, capitán de ingeniero de ejército del ejército de Francia~~ destruido por la avalancha de ordenada que pasó la frontera ~~el día 6 de febrero~~ ^{el día 6 de febrero} ~~y que~~ ^{me encuentre en Francia}

~~mis buenos amigos franceses puede estudiar el campo de concentración~~

El profesor Henri Focillon del College de France ^{me} ha logrado ~~para~~ un permiso de residencia y bajo su dirección estoy realizando un trabajo sobre la escultura del siglo XI ~~en~~ ^{trabajo} pagado ~~por~~ ^{por} la New York University, la Harvard University y la Frick Art Reference Library de Nueva York que me ~~fue~~ ^{fue} ~~confiado~~ ^{confiado} por el profesor Walter Cook hace ~~unos~~ ^{unos} años y que la ~~guerra~~ ^{guerra} ~~de España~~ ^{de España} me impidió ~~realizar~~ ^{realizar} entonces.

Le escribo, porque creo que puedo ser útil a España, ~~yo~~ ^{yo} ofreciéndole mis servicios; poniendo a su disposición todos los datos que poseo ~~al respecto~~ ^{al respecto} que ~~siempre~~ ^{siempre} ~~hiciera~~ ^{hiciera} ~~utilizaciones~~ ^{utilizaciones} para la ordenación del patrimonio artístico de Cataluña. Yo fui uno de los que desde los primeros días de la revolución se lanzaron con toda su alma a salvar obras de arte. Puse en ello toda mi alma y todas mis fuerzas ~~en~~ ^{en} y durante más de un año llevé el control de una gran parte de los trabajos de salvamento

elementos pelipos ~~de~~ ~~elecciones~~ particulares incautadas y mobiliario
~~de ornamentos eclesíasticos~~, litúrgico; el control de los grupos
 comarcales exportados; las relaciones con comités ~~y aspectos~~ revolucionarios
 y el arranque de pinturas murales en pelipos; ~~el~~ establecimiento
 de núcleos diversos de concentración ~~de obras de arte~~, la recogida
~~de~~ de los obreros de arte de los pueblos. En fin es una historia del
~~arte~~ primer año de revolución es desde un punto de vista una
 serie ~~de~~ infinita de obras de arte que ~~se~~ se acumula
 ban ~~paralelo~~ con una marcha frenética, ~~avanzando~~ siguiendo los
 caminos más diversos, en medio de ~~la~~ ~~lucha~~ y desesperación general
 que nos hacía ver pelipos ~~de~~ no los había y nos volvía incógnitos
 delante un pelipos verdadero. Hice un trabajo ~~a~~ ~~con~~ ~~con~~ ~~con~~
 la muerte de ~~los~~ ~~los~~ ~~los~~ la totalidad del arte de Cataluña ~~y~~
~~y~~ ~~esto~~ ~~es~~ ~~lo~~ ~~que~~ ~~le~~ ~~ofrecen~~ ~~para~~ ~~la~~ ~~mi~~ ~~colaboración~~ ~~en~~
 el trabajo difícil de desmenuzarnos ~~es~~ ~~desmenuzarnos~~ ~~la~~
 concentración, ~~arbitrios~~ actuales.

Pero de la revolución se pasó a la guerra ~~de~~ y fueron pedidos
 leva, y una leva, ~~yo~~ ~~tenía~~ ~~un~~ ~~servicio~~ ~~militar~~ ~~como~~ ~~sergento~~ ~~de~~ ~~los~~
~~de~~ ~~ingenieros~~. ^{Carando} ~~llamaron~~ todos los antiguos sergentes y hice el trabajo
 y esto me costó un proceso de deserción que pude zanjar con dificultad
 más adelante al insistir de nuevo en la ~~presentación~~ ^{la} ~~de~~ ~~los~~ ~~sergentes~~
 no me quedó otro recurso que presentarme ^{la} ~~en~~ ~~1937~~
 de fortificaciones ~~en~~ ~~encargados~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~zona~~ ~~de~~ ~~fundes~~ ~~de~~ ~~alredor~~
 del cinco ~~era~~ equipado a capitán de Trepens. ~~de~~ ~~facultades~~

Aproveché mi estancia en Gaudesa para seguir trabajando en la
protección del P. A. Por ejemplo recibí del P. A. de Valdevega
un tablón del XVI de cruces del XVI y unos pintos largos del mismo
periodo muy importantes que me sirvieron a pedreros ~~necesarios~~ para la
casura que llenaba la iglesia. Esos pintos recibidos pocos días antes
de la ~~stratagem~~ ~~enjuicio~~ ~~de~~ ~~gaudesa~~ ~~batalla~~ retirada de ~~compra~~
según se quedara la gaudesa. Los dejé en una casa llamada con
Palacio ~~con~~ ~~me~~ ~~envueltas~~ en un cobertor en que existe en calidad
de patrimonio artístico. Más tarde pasé a la sección de talleres de
la Comandancia de San Juan del E. E. y allí gracias a la ~~de~~
facilidad ~~trata~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~datos~~ ~~por~~ ~~el~~ ~~comando~~ ~~to~~ ~~para~~ ~~el~~ ~~trabajo~~
me protegió ~~alrededor~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~datos~~ ~~comunicados~~ ~~de~~ ~~Agarant~~ ~~i~~ ~~Cubells~~.
Le ~~mostré~~ ~~con~~ ~~los~~ ~~datos~~ ~~comunicados~~ ~~de~~ ~~Agarant~~ ~~i~~ ~~Cubells~~ todos estos datos para que
usted pueda ~~ya~~ ~~tener~~ ~~una~~ ~~idea~~ ~~general~~ ~~de~~ ~~mi~~ ~~retirada~~ ~~de~~ ~~este~~
estos años ~~de~~ ~~trabajo~~ ~~triste~~ ~~terrible~~.

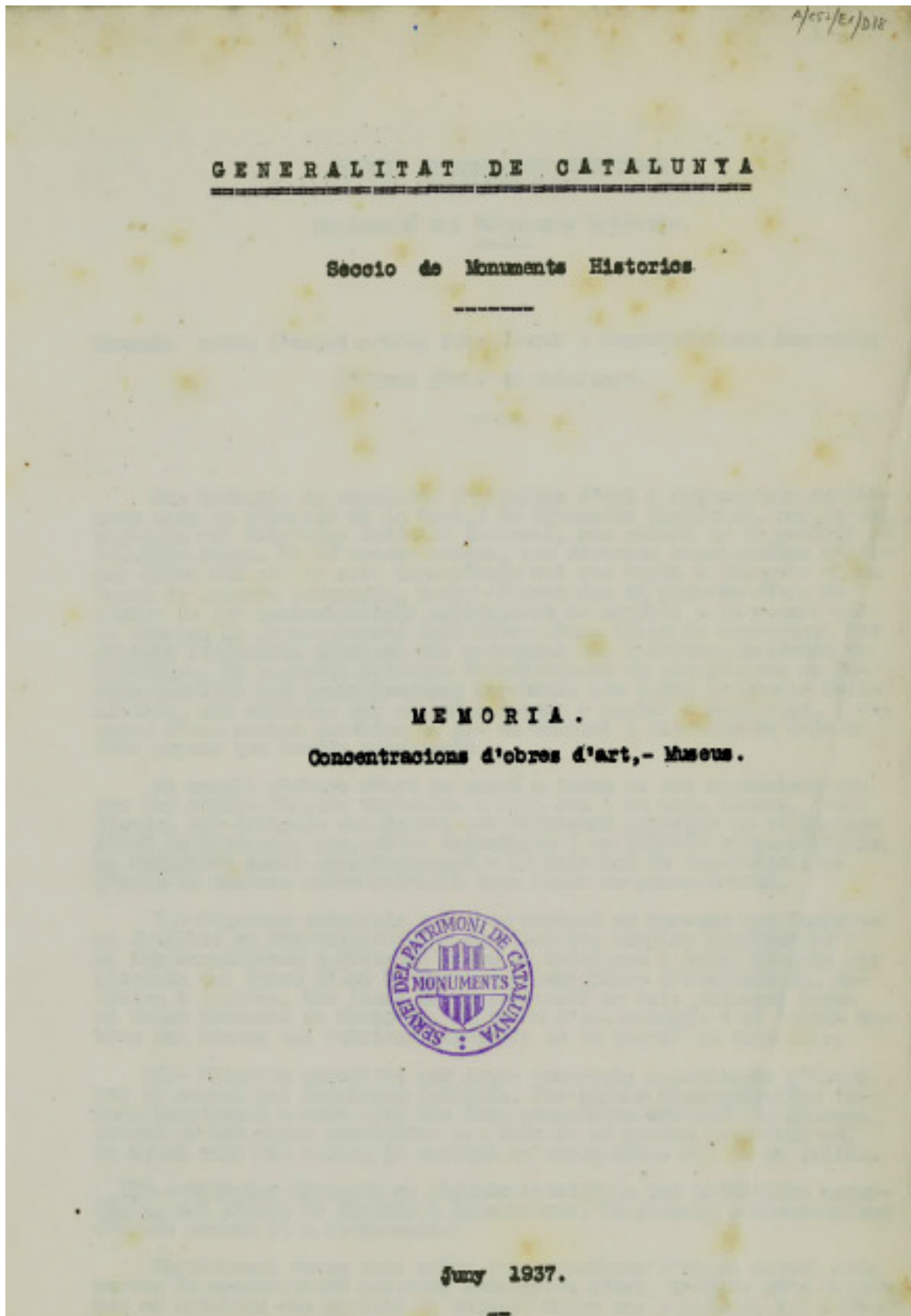
Le escribo también para ~~rogarle~~ ~~hacer~~ ~~constar~~ que en toda
mi actuación de estos años no tengo nada que reprocharme. Me han
dicho que ~~en~~ ~~un~~ ~~artículo~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~Vanguardia~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~publicó~~ ~~en~~
~~Barcelona~~ ~~de~~ ~~publicar~~ ~~entre~~ ~~otras~~ ~~cosas~~ ~~que~~ ~~yo~~ ~~había~~
visitado la tumba de Santo Eulabio de la Catedral de Barcelona para
apoderarme de tejidos antiguos. La Catedral de Barcelona fue una
de las catedrales que se salvaron del furor incendiario del 20 y 21
de julio. La guardia ~~de~~ que la generalidad puso para su custodia
se le permitió desvaligar todos los cofres petitorias y el robo de los

arillos de San Olegario. Me, a delante la fermedad dió la
 orden de abrir ~~los~~ ^{los} ~~trunks~~ ^{los trunks} ~~que~~ ^{que} ~~se~~ ^{se} ~~habian~~ ^{habian} ~~abierto~~ ^{abierto} lo que fue realizado
 en todo respeto tomando toda clase de precauciones ~~para~~ ^{para} ~~asegurar~~ ^{asegurar}
 la integridad de los obrs de arte. Fueron recogidos algunos telos del siglo
 XIV y dos bñales de madera ~~de~~ ^{de} ~~la~~ ^{la} ~~ciudad~~ ^{ciudad} ~~de~~ ^{de} ~~Barcelona~~ ^{Barcelona}, como
 todos los monumentos de una cierta importancia, tiene su encargado special
 y ~~así~~ ^{si} ~~algunos~~ ^{algunos} ~~de~~ ^{de} ~~ellos~~ ^{ellos} ~~se~~ ^{se} ~~encontraron~~ ^{encontraron}
 en la parte en la de la de San Eulda. dentro del cual se halla un relieve
 en el marfil, que representa a ~~un~~ ^{un} ~~rey~~ ^{rey} ~~de~~ ^{de} ~~Francia~~ ^{Francia} ~~en~~ ^{en} ~~una~~ ^{una} ~~posición~~ ^{posición}
 muy y pedazo muy distintos de una tela ~~de~~ ^{de} ~~oro~~ ^{oro} ~~en~~ ^{en} ~~un~~ ^{un} ~~tema~~ ^{tema}
 en forma de relieve y repetido geométricamente que fue separado la
 tela que contiene los monumentos. El tel. como los de los siglos
 y los bñales ~~fueron~~ ^{fueron} ~~traidos~~ ^{traidos} ~~al~~ ^{al} ~~castell~~ ^{castell} ~~de~~ ^{de} ~~Barcelona~~ ^{Barcelona} ~~por~~ ^{por} ~~el~~ ^{el} ~~encargado~~ ^{encargado}
 del ~~encargado~~ ^{encargado} ~~que~~ ^{que} ~~ya~~ ^{ya} ~~me~~ ^{me} ~~incorporé~~ ^{incorporé} ~~al~~ ^{al} ~~reco~~ ^{reco} ~~de~~ ^{de} ~~fundese~~ ^{fundese}.

Yo estoy dispuesto a volver a España cuando Ud me necesite
 adms estoy pronto a abandonar la presento cualquier objeto de los
 que yo poseo solo los objetos de arte de Catalunya. De nuevo me
 dede un momento a llamarme si me necesite.

I Los obrs de arte ^{que se les recogieron} ~~se~~ ^{se} ~~recogieron~~ ^{recogieron} ~~en~~ ^{en} ~~Barcelona~~ ^{Barcelona} ~~por~~ ^{por} ~~el~~ ^{el} ~~encargado~~ ^{encargado}
 de la ciudad de Barcelona. ~~Los~~ ^{Los} ~~objetos~~ ^{objetos} ~~de~~ ^{de} ~~arte~~ ^{arte} ~~de~~ ^{de} ~~Cataluña~~ ^{Cataluña} ~~que~~ ^{que} ~~yo~~ ^{yo} ~~poseo~~ ^{poseo} ~~son~~ ^{son} ~~los~~ ^{los} ~~objetos~~ ^{objetos} ~~de~~ ^{de} ~~arte~~ ^{arte} ~~de~~ ^{de} ~~Cataluña~~ ^{Cataluña}. ~~De~~ ^{De} ~~nuevo~~ ^{nuevo} ~~me~~ ^{me} ~~dede~~ ^{dede} ~~un~~ ^{un} ~~momento~~ ^{momento} ~~a~~ ^a ~~llamarme~~ ^{llamarme} ~~si~~ ^{si} ~~me~~ ^{me} ~~necesite~~ ^{necesite}.

Annex 4. Generalitat de Catalunya. Secció de Monuments Històrics. *Memoria.*
Concentracions d'obres d'art, - Museus. Juny de 1937



SECCIO DE MONUMENTS HISTORICS

Protecció del Patrimoni Artístic.

Memorie sobre l'estat actual dels Museus i Concentracions comarcals
d'obres d'art de Catalunya.

Els treballs de recollida d'objectes d'art i arqueologia realitzats sota la direcció de la Secció de Monuments Històrics, per la vanguardia del Patrimoni Artístic Nacional, han entrat en un període relativa calma. Si bé encara queden, per diverses raons, moltes d'obres que per la seva importància cal que vagin a integrar algú Museu de primera categoria, podem afirmar que la primera etapa de l'obra de les concentracions artístiques ha arribat a un moment que fa precisa la formalització definitiva d'una sèrie de conceptes. Per obtenir l'eficàcia absoluta del salvament del Patrimoni Artístic de Catalunya, és necessari estudiar immediatament un pla general de Museus que faci les concentracions comarcals que poden esdevenir definitives, els objectes que es poden deixar o portar a cada lloc, i, menys d'una manera interina un pla de control i direcció de cada un dels museus que quedin establerts.

El recull d'obres d'art es portà a terme en les condicions que per les circumstàncies variables a cada cas i en cada moment, foren fixades als delegats del Servei del Patrimoni Artístic de la Generalitat de Catalunya que, amb un entusiasme i un interès extraordinari es dedicaren quasi espontàniament a la formació de concentracions d'art. En esquema podem establir tres tipus de concentració.

I.- Objectes recollits pel grup central de Serveis del Patrimoni Artístic en les col·leccions particulars, temples barcelonins i en les expedicions a diversos llocs de Catalunya i Aragó ajudats pels elements del Museu d'Art de Catalunya, del Museu d'Arqueologia, Milícia i Policia. Els llocs de concentració de tals objectes foren al Palau Nacional de Montjuic, el Museu d'Arqueologia i el Guardarobes del Servei del Patrimoni Artístic de la Secció de Monuments.

II.- Objectes recollits per grups comarcals autoritzats d'acord amb el servei del Patrimoni Artístic. Per evitar discussió fou fixada previament a cada grup una àrea geogràfica d'acció. La concentració de les obres recollides fou feta en un centre important on, en quasi tots els casos, ja existia un museu abans del 19 de juliol.

III.- Objectes agrupats en algunes localitats per iniciativa espontània, amb l'ajut de Comitès i Ajuntaments. En general concentració d'unes quantes obres ja a la comarca.

Seguidament donem unes notes que resumeixen l'estat actual de molts de concentració comarcal d'objectes d'art. Moltes són desenes que no existeix cap cohesió ni relació entre uns i altres; que dels

excepcions importants viuen desalligats de la Comissaria General de Museus i no tenen ni inventari ni control tècnic; que exerceix el perill de la desaparició d'objectes o de la destrucció d'aquests de a la manca de condicions del lloc on són guardats, i que en certes concentracions ha estat començada una estructuració amb caràcter de nitiu que caldria intervenir.

Badalona.

L'Ajuntament ha començat a la torre Maresm la instal·lació de diverses objectes arqueològics i medievals recollits abans i després del 19 de juliol. No hi ha inventari.

Balsacor.

A la Casa de la Vila es guarden uns pocs objectes que foren recollits arran de la revolta. Entre ells els retaules de finals del segle XIV, obra molt important tallada en pedra. Segons ens digué l'alcalde hi ha el projecte de fer-ne un museu comarcal. No hi ha inventari delegat de la comissaria de Museus.

Bercoles.

En els primers moments de la revolta, foren guardades en una petita cambra de la casa de l'Ajuntament unes pintures sobre taula, i retaules de gran qualitat procedent del monestir de la vila i la fonsa arqueta de plata, obra del segle XV. Segons ens diu l'alcalde l'Ajuntament té el pla de fer un museu a base d'aquests objectes d'art medieval, un monetari que posseeixen, la col·lecció de monedes que així mateix existeix a la vila. No hi ha inventari ni delegat a la Comissaria de Museus.

Berga.

L'Ajuntament de Berga té recollides una bona quantitat de peces de Museu. Les peces més importants són un retaule de Jaume Serra, gran cabdal de la pintura medieval catalana, i un altre de Jaume Cir procedent de la parroquial de St. Llorenç de Morunys, un retaule procedent de la capella de la Pietat de la mateixa vila, unes taules de Viladomat, algunes taules, ceràmica, nobles etc, procedents de leccions particulars de la comarca. L'Ajuntament té el projecte de crear un museu. No hi ha inventari ni delegat de la Comissaria de Museus.

Blanes.

Te un delegat de la Comissaria de Museus. No ha estat feta encara cap concentració comarcal d'objectes d'art.

Gerona.

Existent ja de molts anys com a filial del Arxiu Històric de Barcelona, l'Arxiu i Museu de Gerona, la constitució i funcionament d'aquest arxiu-museu, no ha estat alterada amb la revolució.

Castelló d'Empúries.

L'Alcalde de Castelló d'Empúries, des del primer moment de la revolta, tingué gran cura que no es perdés res del tresor artístic de la vila. Ha procedit a la neteja de la famosa església parroquial i recollit a l'Ajuntament les peces que constitueixen el seu tresor entre les quals destaquen uns reliquiaris de plata del segle XV i la corona regalada pel Conestable de Portugal. A base d'això i els retaulos l'església ha estat indicat el projecte de la creació d'un Museu. No hi ha inventari ni delegat de la Comissaria de Museus.

Llavors.

L'Ajuntament ha establert un curs particular, com a regitzem i terí dels objectes d'art recollits per la comarca. En aquest lloc ha estat concentrada gran quantitat de mobiliari, ceràmica, pintura i cultura, entre els quals cal esmentar un relleu d'albastre del segle XIV, el retaule de Casporet, uns taules romàniques i els capitells del segle XII procedents de Lladó. A més tenen guardades a la Caixa d'Estalvis els grups d'objectes romànics procedents de St. Pere de Roda i un gran lot d'objectes de plata.

Hi ha inventari detallat. No hi ha delegat de la Comissaria de Museus.

Granollers.

Un grup de ciutadans comença espontàniament la recollida per la comarca d'objectes d'interès artístic. Amb l'autorització de la junta municipal, els objectes recollits s'emmagatzemaren en un local vell sense condicions que havia servit de presó i allí hi ha una sèrie incontable de mobles, taules, escultures, ceràmica, arpes, pintura, procedents en general de cases particulars sobre tot de la que posseïa Campins en Damià Mateu. Entre les peces guardades sobresurten una vege d'albastre obra del segle XVII procedent del moster de "Est" i un retaule de finals del segle XV, obra dels Vergos procedent de Dona de la Carriga.

Un funcionari municipal cura de guarda d'aquest important lot d'objectes. No hi ha inventari ni delegat de la Comissaria de Museus.

Girona.

Incautada la Catedral en els primers moments de la revolució, el Comitè antifeixista de la ciutat, nomenà immediatament una Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic la qual, sota la Presidència del delegat de la Comissaria de Museus i especial actuació dels Serveis tècnics de Monuments i Museus de la Generalitat, començà tot seguit la instal·lació de les peces del fons tresor catedralici a les sales capitulars. Es procedí al desmuntatge dels altars desproveïts d'interès artístic i es derruí la tanca del cor i cos suport de l'orgue que destruïen la visibilitat de la meravellosa nau. Simultàniament es procedia a la recollida d'objectes antics de la comarca i en poc temps la vella seu de Girona i el Palau Episcopal es convertí en un dels millors Museus de Catalunya.

La mateixa Comissió té el control del monestir de St. Pere de Galligans, antic museu provincial, el qual està sofrint un procés radical de transformació i ordenació.

A més dels objectes que constituïen el tresor i mobiliari de la Catedral i objectes del museu provincial, dels quals existien ja inventaris, el nucli dependent de la junta del museu de Girona està integrat pels Establers de Pícol, Cruïlles, Corçà, Torroella i altres, els objectes procedents de la parroquia de St. Felau, la majestosa reixa de St. Joan les Fonts, el còdex del convent de les Bernardes moltes altres peces de gran interès.

En els moments actuals s'està treballant activament en les instal·lacions dels museus de la Catedral i de St. Pere de Galligans.

Igualada.

Immediatament a la formació del primer Comitè fou encarregat a un ciutadà d'Igualada la recollida dels objectes d'interès artístic i arqueològic amb la col·laboració d'un grup excursionista. L'altar major de l'església parroquial fou desmuntat i part dels seus elements escultòrics passaren a un altre temple incautat com a magatzem provisional del futur museu igualadí. Entre els objectes recollits sobresurten, la creu parroquial del segle XV, el retaule de Rabó obra de taller dels Serra i la meravellosa escultura d'alabastró procedent de Boixadors.

No hi ha inventari ni delegat de la Comissaria de Museus.

La Bisbal.

Immediatament al 19 de juliol el Comitè local de la Bisbal, sota la iniciativa del Sr. Casadell, ordenà la recollida d'objectes d'interès artístic existents als pobles de la comarca. El Comissari de Museus de Girona, nomenà l'arxiver Sr. Casadell delegat per l'organització d'un museu comarcal, que d'acord amb el Comitè, es començà a instal·lar a l'antiga residència episcopal de la Bisbal.

Als dos mesos de començada la recollida, el Servei del Patrimoni Artístic feu un inventari dels objectes recollits. Amb la intervenció de l'ementat Servei, foren dipositats a la Bisbal els retaules de Cruïlles obres de Lluís Borrassa i d'un mestre anònim de mitjans del segle IV i la majestat del segle XII de la mateixa procedència.

Però l'Ajuntament de la Bisbal, obeint una crida sindical, lliurà al Comitè Central de Barcelona tots els objectes de plata i una imatge de Greco que constituïen el fons del Museu. Llavors el Conseller de Cultura ordenà el trasllat dels retaules i majestat de Cruïlles al Museu de Girona.

A la Bisbal han quedat encara una sèrie d'objectes purament locals.

La Garriga.

Iniciada per l'Ajuntament la casa de Lluís Plabidura, ha estat començada la instal·lació d'un museu d'art modern. En ell hi son recollides una sèrie de peces importants procedents de la capella de Sant Ferrer i entre elles la lauda sepulcral de Xixelona. Està sota el control d'un delegat de la Comissaria de Museus.

No hi ha inventari.

L'Espolla.

Dintre el seu terme municipal hi ha les excavacions de la ciutat grega d'Empúries amb el corresponent Museu, actualment en període d'aplicació. Depèn directament del Museu d'Arqueologia de Barcelona.

Llavorsanes.

La Comissaria de Museus té nomenat un delegat per l'organització d'un Museu a Llavorsanes.

Lleida.

El delegat de la Comissaria de Museus, eficaçment ajudat per alguns artistes lleidatans, reuní al vell hospital habilitat ja com a Museu, les obres d'art de la catedral i el Museu diocesà. A més, com a conseqüència d'una activíssima campanya, la més activa que ha estat realitzada a Catalunya, portada a cap sota la direcció del Servei del Patrimoni Artístic, fou portada a Lleida una gran sèrie de peces importants recollides per la comarca i les regions aragoneses veïnes. Entre els objectes recollits sobresurten el retaule d'Abella de Coma el tresor de Roda d'Isaberna, els retaules de pedra de Castellidans, Cuabells i Castello de Farfuya, retaules de la Vall d'Aren i una sèrie de peces desconegudes com el retaule d'Agua i el Formidoble Crist de Mitjardà peça sensacional de l'exposició d'Art Medieval Català a París.

Tots els objectes recollits estan protegits contra un perill de

Mallorca.

Per iniciativa del Municipi una de les cases particulars incan-
des ha estat convertida en Museu, format a base de unes col·leccions
particulars de la vila i còncaves i diversos elements procedents de
l'Església Parroquial.

L'instal·lació està quasi acabada i fa pocs dies que fou rebut
un inventari complet dels objectes recollits. Entre les peces notabl-
destaquem dues taules pintades per Martí Bernat, segle XV, i una cap-
tella del segle XI.

No hi ha delegat de la Comissaria de Museus.

Murcia.

Un grup de ciutadans ajudats per elements del primer Comitè anti-
feixista local i de l'Ajuntament subsegüent salvaren quasi la totali-
tat del tresor d'objectes artístics de Murcia, incloent els formidables
taules gòtics de la Seu i el fons frontal bradat de Gori-Loppi. Im-
diatament fou destinat a museu el grandios edifici, ex-convent de je-
suites, conegut amb el nom de la Cova. El mateix grup de devots de l-
que treballà sempre d'acord amb la Secció de Monuments (Patrimoni Ar-
tístic) ajudat per elements del Museu d'Arqueologia, ha format com
conseqüència d'una gran sèrie d'expedicions, una de les més importants
concentracions d'objectes d'art de Catalunya.

La instal·lació del museu ha estat ja començada i existeix inven-
tari detallat de tot el que s'ha recollit. No hi ha delegat de la Co-
missaria de Museus.

Nàpols.

L'Ajuntament s'ha incanuat de la casa museu que porta el nom de
l'Inrajolada amb la intervenció de convertir-la en museu públic.

Nàpols.

Salvats el grup de pintures de Viladomat i altars barrocs de l-
glesia de Santa Maria, un grup de ciutadans, d'acord amb l'Ajuntamen-
tamen el projecte de fer un museu, a instal·lar, en part, en una casa
del Renaixement del segle XVI, que es restaurarà amb intervenció de
Secció de Monuments Històrics. Han estat recollits a més una sèrie d-
retaulos del segle XVI, pintures, mobiliari, ceràmica etc. procedent
de la ciutat i comarca. La Comissaria de Museus hi té delegat.

No hi ha inventari, fa pocs dies que correu el rumor d'una po-
ssible ofensiva d'algun element municipal contra la integritat de l-
fici de Santa Maria.

Ulls.

Per iniciativa municipal s'ha habilitat com a museu la casa que fou de Rafael Casarria. Aprofitant les habitacions del primer pis tal com estava el dia 19 de juliol, un ciutadà delegat per l'ajuntament hi ha instal·lat la meubra del local de pintures sobre tela que decoraven les escales del cobrill de l'església parroquial, una sèrie d'objectes de procedència diversa i els ausius de la vila.

Entre els objectes recollits cal esmentar dos plafons d'un retaule de Jaume Serra, trobats servint de fustes de la caixa de l'orgue de l'església parroquial. Un sepulcre del segle XIV tallat en pedra, de la mateixa procedència. Una verge d'alabastre de començaments del segle XV trobada a la residència dels jesuïtes.

No hi ha inventari ni delegat de la Comissaria de Museus.

Ulls.

Ha esdevingut lloc de concentració-refugi dels objectes del Museu d'Art de Catalunya que es troben instal·lats al temple parroquial.

El museu de belles arts que existia des de molts anys sota un patró municipal continua ara sota la tutela d'un delegat de la Comissaria de Museus.

Poblet.

El museu de Poblet anex al monestir, segueix igual que abans del 19 de juliol. S'han recollit objectes artístics d'esglésies i cases veïnes.

Prades.

Durant les primeres setmanes conseqüents al 19 de juliol, es nomenà un delegat del comitè del Patrimoni Artístic per la recollida d'objectes d'art. Però els fets revolucionaris obligaren el delegat a abandonar la vila i els objectes que havia recollit. Queden, per tant, a la comarca de la Cerdanya una sèrie de peces de bona qualitat entre les quals sobresurten els frontals romànics de Greixa i Gulls.

Saluda.

Hi existeix des de molts anys un petit museu local tingut per un quant de setmanes, amb el nom de Can de La Costa Brava. Amb la destrucció de l'església parroquial s'hi han aplegat alguns objectes d'orfèbreria dels quals no hi ha inventari.

Ripoll.

Subsisteix el museu folklòric sota la direcció de l'antic conservador, que ha esdevingut delegat de la Comissaria de Museus.

Rubi.

L'Ajuntament s'ha incautat del museu parroquial, No hi ha inventari ni delegat de la Comissaria de Museus.

Sabadell.

Continua existint sense cap alteració el museu municipal de l'Escola Industrial i de Belles Oficis, Conté objectes ~~religioses~~ arqueològics procedents de la comarca.

St. Feliu de Guixols.

Subsisteixen els dos museus, formats ja fa molts anys. El municipal amb peces d'arqueologia i el parroquial amb records històrics, 6 elements barrocs i renaixement.

Santes Creus.

Precisament en els moments actuals s'estan portant a terme les obres d'habilitació d'un dels locals del monestir de Santes Creus per instal·larhi un museu monogràfic.

Seu d'Urgell.

Una part del tresor de la catedral de la Seu d'Urgell for portat a Barcelona poc després del 19 de juliol. El Comitè en incautar-se la catedral no permeté que fos tret a una serie d'objectes de gran interès que han quedat a lloc en males condicions, amb l'excusa de fer un museu. No hi ha inventari.

Els objectes mes importants son unes arques policromades del segle XIV i una ara de marbre del segle XI.

Sitges.

Els Museus de Cau Ferrat i Mar i Cel continuen intactes sota el tronat del Comissariat de Museus.

Solsona.

L'Ajuntament ha posat sota la seva guarda d'acord amb el servei Patrimoni Artístic i el Museu d'Arqueologia de Barcelona, l'antic museu Diocesà. A més, una investigació pels pobles veïns portada a cap pels elements competents, ha recollit una sèrie important de peces medievals que han ingressat a les col·leccions ja existents. Han estat començades les obres d'instal·lació del museu al primer pis del palau episcopal. No hi ha inventari ni delegat de la Comissaria de Museus.

Taradacsa.

Un grup d'artistes i el conservador del museu diocesà han portat a terme la recollida d'objectes comarcals i sota la seva guarda es conserven intactes la catedral i les excavacions i museu de la fàbrica de tabac. Delegats al mateix temps de museus d'art, museus d'arqueologia, arxius i biblioteques, han començat la instal·lació del Museu d'Arqueologia en el que fou palau arquebisbal. Les obres han estat ja començades i els objectes concentrats ja a lloc.

La Catedral no ha estat tocada, però, segons el pla establert està destinada a museu d'art medieval aprofitant el fons notabilíssim del museu diocesà, ara amb l'aportació de peces molt importants entre les quals cal citar el retaule descobert a Cabacés, obra de Mateu Ortoneda els de Parell Dolgada i altres.

No hi ha inventari.

Taradassà.

Hi subsisteix l'antiga Junta de museus amb elements nous nomenats per la Comissaria de Museus, i per la direcció general dels arxius de Catalunya. Aquesta junta té sota el seu control els arxius i biblioteques de Taradassà, el grup d'esglésies preromàniques i el Museu Soler Palot.

Han estat recollits una sèrie de mobles, pintures i objectes d'art decoratiu procedents de diverses cases particulars, un còdex miniat del segle XI, un grup del segle XVI, d'alabastre, procedent de l'església parroquial, part del retaule gòtic de St. Salvador de les Espases i diverses peces procedents de les esglésies de la comarca.

Sota la direcció de l'esmentada junta s'està habilitant l'ex-casarectoral per instal·lar-hi els objectes recollits. Al mateix temps el personal tècnic del Patrimoni Artístic procedeix a l'arranjament de les pintures murals del segle XIV per a deixar a la vista les pintures al fresc d'una capella inferior, obra del segle IX.

No hi ha inventari.

Tàrragona.

Malgrat el nomenament d'un delegat no ha estat començada la concentració comarcal d'objectes d'art.

Tortosa.

Incautats per la Generalitat els edificis, arxius i objectes d'art de la Catedral i Palau Episcopal, han quedat constituint un nucli de concentració sota la cura d'un delegat de la Comissaria de Museus que és a la vegada delegat d'arxius i biblioteques i encarregat de l'antic museu municipal.

Es un dels conjunts més importants de Catalunya. El tresor de la catedral així, com la col·lecció de codex miniats de l'arxiu, són riques de primera categoria amb peces essencials per a la història de l'art català.

Han estat conegudes sense direcció tècnica especialitzada unes obres d'instal·lació. No hi ha inventari.

Pràcticament no ha estat encara feta la recollida d'objectes d'art per la comarca de Tortosa.

Tossa.

A la 'vila vella' existeix una casa museu amb diverses obres d'art contemporani i una col·lecció d'arqueologia sota el control del Museu d'Arqueologia.

Valls.

Existeix un nucli d'objectes d'art provinents de la mateixa ciutat sota la vigilància d'un delegat de la Comissaria de Museus.

Vic.

El Museu Episcopal pogué sortosament escapar de l'incendi que devorà la Catedral i part del Palau Episcopal. Solc cal lamentar la pèrdua d'unes peces de mobiliari dels segles XVI-XVII i XVIII pertanyents al museu, que es trobaven instal·lades en les sales del país que han estat cremades. Després d'un minucios reconeixement el Museu de Vic quedà tancat i sota la guarda d'un delegat de la Comissaria General de Museus. Existeix inventari complet de totes les peces.

Vilanova i la Geltrú

El Museu Balaguer no ha sofert cap alteració amb la revolució.

Vilafranca.

L'Ajuntament ha encarregat a un delegat de la Comissaria de Museus l'estudi preparatori per instal·lar a l'edifici còmic de St. E.

cese del futur museu comarcal integrat per algunes peces recollides a les esglésies de la ciutat, entre les quals sobressurt el retaule de St. Jordi, obra de Lluís Borrassà.

No hi ha inventari.

A més dels Museus i concentracions esmentats la Conselleria de Cultura s'ha ocupat d'una sèrie de nuclis d'objectes d'art que su-
citen problemes que cal resoldre amb certa urgència.

St. Eusebi de Bagos conté, a més del monestir romànic, una impor-
tant sèrie d'obres d'art.

La casa Salvans de Matadopera té pendent la solució del guardi

El castell de Perelada passa un moment de perill degut al pro-
blema de les col·lectivitacions.

L'Ajuntament de Baget fa resistència per lliurar la famosa ma-
jestat romànica, l'altar i la verge d'alabastre.

El d'Alcover posa dificultats per cedir els retaules de la ca-
pella de la Sang que, per altra part, guarda en condicions lamentables.

Barcelona 8 de juny del 1937.

L'ARQUITECTE
ADSCRIT A LA SECCIO

Vist i plan.

EL CAP DE LA
SECCIO DE MONUMENTS.

Annex 5. Josep Gudiol i Ricart. Esborrany de la «Nota acerca obras de arte recogidas y existentes en Aragón. Setiembre 1937».

En los primeros renaixos de la restauració arribarem a la generalitat precedents
del punt d'Aragó una serie de coving amb objectes de plata ~~capo~~ la majoria
peces d'us litúrgic. Aquests objectes, ~~seus~~ curats per els primers batllens
de milicis que ocuparen la província d'Osca, arribarem ~~estats~~ a diferents
: diferents. Els de interí arqueològic o artístic ingressaren en el Museu
d'Art de Catalunya; Els no interessants foren entregats a l'Embaixada d'Amèrica.

Avant s'han venut expedició als jocs del punt d'Osca i es recullen
unes, taulers pintats del final del segle XV procedents de Palerm de Navarra;
altres ~~de Navarra~~ de vint cunads de cunads del mateix segle procedent
de Navarra i un gran retaula del començament del segle XVI procedent de França.
~~El~~ A més s'ha recollit un retaula del segle XV procedent de Tarbais
que haurà estat pintat a Saragossa per elements del Sindicat de Pintors i
Escultors U.G.T. Tots aquests retauls s'han em a disposició d'altres

Artícles ~~de~~ ~~la~~ ~~Comissió~~ ~~de~~ ~~Monuments~~ ~~de~~ ~~Catalunya~~.

Es delegats ~~de~~ ~~la~~ ~~Comissió~~ ~~de~~ ~~Monuments~~ ~~de~~ ~~Catalunya~~ a l'Exposició del Patrimoni Artístic

Portem a la ~~seua~~ ~~conferència~~ d'objectes d'art ~~estables~~ en la ~~seua~~ ~~exposició~~

una relació de cançons del segle XVI, unes cançons populars pintades i unes
relacions d'abolició del segle XVI procedents del ~~Barcelonès~~. Monaster de Sionna,

Aquest ~~monaster~~ ~~de~~ ~~Sionna~~ fou cremat totalment. És amb l'incendi

quasi destruïda la pauca dels capitulars pintada a finals del segle XIII

No obstant quedaven a les portes fragments de les pintures murals que formen
coronaments i portes a Barcelona. pel xori tenim de les seccions de Monuments,

A més per completar l'informació que hem de donar sobre el patrimoni

artístic de l'any aplegem un resum de les nostres llistes dels nostres delegats

~~de~~ ~~la~~ ~~Comissió~~ ~~de~~ ~~Monuments~~ ~~de~~ ~~Catalunya~~

Al Museu de Fiverna hi queda encara 83 pintures del alt, de l'Església,
en un estat de conservació.

a Allalate ~~de l'altre~~ ^{Al arxipiscopat} un retaule petit a l'església del cementiri;
a Allalate de Lina hi ha una concentració d'objectes antics
a dicar un petit pictot del segle XIII al ajuntament; intactes 83
pintures murals de l'hermitge de la Virgen del Monte.

a Guadarrama un retaule de fons del segle XIV, un arc de volta del
segle XII i una serie de peces d'orfebreria. A propi form comensats uns
retauls del segle XV de l'Església parroquial.

a Algezares queda la Colegiata intacte amb 153 altars,
del nucli de l'edifici dels retaules petits de gran interès i una col·lecció
d'objectes d'orfebreria.

a l'Alfonsa quedem uns objectes de plata i uns cançons (5
uns rúbans del segle XI.

A uns propiem constar que hem veuats els rúbans ^{sets} de l'este per
de Menejor, Garraño, Dutiñana i Tamarite.

Visitarem també el castell d'Alcavà i que venim extraits es
primers de la sala de P. Torre.

Malgrat les gestions realitzades no hem pogut ~~per~~ localitzar
~~els~~ uns rúbans antics que s'han notats hem portats a Gualden
pel ~~del~~ Bilmaixant. S'han i entegut al partit d'Alcavà i Menejor.
(Alcavà)

Ban Ban ^{estada del 1932}

Annex 6. Secció de Monuments Històrics. Patrimoni Històric Nacional. *Nota acerca obras de arte recogidas y existentes en Aragón.* Setiembre 1937.

Secció de
Monuments Històrics.

PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL

N O T A

acerca obras de arte recogidas y existentes en Aragón.

Durante las primeras semanas de la revolución llegaron a la Generalidad procedentes del frente de Aragón, una serie de cajas con objetos de plata, la mayoría piezas de uso litúrgico. Estos objetos enviados por los primeros batallones de milicias que ocuparon la provincia de Huesca, llegaron aplastados y deformados. Los de interés arqueológico o artístico ingresaron al Museo de Arte de Cataluña; los que carecían de interés se entregaron a la Consejería de Economía.

Pronto se efectuó una expedición a los pueblos del frente de Huesca. Ello dió por resultado la recogida de unas tablas pintadas de últimos del siglo XV procedentes de Pallaruelo de Monegros; otras en parte quemadas, de principios del mismo siglo, procedentes de Lasaña y un gran retablo de comienzos del siglo XVI, procedente de Grañen. Además fué recogido un retablo del siglo XV procedente de Tardienta, llevado a Barcelona por elementos del Sindicato de Pintores y Escultores U.G.T. Todos estos retablos se encuentran en el depósito de obras artísticas de la Comisaría de Museos de Cataluña.

Los delegados en Lérida del Servicio del Patrimonio Artístico llevaron a la concentración de arte establecida en aquella ciudad, un retablo de comienzos del siglo XVI, unas cajas sepulcrales pintadas y unos relieves de alabastro del siglo XVI procedentes del Monasterio de Sigüenza.

Este monasterio aragonés fué quemado totalmente y con el incendio quedó destruida la famosa Sala Capitular pintada a últimos del siglo XIII. Quedaban no obstante en sus paredes fragmentos de las pinturas murales que arrancadas convenientemente fueron llevados a Barcelona por el servicio técnico de esta Sección de Monumentos.

Además para completar la información que poseemos sobre el patrimonio artístico de Aragón, a continuación se añade un resumen de las notas tomadas por nuestros delegados.

- Al Monasterio de Sigüenza quedan aún las pinturas del abais de la iglesia en buen estado de conservación.
- En Albalate del Arzobispo, un retablo gótico en la iglesia del cementerio.

- En Albalate de Cinca existe una concentración de objetos antiguos.

- En Liessa, un frontal pintado del siglo XIII al Ayuntamiento y intactas las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Monte.

- En Benabarre un retablo de finales del siglo XIV, una arca de plata del siglo XVI y una serie de piezas de orfebrería. En este pueblo fueron quemados unos retablos del siglo XV de su Iglesia parroquial.

- En Alquezar queda intacta la Colegiata con todos sus altares del renacimiento, dos retablos góticos de gran interés y una gran colección de objetos de orfebrería.

- En Albelda quedan unos objetos de plata. Se quemaron unos retablos del siglo XV.

Además se pudo comprobar que fueron quemados los retablos góticos de Castellón de Henegros, Barbastro, Ontiñena i Tamarite.

Se visitó asimismo el Castillo de Alcañiz, que conserva intactas las pinturas de la sala de la torre.

A pesar de las gestiones realizadas no se han podido localizar unos retablos góticos que, según informes, fueron llevados a Barcelona por el dibujante Juan Sta. Acher y entregados al Partido Socialista Unificado.

Barcelona, setiembre de 1937.

Annex 7. UTRILLO VIDAL, Miguel. «Fantasmones rojos. Un falso gotiasta: “Josep” Gudiol». *Solidaridad Nacional. Diraio de la Revolución nacional-sindicalista*, (8 de noviembre de 1939). p. 2. [transcripció]

Yo divido a los anticuarios en dos categorías: los que serían capaces de vender hasta su propia madre y los que no. O sea, los que se limitan a ejercer su comercio dentro de la mayor corrección y honestidad y los que practican todo lo contrario. Igual definición podría aplicarse a los directores de los museos y a los críticos de arte. Los hay que ejercen la crítica dentro de los cánones más puros y tradicionales, o sea, que investigan, rebuscan descubren y orientan. Crean, en una palabra, dentro de la crítica artística, el espíritu de continuidad de que Menéndez y Pelayo hablara. De esta manera, y bajo este criterio, hemos podido conocer ensayos y monografías sobre temas u obras de arte excelentes, que pasaron a la posteridad y que tanto han servido para orientar a toda aquella persona que sienta por la cosa artística algo más que el simple placer que pueda producir la contemplación fría de cuadros o de dibujos en los museos o en las galerías de arte.

Hay críticos de arte, en cambio -¡de todo hay en la viña del señor!- que, con talento indiscutible, anteponen su interés personal al de las obras artísticas que, unas veces, elogian en grado máximo, y otras veces [?] o critican despiadadamente. Inútil decir, que estos elogios o estas críticas van ligadas a concomitancias con los anticuarios gangsters y se suelen producir en vigiliás de las grandes subastas. Los coleccionistas, faltos a veces de criterio propio, se orientan, y lo que aún es peor, se fían de estos sujetos, que sirven sus intereses y les ayudan a comprar obras valiosas que, también a veces, resultan ser falsas y otras auténticas. A mayor precio, mayor tanto por ciento. Y cuando esto sucedía –en Barcelona sucedió repetidas veces-, estos sujetos se escudaban en una aparente buena fe, y aquí no había pasado nada. ¿Cómo un hombre de talento como x, decían, puede actuar en chamarilero? Y, sin embargo, x actuaba en chamarilero. Es decir, negociaba y especulaba con su talento. De esta manera hemos visto encumbrarse a muchas personas que, después, cuando los tiempos de la horda rojo-separatista, se han portado como auténticos “canallitas”. Y el arquitecto José Gudiol, perdón “Josep” Gudiol, sobrino del gran director del mismo nombre, que fue director del Museo diocesano de Vich, pertenece a esta fauna.

Sabido es que Barcelona era una de las ciudades en donde había colecciones artísticas particulares de mayor categoría. Y vino el 19 de julio, y la funesta

Generalidad se incautó de la mayoría de estas colecciones que, desde aquel momento, pasaban a engrosar el fondo del museo de Barcelona. Inútil decir que de lo que en realidad se trataba, era de una simple expoliación –forma elegante de mixtificar la palabra robo-, llevado a cabo unas veces por Joaquín Folch i Torres, como director de los museos que era, y otras veces por el Sindicato de Pintores y Escultores de Cataluña, del que era el alma, entre otros pintores fracasados, el “angélico” de Francisco Domingo, firme puntal del absurdo “Casal de la cultura”, secundado por una serie de advenedizos y artista de segunda categoría. Hubo, también, las expoliaciones de la F.A.I. o del P.O.U.M. Pero todas estas expoliaciones iban a parar y eran controladas por la Generalidad. Pasada y ganada la guerra –decían-, crearemos el Gran Museo del Pueblo. Y técnico hubo que se prestó a este Museo del pueblo. ¿Intervinieron para salvar las obras de valor artístico? En parte. Las cosas artísticas, en manos de los hombres al servicio de la Generalidad, peligraron siempre. Se vio claramente, y más de una vez. Cuando la Generalidad necesitaba dinero –que lo necesitaba siempre-, entonces parte de estas obras artísticas, sobre todo las hechas con metales preciosos eran exportadas al extranjero y allí vendidas. ¿Cómo se explica, sino, la desaparición de las piedras preciosas que figuraban en la custodia de nuestra catedral? Hubo, también, las exportaciones en masa de cuadros y objetos artísticos. En estas exportaciones, la Generalidad también intervino, y especialmente José Tarradellas, que tenía montado con amigos y policías de la Generalidad, una oficina de exportación. Y había, además, los exportadores “incontrolados”, con el pintor Camps Ribera al frente. De todos ellos hablaremos en días sucesivos.

Y José Gudiol, -perdón, “Josep” Gudiol-, desde los primeros momentos se puso al lado de los hombres de la Generalidad que siempre habían sido los “suyos” y al lado de Folch i Torres. ¿Y qué hizo Gudiol? Pues, aparentemente, salvar cosas. Pero salvándolas de una manera especial. Como sucedió con la catedral de Vich. Y huido a Francia con las pinturas románicas de nuestro museo, Joaquín Folch i Torres, del brazo del separatista y procesado en el regicidio de Garraf, [¿], quedó de gran defensor del tesoro artístico catalán, Gudiol. Habrá que hacer, algún día, la historia de esta exposición de pinturas románicas de nuestro museo, porque es una de las mayores canalladas llevadas a cabo por los hombres nefastos de la Generalidad. La excusa inicial fue que tenían que ser salvadas de posibles peligros (¿no corrieron igual peligro los depósitos de Olot y Darnius, y se han salvado?), cuando la otra realidad era que, expuestas en París, producían divisas, sobre todo para las milicias antifascistas, y además podían ser, en un momento dado, vendidas. Y hay que ver la labor perniciosa

y sobretodo antipatriótica, que Gudiol y compañía llevaron a cabo. Prestándose, de paso, a las maniobras del comunismo. Porque el comunismo adoptó, con las obras de arte, una actitud muy especial. Primero, inculcaba a las masas el incendio y la destrucción. Una vez logrados estos dos objetivos, venían los “técnicos” –“Josep” Gudiol, entre otros- y exaltaban la gran dignidad y el gran tacto de estas mismas masas incendiarias que, al decir de ellos -¡faltan adjetivos!- habían contribuido a salvar tantas maravillas. Además lo que interesaba al comunismo, era arrancar de las viejas capillas o de sus ambientes, a las imágenes. La técnica rusa era así. Lo fue en Rusia, ¿Cómo no lo tenía que ser en España? Y los técnicos tipo Gudiol se dedicaban a clasificar estas obras de arte o estas imágenes que, si se han salvado, lo mismo que ciertas colecciones, créanlo ustedes, no es debido a otra cosa que a la divina Providencia, pues a los hombres de la horda, les importaba muy poco, lo que pudiera pasar con el tesoro artístico nacional. Para ellos, el tesoro artístico podía ser dinero, y [?] servía para hacer propaganda. ¿ Se pudo evitar alguna destrucción? En absoluto. Y menos se hubiera podido evitar la destrucción de los depósitos de Olot o de Darnius. Porque cuando el victorioso y arrollador avance de las tropas nacionales en Cataluña –y de ello hay testigos que lo pueden acreditar- estos depósitos quedaron sin guardianes. Alrededor de ellos, llegaron incluso los camiones con gasolina y los carabineros incendiarios. ¿Quién hubiera impedido –o estaba allí para impedirlo- la acción de estos salvajes? ¿Cuatro mozos de escuadra? Y si no se consumó la destrucción fue porque las tropas nacionales estaban ya casi dentro de Olot.

No. En la que fue zona roja, y con las cosas artísticas, no se hizo más que una propaganda inicua con las obras de arte o chantajes escandalosos. Y lo que aún es pero, intentos de venta. ¿A caso no era un síntoma, el regalo de una tela de Goya, que el [?] y masón de Fernando de los Ríos llegó a ofrecer a la democrática Madame Roosevelt? En Madrid y en Barcelona, la táctica fue la misma: propaganda y propaganda. Acordémonos, sino, de la pretendida y cacareada destrucción del Museo del Prado, y como se efectuó la salvación del fondo del citado museo, debido, principalmente, a las gestiones y actividad inteligentísima del gran patriota y genial artista Jose Maria Sert, y que después ha dado como resultado el gran éxito de la exposición hecha en Ginebra.

Había -¡claro está!- entre estos técnicos, el hombre o funcionario de recto proceder, que hacía todo lo posible para salvar cosas. De él nada tenemos que decir. Pero Gudiol no pertenece a este grupo. Veamos una prueba, y por cierto contundente.

Tan contundente casi como la actuación antipatriótica con las pinturas de San Pedro de Arlanza.

La Generalidad de Cataluña editó un libro: “L’art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle”, que a pesar de figurar dentro de las ediciones “Cahiers d’art”, de París, costó aquellos buenos 300.000 francos. Se debieron pensar, los Gasols y los Miravittles, que hacían un negocio con aquel libro, o que asombrarían al mundo. Afortunadamente, no lograron ni lo uno ni lo otro. Pero, en fin, no deja de ser curiosa la edición de este libro, editado a todo lujo en francés, primero, y en alemán, después, sin el prólogo de Christian Zervos. Y bien, en este libro, que va dedicado a Companys y Sbert y demás compinches, afirma Zervos, de una manera muy categórica, que en Cataluña apenas se destruyó nada. Y citaremos páginas y todo, porque se podría creen que fantaseamos. Y no. Todo lo que citamos es rigurosamente cierto.

Dice el judío y filocomunista de Zervos, en la página 9 de su libro:

“Periódicos y revistas han rivalizado a quien más y mejor, para describir el vandalismo de los republicanos. Los redactores han subido a sus púlpitos para echarles en cara el anatema. ¿Con que calor en su fingida indignación y con qué refinamiento en su perfidia!”

.....

Página 12:

“En Vich, ciudad compuesta en su mayor parte de iglesias y de monasterios, y cuya población había sufrido mucho de las exacciones de la iglesia, un solo miliciano, antiguo guía de museos de Barcelona ha salvado el palacio episcopal, cuya destrucción hubieses acarreado la del magnífico museo adyacente. Le bastó explicar a la muchedumbre de que riqueza artística iba a privar su ciudad, para desviarla al momento del proyecto.”

.....

Página 13: “Santa María del Mar. La iglesia hubiera sido absolutamente salvada si no se hubiese disparado sobre la muchedumbre des de lo alto de las torres. Solamente quemó el mobiliario. El edificio está en perfecto estado. Se proyecta transformarlo en sala de grandes conciertos. Las esculturas del pórtico y las obras de arte han sido colocadas en lugar seguro.”

.....

“Santa María del Pino. De lo alto de esta iglesia se disparó contra el pueblo. Exasperado este, quemó el mobiliario. La construcción está intacta, y los desperfectos fáciles de reparar. Las esculturas del pórtico y las principales obras de arte, han sido salvadas.”

Y, más adelante, se habla de Lérida, y se dice que la catedral está intacta. En efecto. La vieja catedral está intacta. Esta convertida en cuartel. Pero de la nueva catedral de Lérida, o sea la de San Lorenzo, que los hombres de la horda incendiaron, destruyeron, y finalmente arrasaron, no se dice ni una palabra. Y así, de esta manera, todo el libro está redactado.

Como se ha visto, se habla del vandalismo de los rojos, y se dice que es una exageración, y al aplicar esta teoría a Vich, por ejemplo, se habla de la salvación del museo diocesano, y para nada se habla de la catedral de Vich y de las magníficas pinturas de Sert que en ella había. Y después se asegura que desde lo alto de las torres de Santa María del Mar y de Santa María del Pino, se disparó contra el pueblo, cosas completamente falsas y que demuestran hasta qué punto puede llegar la mala fe de los hombres vendidos a Moscú. Y bien, en este libro, Gudiol habla de los viejos retablos catalanes, historiándolos y en plan de “técnico” exclusivamente, olvidándose que, precisamente con “estas colaboraciones” contribuía, como nadie, a la difusión de las teorías comunistas y antiespañolas y, por lo tanto, hacia una propaganda antifranquista inicua. Gudiol, como Fernando Soldevila, otro colaborador del libro, colaboraron en esta obra, porque de esta manera podían medrar más y más para obtener pasaportes. Pero se equivocaron. Pudieron impresionar, al principio, determinadas esferas artísticas internacionales norteamericanas, sobretudo. Pero, aquí en Barcelona, sabíamos sus actuaciones tortuosas, que tenían que terminar haciéndose un hombre de la horda, o contribuyendo a hacer los puentes para el famoso paso del Ebro. YU esto es lo que Gudiol hizo. ¿Qué era un gran técnico? No lo ponemos ni en duda. También teníamos por persona decente e inteligente a Hermen Anglada Camarasa, y terminó siendo un super-rojo. Pero es que estos comentaristas de arte tan técnicos, son así. Teniendo una personalidad, la saben adaptar a todas las latitudes. Incluso, a veces, la adaptan y la ponen al servicio de los asesinos y de los ladrones. Y esto es lo que hizo “Josep” Gudiol, arquitecto, gran conocedor de pinturas y por encima de todo, gran “canallita”.

Annex 9. Esborrany de «En su defensa: la intervención de Josep Gudiol en el Salvamento del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil», parcialment publicat a GUDIOL RICART, Josep. *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart*. Barcelona: Arturo Ramón i Manuel Barbié, 1987. [transcripció]

De regreso de una excursión por el sur de Francia, llegué a Barcelona en la noche del 17 de julio del 1939, acompañando al Profesor Chandler R. Post, de la Universidad de Harvard. Por la mañana del siguiente día, con el Dr. Walter W. S. Cook, Director del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de New York, visitamos el Museo de Arte Medieval, fijando para el inmediato lunes, día 20, el comienzo de un interesantísimo viaje de investigación arqueológica por el norte de España, viaje planeado ya meses antes. Les dejé en el Hotel Colón y me fui a Torrellas de Llobregat, para pasar con mi familia el fin de semana. Torrellas es un pequeño pueblo a 20 kilómetros de Barcelona. No tardaron en llegar allí los primeros rumores de los acontecimientos, las noticias y proclamas sorprendentes y contradictorias de la radio. Se hablaba de batallas, de incendios y crímenes, sin que nadie pudiera precisar nada. Los comentarios, transmitidos de pueblo en pueblo, aseguraban que ni las grandes joyas histórico-artísticas habían escapado de las llamas, que las famosas iglesias de Belén, El Pino y Santa María del Mar, Santa Ana y muchas otras maravilla de Barcelona antiguas estaban ardiendo y que corrían la misma suerte todas las iglesias de nuestro país. Nos subimos a la cima de un monte cercano, desde donde se divisa la ciudad de Barcelona y, en efecto, una serie incontable de negras humaredas confirmaban las dramáticas noticias.

A la vuelta de tan dramático espectáculo, nos encontramos que la iglesia del pequeño pueblo de Torrellas estaba ardiendo. Un grupo de hombres armados había pegado fuego a la casa del Párroco y a los bancos, amontonados en el centro del templo. Llegaron en camión, disparando sus escopetas de caza y salieron inmediatamente después de realizada su hazaña incendiaria. El pueblo de Torrellas se lanzó inmediatamente a la extinción del fuego [?] los desperfectos no fueron en realidad considerables. Y así pasamos un día más, esperando noticias, incomunicados con todo el mundo y

escuchando entre grupos de amigos y vecinos, las proclamas, decretos y noticias in[?]bles que nos daba la radio desde Barcelona y desde Sevilla. Era una tensión de nervios inaguantable. Con un grupo de amigos decidimos, contra la opinión de nuestras respectivas familias, irnos a pie a Barcelona. Llegamos a la cuatro de la mañana del día 22, pasando por San Baudelio de Llobregat y Cornellá. No tardamos en encontrar barricadas y vestigios de [?]cha. Grupos de hombres armados controlaban la entrada y salida de cada pueblo. El paso hasta Barcelona fue un verdadero problema, pues ya estaban en circulación los famosos salvoconductos, llenos de sellos y matasellos improvisados. Por fin, a las once de la mañana, llegamos a la Plaza de España.

Me dirigí inmediatamente a Santa María del Mar. El maravilloso templo gótico mostraba, a través de sus hendidas puertas, la masa ennegrecida y todavía caliente de las bóvedas y sus pilastras desportilladas por el fuego. En el exterior, montones de papeles quemados, hierros retorcidos, vidrieras rotas y astillas de retablos dorados llenaban aceras y calles. Yo empecé a recoger los pedazos de una vidriera gótica, bien conocida, y fui detenido por unos hombres armados que, afortunadamente, me tomaron por un extranjero curioso y me dejaron libre a los pocos minutos.

Me parecía una pesadilla irreal, el ver destruido un monumento que creía que figuraba como una joya en el alma de todo el mundo. Siguiendo mi dramática peregrinación, me dirigí hacia la Iglesia del Pino, atravesando la Plaza de S. Jaime. La Generalidad era un hormiguero. Funcionarios sin corbata y milicianos con la barba de cuatro días se empujaban en la entrada y desbordaban por las ventanas. Por casualidad me topé con el amigo Gibert, funcionario del Museo de Barcelona, quien me dijo de ir con él al despacho de Ventura Gasol, Consejero de Cultura de la Generalidad, pues se trataba de hacer algo para evitar más destrucciones. Nos abrimos paso entre la masa imponente, conglomerado pintorescamente horrible, que llenaba patios, pasillos y dependencias. El despacho de Gasol hervía de gente. En aquel momento un grupo de hombres esparcía por el suelo las piezas de orfebrería halladas dentro una caja fuerte de la sacristía de Sta. María del Pino, abierta a soplete, y los relicarios y custodia de la iglesia de San Justo; montones de valores y

algunos fajos de billetes de banco. Allí estaban Joaquín Folch y Torres, Bosc Gimpera, el presidente del Círculo Artístico y otros conocidos del mundo del arte, comentando los terribles acontecimientos. Se hablaba de las destrucciones más inconcebibles, se consideró quemado el Museo de Vich; la Seo de Manresa, con toda su maravillosa colección de primitivos; el Museo de Solsona; no se sabía nada fijo ni de Lérida ni de Gerona, ni de Tarragona, Seo de Urgel, etc. Me mostraron amontonadas en unas salas de la planta baja los retablos del Museo Diocesano de Barcelona, salvados de las llamas y del saqueo del Seminario por un grupo de artistas dirigidos por el escultor Otero, quien con unos camiones prestados por Melchor Font, secretario de Gasol, logró arrancar de las llamas gran parte de dicho Museo. Algunos objetos mostraban claramente los efectos del incendio; otros perecieron cuando uno de los camiones fue quemado en plena calle por un grupo desconocido, que vio en él un traslado de "santos." Me dijeron que la Catedral estaba intacta y guardada por la policía y que asimismo se habían salvado de los intentos de incendio las iglesias de San Justo, San Severo y Santa Clara, gracias a su proximidad con los edificios del Ayuntamiento y Generalidad. El convento de Pedralbes, intacto también estaba guardado por un grupo de Mozos de Escuadra. Nada desagradable había sucedido a los museos de Arte, Arqueología, ni al Archivo de la Corona de Aragón.

Un grupo de artista y funcionarios del museo salieron para fijar las puertas de las iglesias de los pueblos y de las casas que contenían artísticamente importante, unos grandes carteles haciendo constar que la Generalidad de Cataluña se había incautado del edificio y su contenido.

Folch y Torres, director del Museo de Arte y Bosc Gimpera, director del museo de Arqueología, empezaron a organizar febrilmente los trabajos dando disposiciones para evitar más pérdidas y para poner en lugar seguro los objetos en peligro. Yo, que no era más que el arquitecto del museo de Arqueología, me ofrecí incondicionalmente y pedí me fuera señalado s[?] entre el grupo que por instinto, sólo impulsados por su amor al arte [?] presentaron a la Consejería de Cultura. Nuestra actuación empezó inmediatamente. Con Gibert, uno de los que más intensamente trabajaron y cuya actuación fue

providencial, especialmente en los primeros días, empezó nuestro itinerario por las iglesias quemadas, y la primera visita fue Sta. Ana, todavía humeante. Pudimos recoger intactas dos vírgenes góticas, las magníficas tablas góticas de Serra y Bermejo perecieron en el incendio. Santa María del Pino mostraba vacío de su bordado de piedras, el en[?] rosetón de la fachada: los altares estaban casi enteramente respetados por el fuego que había destruido completamente la barroca capilla de la [?] y calcinado las preciosas esculturas de las claves de la bóveda. La v[?] gótica maravillosa que presidía la portada principal estaba en su sitio sólo ennegrecida por el humo. El interior de la iglesia de Belén había perecido totalmente con sus retablos barrocos, sus pinturas de Viladomat y sus mármoles y yeserías. Sus magníficas fachadas de piedra se mantenían de pie, escondiendo el vacío horrible de su interior.

Rendido de cansancio moral y material por esta dramática y larga peregrinación del día 22 me fui a la casa 41 del Paseo de Gracia, domicilio de Da. Teresa Amatller que posee una de las primeras colecciones barcelonesas de arte. Desde allí presencié la formación de una de las primeras columnas de milicianos voluntarios. Por suerte llegábamos a tiempo para salvar las colecciones particulares. Las iglesias, según se vio más adelante a medida que establecimos contactos con los pueblos, sufrieron enormemente de la orden general del incendio. Las que no fueron quemadas sufrieron la destrucción absoluta de todo su contenido, tuviera o no valor artístico. De todos modos, a menudo se realizó el milagro de la conservación casual casi inexplicable de una serie de obras artísticas.

A la mañana siguiente fui directamente a la Generalidad. Muebles, libros y papeles salían directamente de las ventanas de una de las casas de la plaza. Estaban saqueando el apartamento de Mila y Camps. Recogí los libros que rodaban por el arroyo un manuscrito del siglo XV, tratado sobre caballos con magníficos dibujos que entregué al Sr. Jorge Rubió. [?] casas sufrían asimismo violentos saqueos y una tienda de objetos religiosos quedó vacía en pocos momentos: millares de estampitas cubrían la plaza, mezcladas con muebles, ropas y libros. Subí al despacho de Gasol, quien con lágrimas en los ojos, telefoneaba al consejero de Gobernación para que [?]tara los terribles registros

que después de este siniestro comienzo, pr[?]samente en frente de las impotentes autoridades de Barcelona, se extendieron por la ciudad como un reguero de pólvora. Mestres, consejero de Gobernación, contestó que no disponía de fuerzas, que era imposible evitar [?] locura que terminaba siempre con el incendio de los muebles destrozados frente la casa saqueada. Y así empezaron los saqueos y registros, palabra empleada frecuentemente como eufemismo de provechosos robos.

En algunos casos los carteles protectores pegados durante el día anterior no impidieron ni el registro ni el saqueo. Los grupos de "registro" llevaban automáticamente a la Generalidad parte de su botín y los departamentos se llenaban de cajas de caudales, valores, estatuas, cuadros, [?] de plata, aparatos de radio, máquinas de escribir, etc. Folc me encargó la clasificación del grupo de elementos más o menos artísticos y a la [?] del grupo de voluntarios empecé a inventariar y embalar piezas que eran dadas al Museo. Los objetos de plata sin valor artístico ni arqueológico pasaron bajo el control de una comisión especial. Estos trabajos fueron realizados en la Escuela de Bibliotecarios. Y así empezó a actuar un [?] rudimentario de salvamento de patrimonio artístico. Pero era preciso algo más, actuar rápidamente, pues la desorganización más inesperada la anarquía más desbordada lo invadía todo. Salieron grupos de artistas haciendo salvamento de patrimonio artístico por su propia cuenta, y [?] elementos de las iglesias quemadas y colecciones particulares se formaron rápidamente depósitos incontrolados. Inmediatamente surgieron pugnas [?] los diversos grupos de salvadores espontáneos y el grupo de la Generalidad. En el momento de recoger las tablas góticas del Gremio de Revenedores una desgraciada discusión en plena plaza del Pino entre un grupo de [?] que se había incautado de ellas y los delegados de la Generalidad. [?] sobre estas luchas algunos sueltos publicados en Solidaridad Obrera [?] acusan al grupo de la Generalidad de proteger a los intereses particulares. Mi primera trabajo fue el de coordinar todos los esfuerzos espontáneos a veces contraproducentes, para los objetos de arte, y tratar de centr[?] en la Generalidad la dirección de todos los esfuerzos de salvamento [?]. Pero aquello era una locura, no había ni ley, ni orden, ni autoridad [?] difícil obtener camiones y gasolina para los mismos. No

teníamos control. Continuábamos sin saber nada fijo de la mayoría de comarcas de Cataluña.

El desorden crecía y las partidas de registradores aumentaban. Los carteles de incautación colocados por la Generalidad no eran ya respetados en ningún caso. Creyéndolos de algún efecto, muchos barceloneses se procuraron ejemplares de dicho cartel y lo pegaron a la puerta de su propia casa aunque no poseyeran ni un solo objeto de interés artístico. Esto terminó en el descrédito absoluto del tal cartel y de este modo se convirtió en un verdadero peligro y en una incitación al registro. El único refugio seguro eran los museos municipales y no hubo otra solución que efectuar una incautación de objetos de arte. Se dictaron una serie de órdenes de incautación que incluían las colecciones Amatller, Rocamora, Mansana, Macaya, Cambó Guell, Muntadas y otras.

Las cuatro primeras fueron ofrecidas por sus propios propietarios o por representantes suyos autorizados. Otros coleccionistas menos importantes no incluidos en el decreto de incautación fueron a la Generalidad y me insistieron personalmente de que fuera efectuada la incautación. Entre ellas recuerdo las colecciones Capmany, Martí, Simó, Vallín, Vilella y muchos otros que, poseedores de un solo cuadro o de un pequeño núcleo artístico lo ofrecieron al Museo voluntariamente. Con ellos vino una avalancha de peticiones ofreciendo cuadros y esculturas que en la mayoría de los casos eran obras sin ningún interés, ofrecidas con insistencia por miedo a la terrible persecución religiosa y a la manía iconoclasta que se desarrolló en Cataluña.

En otros casos las colecciones no fueron incautadas porque sus respectivos propietarios o sus representantes autorizados nos aseguraron que podía garantizar su integridad. Este fue el caso de las colecciones de la familia Mateu, el representante de las cuales fue el Sr. Clausells, asesinado a las pocas semanas de estallar la revolución. Las colecciones Mateu estaban en el almacén de la calle de los Ángeles, en el domicilio particular del L. Miguel Mateu en el Paseo de Gracia, y en el de D. Damian Mateu en la Diagonal. Un día tuvimos casualmente noticia de que las dos últimas habían sido saqueadas. Fui personalmente a ambos pisos y todavía pude recoger gran número de

cuadros, la mayoría estropeados y algunos de los camafeos de la famosa colección Mateu. El grueso de la colección Mateu, guardado en el almacén de la calle de los Ángeles, no sufrió desperfecto alguno y fue entregado espontáneamente a la Generalidad por el Comité que dirigía la Sociedad. La colección de la Sra. Viuda Bosch fue una de las que no se recogieron por creerla fuera de peligro. Creo que fue el servicio de la casa el que nos dio la noticia de que un comité ferroviario se había instalado en el piso destrozando puertas, buscando tesoros escondidos y llevándose objetos de la colección. El escultor Durán, uno de los miembros más activos del grupo de salvamento, se presentó al domicilio Bosch y fue recibido pistola en mano. Sólo después de largas discusiones logró recobrar parte de la colección. No hay que decir que todos los objetos de oro y plata habían desaparecido. El Sr. Solé y March, arquitecto poseedor de algunos retablos góticos de gran importancia, nos pidió que no se los lleváramos al Museo, pues él tenía, según dijo, una manera segura de protegerlos. Al cabo de unos meses vino a la Generalidad a pedir le buscáramos dichos retablos que le habían sido robados de la Capilla francesa donde los guardaba.

Otro caso lamentable, el pero de todos, fue el de la colección del Sr. Cambó, cuyo domicilio estaba desde el primer momento ocupado por la F.A.I. Gracias a las laboriosas y habilísimas gestiones del Sr. Gibert fueron entregados al Museo parte de los famosos cuadros que integran dicha colección

[...]

Hasta el día de mi movilización seguí haciendo a lo menos una visita semanal al Museo de Vich. En una de ellas al comité, a instancias de Mialet, me mostró el tesoro de la Catedral esparcido por el suelo de la sala de sesiones del Ayuntamiento preparado para ser fundido. [?] insistí para que me entregaran para el Museo a lo menos las piezas de más valor artístico. Fue inútil, todo fue fundido sin que la Generalidad pudiera hacer nada. Los comités eran dueños absolutos de vidas y haciendas y en la memoria de todos está bien vivo el recuerdo de como usaron de este poder infinito. Nunca pude

averiguar quién salvó la gran cruz de plata del siglo XIV que vino a parar al Museo al cabo de dos años.

Entre tanto el grupo de Barcelona seguía trabajando sin descanso. Folch y Torres logró que le fuera concedido el control de la Catedral, convento de Sta. Clara y demás edificios religiosos de los alrededores de la Generalidad. Estos estaban guardados por policías que como primera providencia desvalijó todas las cajitas petitorias de los altares, el dinero de las cuales sirvió para mantener un juego muy animado en el retén establecido en la puerta de S. Ivo de la Catedral. El personal técnico del Museo desarmó los retablos góticos y las grandes estructuras barrocas de la Catedral y Sta. Clara y de S. Felipe que fueron trasladados al Museo. Los retablos modernos desarmados también fueron, según exigencia de los sindicatos, quemados en Montjuich por el Cuerpo de Bomberos. Pero Folch se vio pronto obligado a disimular su actuación. La "Solidaridad Obrera" empezó una campaña contra su mantenimiento en el cargo de director del Museo y todo el mundo sabía como acostumbraban a terminar dichas campañas.

Por fin, al cabo de muchos días fue reunida la Comisión del Patrimonio Artístico Histórico y Científico de la Generalidad y se acordó dividir los trabajos de salvamento en tres grupos, cada uno con un director absolutamente autónomo y con plenos poderes para resolver los asuntos sin previa reunión de Junta. Los archivos quedaron bajo la dirección general de Agustín Durán; las bibliotecas bajo la de Jorge Rubió y los monumentos y patrimonio mueble bajo la de Jerónimo Martorell, encargándoseme la misión de coordinar, a las órdenes de este último, todos los esfuerzos que se estaban realizando en distintas localidades de Cataluña. Se imprimieron carnets de identidad para los elementos al servicio de cada una de estas secciones de protección de Patrimonio.

Inmediatamente traté de organizar y ordenar las relaciones con las otras ciudades. Nos llegaban noticias y objetos artísticos procedentes de todas partes. Una de las primeras aportaciones vino de la Seo de Urgel. El Sr. Panturri pudo lograr con la ayuda de una concentración de guardias de asalto evitar el incendio de la Catedral, la cual sufrió de todos modos una intensa

destrucción en su mobiliario y el saqueo de las dependencias canónicas. Panturri depositó el archivo en lugar seguro y trajo a Barcelona parte de las joyas de la Catedral, entre ellas la cruz y el relicario del siglo XVI y el famoso Beatus del siglo XI. El cáliz del siglo XV y el riquísimo misal miniado del siglo XIV no aparecieron, asimismo habían desaparecido la mayoría de los códices del archivo. Algunos comités de pueblo vinieron a ofrecer a Gasol lo que habían salvado del saqueo de la iglesia por creerlo de interés artístico. Era preciso pues visitar pueblo por pueblo, establecer contactos y delegaciones, proceden inmediatamente al inventario de lo que se salvó del desastre y evitar que fuera destruido.

Los grupos espontáneos formados en distintos pueblos fueron legalizados tan pronto como se estableció contacto con ellos. En Gerona la Catedral y Museos quedaron bajo una delegación, el elemento activo de la cual era el Sr. Tobías. En Tarragona fueron los artistas Mallol y Rebull los encargados de guardar la Catedral, los museos y de inventariar y proteger la comarca. Para ello les mandé un coche cedido voluntariamente por su propietario, L. Bosch, que de esta manera gracias a la abnegación de su chófer, Sr. Carrancá, logró salvarlo de la brutal destrucción de automóviles que tuvo lugar durante los primeros meses. En Manresa, el Sr. Rubiralta ayudado por algunos conciudadanos, concentró las obras de arte en el Convento de los Jesuitas que de esta manera se salvó de la destrucción. En La Garriga, el Sr. Llongueras reunió en casa del Sr. Plandiura lo que pudo recoger en la comarca. En Granollers, un grupo incontrolado reunió en la antigua cárcel una cantidad enorme de objetos recogidos de todas partes. En Lérida empezó la obra de salvamento con la acción espontánea de los pintores Lamolla y Crous que llevaron la mayor parte de los objetos del Museo del Seminario al Museo Municipal, que estaba controlado por los Sres. Bergós y Roca. El Monasterio de Poblet, que no sufrió ningún desperfecto, permaneció siempre bajo la dirección del Sr. Toda, quien recogió algunos objetos artísticos de los pueblos vecinos. En el inventario que acompaña la presente memoria se dan noticias complementarias de los infinitos centros de concentración que surgieron espontáneamente en Cataluña.

Aparte de las visitas a Vich, mi primera expedición, una vez organizada la marcha de los trabajos del grupo de Barcelona, fue a Igualada, donde estaban destruyendo el altar mayor de la iglesia parroquial, obra barroca muy importante, del cual logré que fueran guardados la mayoría de elementos. La iglesia fue más tarde convertida en mercado. De allí fui a Anglesola, donde convencí al comité de llevar al Museo de Barcelona los dos famosos relieves románicos, la maravillosa escultura de S. Saturnino y varias obras de orfebrería y bordados que se habían salvado del saqueo. Al cabo de pocos días estos objetos estaban en el Museo de Barcelona.

La tercera estación de este primer viaje fue Cubells, donde se guardaban algunos objetos interesantes que fueron recogidos pocos días después por el grupo de Lérida. En el mismo viaje pude comprobar en el pueblo de Bellpuig el deterioro sufrido con el incendio de la iglesia de la grandiosa tumba de Folch, obra italiana en mármol del siglo XVI, y la desaparición, posiblemente por incendio, de una magnífica pintura del siglo XIV. En el pueblo de Castelló de Farfana me encontré que los chiquillos estaban destruyendo unos retablos del siglo XIV esculpidos en piedra. Propuse al Ayuntamiento que, mediante el pago de jornales, por la Generalidad, fueran estos retablos desarmados y trasladados al Museo de Lérida, como así se hizo. En otro viaje mandé hacer unas reparaciones urgentes en el Monasterio de Ripoll, pero llegué demasiado tarde para evitar que el ábside de San Pablo, en la vecina villa de S. Juan de las Abadesas, fuera derribado. De todos modos, logré que fueran trasladados a Barcelona los objetos del Monasterio de esta villa que constituían un verdadero museo en peligro. En otro logré que fuera mandada a Barcelona la Majestad románica de S. Juan les Fonts.

De este modo recorrí durante meses y meses todos los pueblos de Cataluña controlando concentraciones, tratando de ayudar y alentar a los abnegados voluntarios, a veces verdaderos mártires que salieron en varios pueblos. En la mayoría de los casos, estos pobres enamorados del arte sufrieron el menosprecio de los rojos que veían en ellos un estorbo para las ideas revolucionarias y unos protectores 'camuflados' de la iglesia, y por otra parte por su obligado contacto con los comités revolucionarios, eran

injustamente criticados por la mayoría de sus propios conciudadanos, que a pesar de su profunda religiosidad paralizados por el miedo, miedo perfectamente justificado por los hechos, se limitaron a contemplar con una forzada sonrisa en los labios, como se quemaba su iglesia, destruyendo ellos mismos las imágenes veneradas en sus propias casas durante generaciones.

En algunos casos los recogedores incontrolados se me adelantaron. En Cardona, por ejemplo, un grupo de la F.A.I. se llevó los objetos de plata y sólo pude recoger los retablos góticos. En La Bisbal también la F.A.I. se apoderó de un cuadro del Greco y de muchos objetos de plata. Por más gestiones que se hicieron, estos objetos no pudieron ser nunca recobrados. En otras ocasiones pasé verdaderos apuros. En la Seo de Urgel, el comité estaba compuesto de mineros que no tenían nada que ver con el pueblo. Les convencí de que en la Catedral quedaban objetos de valor artístico y me permitieron revolver los montones de maderas acumuladas en su interior por el derrumbamiento de los altares. Vieron que conocía perfectamente el edificio, que debajo tales montones aparecían objetos que anunciaba de antemano y de ello sacaron la consecuencia de que yo era un cura disfrazado. No podían comprender cómo un seglar conociera tan a fondo los tesoros de una iglesia. Tuve un trabajo enorme para escapar de ellos. De todos modos, unas tumbas pintadas del siglo XIV y una maravillosa escultura de mármol fueron salvadas.

Muy pronto recomenzó la ofensiva destructora contra los edificios religiosos. Algunos de gran interés se perdieron en el incendio de los primeros días; los que al cabo de un mes de revolución todavía seguían en pie, sufrieron el segundo ataque, menos rápido que el primero, pero tan terrible como él. Los comités, gracias a las multas, contribuciones extraordinarias y confiscaciones, tenían dinero a manos llenas. La paralización de buen número de industrias aumentó enormemente el número de los sin trabajo. La consecuencia de ambos hechos fue gastar el dinero en dar trabajo a los obreros parados y para ello empezaron los derribos en masa de iglesias y conventos. En Manresa, a las pocas semanas, habían ya destruido iglesias góticas, entre las cuales había la maravillosa iglesia del Carmen, y se disponían a derribar la Seo, uno de los mejores edificios góticos de España. Rubiralta me telefoneó inmediatamente y

hablé con Gasol, éste habló con el consejero de Gobernación, pero no había manera de detener esta destrucción. Como último recurso fui a hablar a García Oliver. Traté con todas mis fuerzas persuadirle de la importancia artística del edificio de Manresa, incluso insistí sobre el absurdo dispendio que representaba el derribar un edificio cuyo terreno no tenía ningún valor ni utilidad posible. Me contestó que comprendía bien la importancia artística de la Seo de Manresa, pero él no podía utilizar su influencia para la conservación de una iglesia. Ya desesperado fui a Manresa. Hablé con el comité y les propuse el plan de convertir la Seo en una gran sala de reuniones políticas. Invoqué para ello el hecho de que éste había sido la utilización de Notre Dame de París, durante la Revolución Francesa. Esta idea salvó el maravilloso edificio. Desgraciadamente, un grupo de policías que lo guardaban, al cabo de unos meses pegaron fuego al órgano, que todavía estaba intacto. En Solsona, se habló también de derribar la Catedral que estaba ya convertida en garaje y depósito de los sindicatos, como tantas iglesias de Cataluña. Mi táctica en este caso fue dirigir el derribo en el sentido de hacerles gastar el dinero, quitando los cuerpos de edificio que, añadidos en épocas posteriores y sin valor artístico deformaban y cubrían la gran estructura del siglo XII. En esas obras descubrimos esculturas notabilísimas.

En Puigcerdá, el derribo estaba muy avanzado cuando fue posible visitar la villa. Recuérdese el famoso comité de Puigcerdá. Uno de los más peligrosos que tuvo incomunicada esta villa por muchos meses. Pudimos salvar las torres y la portada gótica. En este viaje descubrimos las pinturas extraordinariamente importantes y, hasta aquel momento desconocidas, del antiguo Monasterio de S. Domingo, convertido en cárcel.

La gran iglesia barroca de Mataró no sólo conservaba su edificio sino también su gran retablo mayor. Tuve noticia de que planeaban su derribo y visité inmediatamente al comité. Siguiendo el proyecto que tan buenos resultados había dado en otras ocasiones, les propuse convertir la iglesia en una enorme sala de conciertos. Para ello podían aprovechar el órgano y la decoración barroca del altar mayor no desdecía en nada en el espíritu de una sala de conciertos. Como siempre, les prometí dirigir personalmente la obra,

pero, claro, estaba tan ocupado que era preciso esperar algún tiempo; que de momento cerraran la iglesia. Así lo hicieron e incluso publicaron en los periódicos la noticia de mi visita y la idea de mi proyecto. Al cabo de unos días me encontré con el arquitecto, Sr. Rafols, antiguo amigo mío, y alto empleado del Museo de Barcelona, quien me dijo: "Gudiol, un día vas a pagar cara esta manía que has cogido de transformar todas nuestras mejores iglesias en salas rojas". El pobre hombre no comprendía el sentido verdadero de mi actuación, ni que gracias a ella fueron evitadas pérdidas irreparables. Debo hacer constar que el Sr. Rafols se negó siempre a colaborar en la obra de salvamento. La mentalidad del Sr. Rafols, hombre de relativa cultura y autor de varios libros de arte, me ha hecho comprender el porqué de una serie de reacciones contrarias a nuestra gestión a favor del Patrimonio Artístico.

La Sección de Monumentos, una vez calmada la avalancha de peticiones de salvamento y convenientemente situados en el Museo las obras importantes de las colecciones particulares, empezó a recoger obras de calor decorativo, muebles, lámparas, cuadros del período isabelino y romántico. Debido a la activísima actuación y casi iniciativa personal del Sr. Carbonell, que hasta aquel momento había sido uno de los anónimos colaboradores de la obra de salvamento, fue empezado un guardamuebles habilitando primero un viejo hospital de la Calle de la Paja y ampliado más tarde, arrancando de las manos de un grupo de desaprensivos el palacio del Duque de Solferino. El Sr. Carbonell no descansó ni un momento; durante los tres años de lucha, llegó a reunir y salvar una cantidad enorme de piezas de gran interés. De ellas llevó siempre un perfecto inventario de procedencias. El Sr. Martorell trató de obstaculizar esta obra, pero más tarde dejó a Carbonell en una perfecta independencia de movimientos. En las obras realizadas para la adaptación del hospital de la Calle de la Paja fueron descubiertas unas importantísimas esculturas de alabastro, obra probablemente del escultor del siglo XV, Pedro Oller. Cuando la Catedral pasó a la custodia de la Sección de Monumentos, una vez quitados todos los retablos por el personal del Museo, encargué de su control a José Bardolet, uno de los voluntarios que mejor trabajó en el traslado de colecciones al Museo. Logramos substituir la policía por Mozos de la Escuadra mucho menos peligrosos para la integridad de lo que todavía

quedaba en el edificio. El archivo fue cuidadosamente recogido por el grupo de voluntarios que trabajaban bajo la dirección del Sr. Durán y trasladado al Convento de los Ángeles, edificio adaptado como depósito de archivos. Una pequeña brigada de personal dependiente del Museo siguió sacando de la Catedral todas las maderas que pudieran facilitar un intento de incendio. Durante este trabajo fue hallado un magnífico retablo, obra de Jaime Huguet (1470) que había sido aprovechado como forro de unos bancos de una de las capillas. Se descubrió asimismo, creo que con el traslado del archivo, la bellísima espada del Condestable de Portugal. En esto llegó la orden de abrir todas las sepulturas. Procuramos demorar este requisito que había sido ya realizado en las catedrales de Tarragona y Gerona, en esta última ciudad bajo la dirección del Sr. Folch y Torres. La abertura de sepulturas de la Catedral de Barcelona fue realizada con toda clase de precauciones por personal del Museo de Arqueología. La tumba de Santa Eulalia contenía una pequeña urna de piedra, que fue fotografiada, en el interior de la cual había unos pocos huesos carbonizados y trozos muy deshechos de una tela gótica brocada en oro con unos motivos en flor de Lis. En las tumbas de los obispos, situados en las capillas de la Girola fueron hallados sendos báculos góticos de madera. En la del Obispo Escales se encontró el cuerpo del obispo del siglo XIV con casulla y báculo de interés arqueológico. Todos estos objetos fueron recogidos cuidadosamente y depositados en la Sala capitular.

Pero quedaba todavía intacto el Tesoro que, gracias a nuestra actuación, había resistido los intentos de incautación por parte de los sindicatos y de la policía. Al cabo de muchos meses vino la orden contundente de entregar dicho tesoro a la tesorería de la Generalidad. Se procedió a un inventario. Hice fotografiar las vitrinas que contenían las piezas del tesoro antes de que fueran abiertas. Un obrero especializado fue quitando de la Custodia todas las joyas con que la devoción de muchos siglos le había materialmente cubierto. Las joyas fueron fotografiadas una por una, no sólo las que poseían un valor artístico o arqueológico, sino también las que cuyo valor era puramente material. La Tesorería de la Generalidad se hizo cargo de todo después de firmar un recibo detalladísimo que quedó en poder del Sr. Martorell.

Los demás edificios religiosos de Barcelona quedaron bajo el control de un grupo de arquitectos del Ayuntamiento. Ellos cuidaron de tapiar las entradas de dichos edificios para que la gente no continuara la labor destructora del fuego. Estos arquitectos municipales fueron los que dirigieron la reconstrucción de la gran sala gótica del antiguo Palacio Real de Barcelona, ocultada con una serie de ediciones modernas en el interior del convento de Santa Clara.

El arquitecto Sr. Martorell no demostró nunca ni el más mínimo interés por el salvamento de patrimonio artístico. Su labor fue simplemente la de poner dificultades y entorpecer la marcha de la recolección de objetos que todavía quedaban abandonados en los pueblos. Su único celo era evitar que las cantidades incluidas en el presupuesto ordinario de la Generalidad, que eran los únicos recursos con que contaba la sección del salvamento del patrimonio artístico, fueran destinadas a sufragar gastos ocasionados por este [?] salvamento. Gastó la mayor parte del presupuesto en restaurar las murallas de Tarragona, El Arco de Bará, las antiguas ruinas de Roda y otras restauraciones que no corrían ninguna prisa. En cambio dejé que se perdiera la Capilla de la Sangre, de Alcover y otros monumentos que se hubieran salvado con un poco de buena voluntad por parte del Sr. Martorell. Los grupos de voluntarios comarcales trabajan sin cobrar nada, haciendo verdaderos sacrificios para pagar viajes y transportes, aprovechando toda clase de medios y circunstancias para llevar a las concentraciones oficiales, los objetos artísticos que quedaron abandonados por los pueblos. Después de mucha insistencia de mi parte, el Sr. Martorell propuso al Consejero de Cultura presupuestos extraordinarios, pero el dinero empezó a llegar cuando ya era demasiado tarde y todavía cuando éste fue concedido, se empleó en restauraciones absurdas en tiempo de guerra. En aquellos días en que habían tantas necesidades urgentes gastando miles y miles de pesetas en obras en el Monasterio de Santas Creus, San Cugat del Vallés y otros que no corrían ni el más leve peligro. En cada uno de mis viajes tenía que adelantar de mis propios recursos los gastos de gasolina y hospedajes y fue casi siempre tarea difícilísima el reintegro de las sumas adelantadas. El cambio de consejeros de Cultura fue fatal para el Patrimonio Artístico. En el primer período, Gasol tenía como secretario al Sr. Font y éste hizo todo lo que pudo para ayudarnos. Esta ayuda

fue nula o contraproducente cuando los consejeros Ibert y Pi Suñer, que sólo sabían hablar del Patrimonio Artístico cuando éste era útil para propaganda.

Algunos grupos comarcales lograron subvenciones de los Ayuntamientos. El de Gerona fue especialmente generoso. El de Tarragona dio muchas facilidades pero no dinero. No obstante, el grupo de esta ciudad logró de la Generalidad varias subvenciones directas, sin la intervención del Sr. Martorell. El grupo de Lérida fue el más desgraciado y el más activo. Todavía no puedo explicarme como, sin poseer la más pequeña ayuda económica, lograron reunir en pocos meses una serie incontable de piezas de arte de un gran interés. A los pocos días de haberles indicado la existencia de una pieza en la comarca, ésta aparecía sana y salva en el Museo de Lérida. Este trabajo se interrumpió con la movilización de Lamolla y Crous, elementos activos del grupo.

Pero no era solamente Cataluña la que sufría la pérdida rapidísima de sus obras de arte. Aragón estaba todavía en condiciones peores. Un día llegaron a la Generalidad unas cajas llenas de orfebrería religiosa, la mayor parte machacada. Estas cajas habían sido mandadas desde Aragón. Esto confirmaba las terribles noticias que nos llegaban de vez en cuando [?]endo destrucciones e incendios. Procuré indagar a través de milicianos que volvían del frente de Aragón, pero sólo se podía sacar en claro que lo mismo que en Cataluña, la mayoría de iglesias habían sido quemadas o utilizadas como almacén de los sindicatos después de destruir sus altares y mobiliario. El escultor Fenosa se presentó un buen día a la Generalidad con un camión prestado por la U.G.T. Lleno de retablos. Entre ellos, figuraba el enorme retablo de Grañen, parte del de Pallavuelo de Monegros y algunas tablas que presentaban evidentes señales de fuego, parte del famoso retablo de Lanaja. Nos contó que por falta de transporte la lluvia le había estropeado unos retablos recogidos en Castejón de Monegros. Fenosa nos dio noticias concretas y nos pidió que le ayudáramos en sus trabajos de salvamento del arte aragonés.

El Consejero de cultura me autorizó la visita a Aragón y salí en dirección a Lérida acompañado por el fotógrafo Robert. En Lérida, Lamolla se unió a la

expedición que fue una sucesión de disgustos. En Tamarite de Literan pude comprobar que los retablos góticos de la Colegiata, del Patrocinio y de las iglesias de S. Miguel y Santa Catalina habían sido quemados. La capilla románica de S. Miguel derribada y con ella perdido su magnífico calvario del siglo XIV. Asimismo habían sido quemados los retablos góticos de Algayón, Ontienena, Villanueva de Sijena y Onteniente y Lanaja. Esta tumba real de Aragón era un montón de ruinas quemadas. Las puertas patio abiertas de par en par descubrían la magnífica portalada románica de la iglesia con sus arcos ennegrecidos y sus puertas destrozadas. El coro de la iglesia, lo mismo que los altares quemados o reducidos a astillas. En el crucero aparecían esparcidos por en suelo los cuerpos semi-momificados de Da. Sancha de Aragón y su hija Da. Dulce, fundadoras del monasterio, rodeadas de los huesos de los caballeros de Muret. Por milagro, el fuego había respetado las arcas de madera policromada que contenían los cuerpos de algunas abadesas nobles del siglo XV, cuyos esqueletos aparecían en las losas del templo. Casi sin detenerme a examinar todos estos destrozos, atravesé corriendo las ruinas del viejo claustro hacia la famosa sala capitular, la capilla sistina de la pintura aragonesa del siglo XIII. No pude contener mis lágrimas delante las cenizas de uno de los mejores monumentos del mundo. El bellissimo artesonado árabe que cubrió la sala era una capa de cenizas, cubierta por los escombros del tejado derrumbado. Los arcos antes brillantes de policromía eran una ruina gris y negra que se perfilaba sobre el cielo. El fuego había transformado las maravillosas composiciones, que pocos meses antes parecían recién terminadas, en unas figuras monocromas casi invisibles. La mayor parte de ellas habían desaparecido con la caída del revoque, dejando la sillería desnuda y ennegrecida. Después del golpe recibido a la vista de Sta. María del Mar incendiada, esta ruina de Sijena fue mi mayor impresión de estos tres años de tragedia.

Fui a hablar con el comité de Villanueva de Sijena, el cual nos entregó unas pinturas góticas que había recogido del monasterio. Nos aseguró que los autores del incendio eran gente desconocida que estuvo de paso por el pueblo; quizás la columna de los aguiluchos de la F.A.I., autores del incendio de la Catedral de Lérida. Me dijeron que estaban dispuestos a ayudarme para salvar

algo si era posible de las pinturas de la sala capitular. Les prometí que volvería pronto dispuesto a hacer todo lo posible para evitar que lo poco que quedaba se perdiera definitivamente. Les mandé recoger las arcas góticas policromadas que fueron mandadas al museo de Lérida juntamente con los retablos góticos.

De allí nos fuimos a Alcañiz. Los edificios religiosos estaban enteros pero destrozado todo su contenido. En el castillo la furia revolucionaria había abierto violentamente la tumba de Lanuza que quedaba [?]ída. Por suerte la sala de la torre del homenaje, decorada con magníficas pinturas del siglo XIII estaba intacta. De todos modos, era preciso [?] para evitar que la gente se refugiara en ella, cosa peligrosa para las pinturas. Fui a hablar con el jefe militar de la plaza quien dio in[?]temente orden de tapiar la entrada.

Nos dijeron que en Barbastro las autoridades militares juntamente con la junta revolucionaria de Aragón trataban de organizar un grupo de salvamento del patrimonio artístico y que ya tenían algunas cosas recogidas. Me dirigí pues hacia Barbastro.

Esta ciudad estaba convertida en centro militar del frente de Aragón. Las iglesias eran utilizadas como almacenes y nada quedaba en ellas de lo que constituyó su mobiliario, entre el que se contaban algunos retablos góticos. Traté de ver en el núcleo de piezas antiguas que según me dijeron estaban recogidas en una de las salas del Ayuntamiento y no fue posible encontrar quien tuviera la llave. En estas pesquisas conocí a un exprofesor del Instituto de Huesca que me dijo ser uno de los que trataban de organizar de acuerdo con las autoridades militares del sector, el grupo de salvamento de patrimonio artístico. Yo procuré aquel día y más adelante en otros viajes y desde Barcelona tratar de que se llevara a la práctica la idea. Pero fue imposible. Aragón no tuvo nadie que cuidara de su patrimonio artístico y lentamente durante tres años se fue destruyendo lo que por casualidad había quedado de la avalancha incendiaria y destructora de los primeros días. Los dos únicos hoteles de Barbastro, requisados por el comité del pueblo, y las autoridades militares, estaban completamente llenos. Por ello decidimos irnos a Alquezar, donde llegamos al anochecer. Fuimos directamente al comité, presentamos nuestros papeles que fueron examinados con evidente recelo. No pude poner

en claro si los tesoros artísticos de la famosa Colegiata estaban o no intactos. Pusieron toda clase de dificultades para comprometer una visita a la mañana siguiente. Nos fuimos a la posada. Estábamos ya acostados en la misma habitación Lamolla y yo. A las tres de la madrugada fuimos violentamente despertados por un grupo de hombres armados con fusiles. Fue un momento horrible. Nos miramos sin decir palabra. Nos obligaron a vestirnos precipitadamente ya ir con ellos. ¿Era aquello el clásico “paseo”? Nos llevaron al Ayuntamiento. El comité estaba reunido en pleno y un grupo de milicianos estaba en la puerta. Afortunadamente, allí estaba el exprofesor de Huesca, conocido en aquella misma mañana y todo fue explicado. El comité nos creyó un grupo de ladrones de antigüedades y mandó a buscar urgentemente a Barbaste un grupo de milicianos. Por suerte entre ellos salió como elemento técnico dicho profesor. Quizás esto nos salvó la vida. ¿Hubiéramos sin él seguido la suerte de un grupo de pintores fusilados dos meses antes en Huesca? La mañana siguiente con el comité en pleno fuimos a la Colegiata. Todo estaba allí, las cosas mejores completamente escondidas bajo una destrucción aparente, bajo un desorden teatral de montones de sillas, cuadros descolgados y santos tendidos por el suelo. Me di cuenta inmediatamente que todo aquello era un “camouflage” y que el comité era un grupo de buenas gentes que tenían miedo a mostrarnos su iglesia sin quemar. Nos hicimos amigos, nos comprendíamos sin hablar y todos los tesoros de Alquezar salieron a relucir y fueron fotografiados, [?] dos retablos, los capiteles del claustro, las cruces y cálices de plata, el báculo románico de Umfol. Les dije que continuaran guardándolo y que no permitieran a nadie la entrada a la iglesia. No tuve ocasión de volver a Alquezar, donde uno de los mayores sustos de mi vida fue compensado por la gran alegría de hallar por fin un monumento prácticamente intacto.

El pueblo de Benabarre fue nuestra visita en el siguiente día. Estaba bajo la autoridad absoluta de un exminero de Suria quien nos contó la ejecución del cura y los diez abogados que según él mantenían el pueblo en lucha perpetua. Puso a nuestra disposición todo lo que él había recogido por suponer de valor artístico; entre ello se encontraba la magnífica arca de plata

del siglo XVI, varias importantes piezas de orfebrería el magnífico retablo del siglo XV, obra de Jaime Ferrer.

Era preciso que volviera a Barcelona, pero no podía alejarme de Aragón sin saber la suerte del famoso tesoro de Roda de Isábena. Destaqué a Lamolla con una lista de lo que Roda poseía para que comprobara lo que se conservaba y me marché a Barcelona. Cual no sería mi sorpresa cuando al volver a Lérida al cabo de unos días me encuentro todo el tesoro de Roda en el Museo. Lamolla logró convencer al comité de Roda, responsable y consciente del tesoro que tenía entre manos, que para evitar peligros de destrucción era preciso concentrarlo en Lérida. Una comisión de rodenses acompañó al tesoro al Museo y el Sr. Roca, como director, firmó recibo de todas las piezas depositadas a su custodia. Tengo una carta que el Marqués de Lozoya me escribió terminada la guerra, en la que me dice que el tesoro de Roda había llegado sano y salvo a las manos de los que en este momento están reorganizando nuestro Patrimonio Artístico.

Una vez en Barcelona, di cuenta detallada al Sr. Martorell de mis gestiones en Aragón, pidiéndole al mismo tiempo que destinara una cantidad, 4,000 ptas., para mandar inmediatamente un técnico a Sijena para arrancar y llevar a lugar seguro lo que quedaba de las maravillosas pinturas murales. Le enseñé fotografías sacadas en la que se veía exactamente lo que todavía podía ser salvado y el peligro que representaban las lluvias de invierno para las pinturas que quedaban a la merced del tiempo. Cada día que pasaba, el revoque policromado, debilitado por el incendio, perdía consistencia. No pude lograr que se interesara. Entonces fui a hablar con el secretario de Gasol mostrándole las fotografías. Se impresionó por mi descripción y dio orden al tesorero de la Generalidad que se me entregaran a justificar las 4,000 ptas. Salí inmediatamente para Sijena, acompañado de Robert y Llopart, quienes ejecutaron con pericia y gran perfección el arranque de las pinturas de la sala Capitular. Fueron ayudados por gente del pueblo de Villanueva de Sijena que cobraron su correspondiente jornal,. No hice arrancar las pinturas murales del ábside mayor de la iglesia porque creí que no estaban en peligro. Al cabo de más de un año tuve otra vez ocasión de visitar las ruinas de Sijena que habían

sido convertidas en cuartel de caballería y dichas pinturas del ábside seguían intactas.

El éxito de los trabajos ejecutados en Sijena nos animé a continuar la obra de recogida de pinturas murales que se hallaran en malas condiciones [?] primera fue una decoración del siglo XIV muy notable que apareció bajo construcciones modernas en uno de los altares de la parroquial de Cardona. Ese arranque fue ejecutado por Llopart. Siguieron inmediatamente las pinturas murales de Osormort, que habían sufrido mucho en el incendio del edificio de San Martín Sescorts y Folgaroles, trabajos ejecutados por mi hermano R[?]. más adelante, éste y Llopart arrancaron las notabilísimas pinturas murales del Monasterio de Pedret y enseguida las de San Pablo de Casserras. Sólo fueron arrancadas aquellas pinturas que se consideraron en peligro. Así, por ejemplo en las que fueron descubiertas en el antiguo monasterio de Puigcerdá nos [?]tamos a limpiarlas y a levantar delante de ellas un tabique protector.

Pero Llopart y mi hermano fueron movilizados. Trataron de pasar a [?]cia y fueron presos y mandados a un campo de concentración, donde estuvimos casi hasta el final de la guerra. Esto, y mi movilización, cortó bruscamente todos los trabajos de arranque de pinturas murales. Las de San Martín Sescorts, Folgaroles y Osormort fueron depositadas en el Museo de Vich. Las demás, junto con las de Sijena, en la casa 41 del Paseo de Gracia, en el domicilio de Da. Teresa Amatller, quien al salir de Barcelona me cedió su piso para que fuera utilizado para los trabajos de salvamento del Patrimonio Artístico, y así se hizo. En esta casa fue improvisado un taller y el restaurador, Sr. Navarro, bajo mi dirección, empezó el traspaso de las pinturas de Pedret, Sijena y Cardona. Estas últimas al ser terminadas fueron instaladas en las oficinas de la Sección de Monumentos y las demás estaban en curso de transporte en dicho taller del Paseo de Gracia cuando fue tomada Barcelona. Hay que hacer constar y es fácil comprobarlo, que de no haberse arrancado las mencionadas pinturas, hubieran sufrido mucho o hubieran desaparecido como las de la Iglesia de la Sangre, de Alcover, por derrumbamiento del edificio, o como las del Carmen, de Manresa, por la acción del tiempo. Desde luego, el caso más urgente fue el de Sijena. De no haber sido arrancadas

inmediatamente, estando como estaban en la intemperie después del derrumbamiento del techo que las protegía y con el revocado minado por la acción del fuego, hubieran perecido totalmente en el invierno del 26. Los trabajos resultaron técnicamente perfectos. Quizás al transporte algunos elementos de Pedret se resintieron un poco de la falta de materiales convenientes, durante el último año de guerra y también del hecho que, estando yo movilizado, mis visitas a Barcelona eran raras y rápidas. Pero debo hacer constar que a pesar de que los mencionados colaboradores en estos trabajos no cobraron o cobraron muy poco, hicieron el trabajo con un entusiasmo que es digno de toda clase de elogios.

Esta obra de arranque de pinturas murales levantó los celos del personal del Museo. Folch y Torres me advirtió que corría la voz de que arrancaba estas pinturas por mi cuenta. Más tarde, he sabido que dijo a varios amigos míos que mi interés por el salvamento del Patrimonio Artístico era simplemente en beneficio propio y que ya verían como las pinturas de Sijena aparecerían un día en el mercado extranjero. Grau, restaurador del Museo, según me escriben desde España, ha dicho que las pinturas fueron arrancadas por gente que no conocían la técnica. Los mismos que ejecutaron esta obra están actualmente como técnicos de la Junta de Patrimonio Artístico Nacional, ejecutando con gran éxito el difícil arranque de unas pinturas del siglo XIV en Valladolid, pinturas que el Sr. Grau dijo que era imposible arrancar.

Otro de los trabajos que cayeron sobre mi responsabilidad fue la preparación del traslado del Museo de Barcelona. Nadie veía la necesidad de dicho traslado. La idea fue puramente de Folch y Torres, quien no considerándose muy seguro en Barcelona, después de la campaña de "Solidaridad Obrera", insistió inmediatamente y me encargó que me cuidara de dirigir la difícil tarea de cortar en secciones transportables los enormes ábsides románicos. Esto me ocupó días preciosos para el salvamento de muchas cosas que todavía quedaban abandonadas.

Todos los días aparecían objetos desconocidos hallados en los sitios más impensados. Por ejemplo, uno de nuestros colaboradores descubrió al cabo de unos meses, en un pequeño convento abandonado de Barcelona, una

magnífica cabeza de alabastro, obra del siglo XIV y una reja de hierro gótica. Al mismo tiempo, algunos de los salvadores espontáneos empezaron a entregar obras de arte a la Generalidad. El sindicato de pintores de la Calle de los Arcos entregó unas estatuas y una reja de Sta. Ana y un magnífico retablo procedente de Aragón. Un sindicato instalado en casa del Sr. Milá, en el Paseo de Gracia, unos retablos góticos parte de la colección de dicho señor. Otro comité, instalado en la casa de la Virreina, el magnífico retablo del siglo XV, obra de Pablo Vergós. De la misma manera, fueron recogidos los retablos de la casa del Marqués de Robert, otros encontrados en la finca del Conde del Prat de Llobregat, otros de las casas Joaquín Carreras, Fontana, Dr. Soler, Vidal, Rusiñol, etc.

A mediados del mes de septiembre fue posible establecer el primer inventario del estado de monumentos y obras de arte que quedaron con más o menos autoridad bajo el control de la Generalidad. De todos modos, quedaban todavía infinidad de pequeños pueblos de los cuales no poseíamos ni la más leve noticia. Con los datos absolutamente seguros redacté un inventario. El Consejo de Cultura propuso la idea de publicarlo en un folleto dando cuenta de la actuación de la Generalidad en la protección del Patrimonio Artístico. Una ligera memoria fue redactada, pero la publicación quedó en el aire. Al cabo de unos meses la comisaría de propaganda recogió de la consejería de Cultura el manuscrito y con modificaciones en su texto preliminar, editó un folleto en inglés y en francés “Le Sauvetage du Patrimoine Artistique de la Catalogne,” cuya publicación coincidió con la inauguración de la exposición de arte catalán en París. Este folleto contiene íntegro el inventario que yo redacté, con mención clarísima de los objetos perdidos o quemados, con la lista de las iglesias artísticamente importantes desaparecidas o deterioradas. El tal folleto fue mal interpretado por todo el mundo. Creo que fue en un periódico de Bruselas en el que fue publicado un extenso artículo contra dicho folleto pero haciendo constar que el que supiera leer entre líneas, vería en él la prueba más evidente de las irreparables destrucciones de Cataluña. En los medios revolucionarios de Barcelona fue tomado en consideración este último punto de vista; fui acusado de ‘fascista vergonzante.’ Unos amigos me advirtieron que la

acusación salía de la propia comisaría de propaganda; tuve que esconderme hasta que pasó el peligro del fatídico “paseo.”

He sido también violentamente acusado por mi colaboración en el libro que “Cahiers d’Art” publicó en París en el año 1937 con el título L’ART DE LA CATALOGNE. En efecto, yo soy el autor del libro en cuestión, lo tenía ya preparado desde mucho antes de la guerra. En una visita que hizo a Barcelona Christian Zervós, editor de CAHIERS D’ART, me pidió algo para publicar en París y yo le ofrecí el libro, que en realidad es una noticia sumaria de la evolución del arte en Cataluña, desde su origen hasta la forma de la Unidad Hispánica. Más que otra cosa, es un libro de divulgación con cortísimo texto y gran cantidad de buenas reproducciones fotográficas. Con este material en sus manos, Christian Zervós ofreció al comisario de propaganda la publicación en francés de un libro sensacional en defensa de la república y obtuvo una importante ayuda económica. Una vez en París [?] Zervós no hizo más que publicar mi libro íntegro, precediéndolo de un prólogo firmado por él y dedicando la obra a los dirigentes de la política barcelonesa. Dicho prólogo es una sarta de falsedades y exageraciones que constituyen la base de la acusación contra el libro. De él se hicieron tres ediciones; una en francés, otra en inglés y otra en alemán. Las dos primeras contienen los mencionados prólogo y dedicatoria. La edición alemana es mi libro escueto y puro, tal como lo entregué a Zervós. Ruego que [?] ésta la edición que entre en juicio. Yo no soy responsable de las adi[?] incorporadas para obtener una subvención oficial. de la edición alemana vendieron durante la guerra 2,000 ejemplares en Alemania. Me parece que hay que añadir más para demostrar el espíritu absolutamente científico de mi libro.

Es importante dar cuenta, para la defensa de mi colaboración en el folleto “LE SAUVETAGE DU PATRIMONIE ARTISTIQUE DE LA CATALOGNE” que la lista en él incluida del estado de monumentos y museos, fue copiada por el Marqués de Lozoya y mandada por él como Subcomisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional al Dr. Walter W. S. Cook, Presidente del INSTITUTE OF FINE ARTS de la Universidad de New York, en una carta de la cual acompaño fotografía.

Entre las censuras que con respecto a mi actuación durante la tragedia española han sido publicadas, es mi participación en la visita realizada a Barcelona, Valencia y Madrid por el Deán de Canterbury. Un día fui llamado en el despacho del consejero de Cultura, quien me ordenó que acompañara a dicho Deán en una visita a la Catedral de Pedralbes, museos y otros monumentos artísticos de Barcelona. Durante un día entero estuve recorriendo Barcelona con el Deán, tratando de mostrar en todo lo que fuera posible, la verdad de lo ocurrido durante los atroces momentos de absoluta anarquía. Le llevé, no solamente a visitar los trabajos realizados para el salvamento de monumentos y obras de arte, sino también a que viera los irreparables destrozos producidos por las turbas incendiarias. Me dio la impresión de que se hacía cargo de la situación y que comprendía a fondo la verdad escondida bajo aquellas naves quemadas de Santa María del Mar y bajo los cuadros y muebles acumulados a millares en las salas del Museo.

Al día siguiente el Deán salió para Valencia, acompañado de uno de los miembros de la comisaría de propaganda. Desde hacía tiempo yo deseaba encontrar una oportunidad que me permitiera, sin perder mucho tiempo, ver los trabajos que un grupo parecido al que actuaba en Barcelona estaba realizando en Valencia para el salvamento del patrimonio artístico de la región. Además, corría la voz de que parte de los tesoros del Museo del Prado habían sido trasladados a Valencia. Pedí pues permiso para incorporarme en la expedición que salió de Barcelona en automóvil. Así tuve ocasión de visitar de paso la ciudad de Castellón, donde estaban derribando la iglesia gótica, hecho que denuncié en Valencia. En esta ciudad, visité las concentraciones de objetos de arte en el Colegio del Patriarca y las obras que se estaban realizando en las torres de Serranos para utilizarlas como refugio de las pinturas del Prado. Al despedirme del Deán, para volver a Barcelona, aprovechando el regreso del coche de la comisaría de propaganda, éste sugirió la idea de que siguiera la expedición hasta Madrid. Tengo que confesar que la visita a Madrid era para mí una tentación irresistible. Acepté y me uní de nuevo a la expedición, que fue realizada en coche bajo la dirección de una empleada del Ministerio de propaganda que hablaba perfectamente el inglés- Estuvimos en Madrid poco más de 24 horas en las cuales sólo pude visitar el Palacio Real y la

concentración de obras de arte de la iglesia de San Francisco el Grande. El Deán siguió un programa de visitas arreglado por el Ministerio de propaganda. De vuelta a Valencia, él cogió el avión para Francia y yo un tren [?] carreta hacia Barcelona.

Antes y después de la visita del Deán de Canterbury fui llamado muchas veces para servir de cicerone a visitantes extranjeros. Procuré escapar de tal misión siempre que fue posible, pero el fin me di cuenta que los elogios que los visitantes hacían de la organización de salvamento de obras de arte redundaba en beneficio de tal organismo y por lo tanto en el de las obras de arte. De este modo, gracias a ser una de las pocas obras realizadas en Cataluña, de la cual todo el mundo podía hablar bien si tener que ocultar los verdaderos sentimientos y sin forzar la imaginación, empezamos a recibir un apoyo más efectivo de las autoridades.

En otra ocasión acompañé en su visita por Cataluña una comisión de arqueólogos, mandada por el gobierno inglés para ver los desperfectos sufridos por el tesoro artístico de España. Las llevé a Montserrat, Vich, donde vieron la Catedral quemada. A Olot, para que se hicieran cargo de la mayor concentración de objetos de arte existente en Cataluña. En Gerona, visitamos la Catedral y los museos. En Poblet fuimos recibidos por el Sr. Toda. Tarragona fue la última visita donde los dejé en camino de Valencia. Como comentario a la tal visita, ruego que se leído el largo y detalladísimo informe que Sir Frederick Kenyon, Presidente de dicha comisión, publicó en el "Times" de Londres.

Folch y Torres se presentó un día en Barcelona y me encargó la recogida de unas cuantas obras de arte en Lérida, Tarragona, Vich y Gerona, que debían de figurar en la Exposición que, por acuerdo de la generalidad, él debía de organizar en París. A los pocos días, recibí una carta del Dr. Walter W. S. Cook, Presidente del "Institute of Fine Arts" de la Universidad de New York, anunciándome su viaje a Europa y pidiéndome que de serme posible, fiera a París a hablar con él. Después de muchas gestiones y gracias a la excusa de la Exposición de Arte Catalán en el "Jeu de Pomme," me fue dado un pasaporte. Hablé con Dr. Cook, quien trató de convencerme de que no

volviera a Barcelona. Me ofreció una suma importante para que realizara unos estudios sobre el arte románico francés, a cuenta del Metropolitan Museum y la Frick Art Reference Library, de New York así como de las Universidades de Yale, Princeton y Harvard. Desgraciadamente no pude aceptar. Mi esposa y mis hijas estaban en Barcelona y fue gracias a la existencia de estos rehenes que fue permitida mi salida a Francia. Le rogué que me reservara esta misión para cuando terminara la guerra. Como diré más adelante, el Dr. Cook cumplió su palabra. Volví a Barcelona a los pocos días. Allí me esperaba una nueva etapa de mi papel en el drama español, la movilización. En efecto, fui movilizado a las pocas semanas de mi vuelta de París. Mi movilización hubiera podido ser evitada con una simple gestión del S. Martorell, haciendo constar mi servicio en la Sección de Monumentos de la Generalidad. Antes de salir para el frente, hice mi última expedición. Con José Bardolet recorrimos todas las iglesias pirenaicas de los Valles de Tahull y Bohí, comprobando que las grandes iglesias románicas estaban bien conservadas y que sólo el mobiliario había desaparecido. De todos modos, parte de él se encontraba ya guardado en Lérida. Para terminar mi actuación en la Sección de Monumentos redacté una memoria de la cual tengo en mis manos el original con anotaciones del Sr. Martorell, dando cuenta al consejero de Cultura del estado de las concentraciones de objetos artísticos, existentes en Cataluña. Al final de las presentes notas incluyo una copia de dicha memoria.

Yo cumplí mi servicio militar con la leva del año 1925 en la Brigada Topográfica de Ingenieros y terminé mi servicio activo siendo sargento. A los pocos meses de guerra, fueron llamados a filas todos los oficiales y clases. Yo no me presenté y seguí colaborando en el grupo de salvamento de Patrimonio Artístico. Algunos meses más tarde, llegó a la consejería de Cultura la orden de mi presentación, dando cuenta al consejero de que se había abierto contra mí un proceso de deserción. Fui obligado a presentarme al cuartel general de Ingenieros y gracias a un informe de los trabajos realizados, que el consejero de Cultura redactó a favor mío, fui salvado del ingreso en un batallón disciplinario. De todos modos, no pude evitar mi movilización. Después de muchas gestiones, en las cuales fui eficazmente ayudado por el Colegio de Arquitectos, logré, en lugar de ser destinado al ejército regular obtener una

plaza como arquitecto de fortificaciones. Fui mandado a Lérida con la orden de presentarme en la jefatura del sector de Cinca. Mi destino definitivo fue el subsector de Gandesa, donde llegué a primeros de octubre del año 1937. Mi misión consistió en levantar, con la ayuda de tres soldados el plano detallado de las obras de fortificación del sector que cubría los términos municipales de Gandesa, Bot, Horta, Bates, Villala y Puebla de Masaluca. Al cabo de unos meses, me ordenaron que, empleando obreros civiles, limpiara las fortificaciones existentes, que habían sido levantadas a comienzos de la revolución y que terminara las obras empezadas. [?]an difícil encontrar hombres dispuestos a trabajar en las fortificaciones y que los trabajos se realizaron con una lentitud extraordinaria. Este largo período de calma me permitió trabajar mucho en los estudios de arte. En Gandesa escribí un libro sobre la pintura del siglo XIV. Mis continuos viajes a Lérida me permitieron dirigir los trabajos de instalación del museo de esta ciudad, la reconstrucción de las grandes imágenes góticas, rotas durante los primeros días de la revolución, y cuyos pedazos fueron heroicamente salvados y la limpieza de retablos de piedra de Castelló de Gargaña y otros. Además, la facilidad que tenía para viajar de una parte a otra dentro de mi zona y zonas vecinas, I aproveché para proseguir el inventario de las pérdidas sufridas por los monumentos artísticos. En esta tarea fui ayudado por otro arquitecto, Sr. Burgal, como yo, movilizado y encargado del sector de Praga. Con é visitamos la mayor parte de pueblos de Aragón. Pero desgraciadamente, la pérdida del patrimonio artístico de esta región de Cinca era casi total. En mis excursiones, descubrí unas pinturas murales románicas desconocidas en el pueblo de Yaso (Huesca). En otra, unas pinturas sobre tabla de comienzos del siglo XVI, parte del gran retablo de la maravillosa iglesia del Castillo de Valderrobes. En la misma iglesia, recogí rotas en gran número de pedazos, unas grandes composiciones, pintadas al óleo sobre tela, unas en grisalla y otras en color, que seguramente fueron las sarga que decoraban las puertas del altar mayor. Todos estos objetos los iba depositando en la casa Paladella, de Gandesa, que el Ayuntamiento había cedido al ejército para alojamiento de los ingenieros de fortificaciones. Escribí varias veces a Barcelona, para que vinieran a recoger esta improvisada concentración de obras de arte, que fueron dejadas en Gandesa cuando la

famosa retirada de Aragón. Antes de salir de Gandesa, dejé todas las pinturas bien colocadas y embaladas en una de las salas de la casa Paladella, con un gran cartel donde constaba el carácter artístico de tales pinturas.

Inmediatamente después de atravesar el Ebro, fui destacado de la Comandancia General de Ingenieros del Ejército del Este, situada en el pueblo de San Guim (Lérida). De allí fui mandado a Solsona, donde como encargado de talleres de carpintería y cerrajería, estuve hasta el otoño del año 1938. La estancia en Solsona me permitió intervenir en la instalación que se estaba realizando del Museo Episcopal. Entonces propuse al Sr. Martorell, Comandante General de Ingenieros, que utilizando las brigadas obreras del ejército, me permitiera proteger las portadas románicas de la comarca. A pesar de la oposición de los comisarios, Martorell me dio esta autorización y toda clase de facilidades para la realización de dicha obra. De esta manera, fueron protegidos con costosas construcciones adosadas, las portadas románicas de Agramnat, una de las joyas de la escuela románica española y la de Cubells, obra importante del siglo XIII. Estas protecciones realizadas por el ejército y comunicadas por mí a la Sección de Monumentos, incitaron que ésta se preocupara de realizar algunas protecciones, como por ejemplo, la Tumba de Santa Eulalia de la Catedral de Barcelona, el retablo mayor de la Catedral de Vich, la Portada de Ripoll y algunas esculturas de la Generalidad de Cataluña.

Yo procuré no perder nunca el contacto con la Sección de Monumentos de la Generalidad, aunque raras veces podía ir a Barcelona. De todos modos, llevé siempre el control de los trabajos de transporte y restauración de las pinturas de Sijena, Cardona, etc. Que se seguían realizando en la casa 41 del Paseo de Gracia. Dirigí también el arranque de las pinturas de Santa María de Tarrasa, realizada por Robert y la limpieza de las pinturas del siglo XI, que fueron descubiertas en esta iglesia. Visité tan a menudo como me fue posible, el Museo de Vich y el de Manresa, donde todavía seguían acumulándose objetos. El Museo de Vich estaba, dese hacía mucho tiempo, bajo el control de José Bardolet y muy bien cuidado por un empleado municipal, que se convirtió en un guardián celosísimo.

Durante todo este período, el patrimonio artístico pasó a depender del Subsecretario de Cultura, quien se pasó los meses discutiendo con el Servicio Nacional de Patrimonio Artístico que de Madrid había pasado a Valencia y de ésta a Barcelona, llevando consigo un enorme tesoro artístico, integrado principalmente por el Museo del Prado. Este nuevo director, hombre completamente desorientado, sin otro consejo que el del pobre Martorell, no sabía qué hacer, a pesar de sus buenas intenciones. Por influencia de los aparatosos traslados de la Comisión Nacional, se le ocurrió modificar las concentraciones de objetos de arte. Los museos se deshicieron rápidamente; se dio orden de embalar pieza por pieza y las cajas fueron trasladadas a nuevas concentraciones, cerca de la frontera francesa. Yo me enteré de esta locura por casualidad. Siendo yo el director efectivo del Museo de Vich, éste fue embalado sin que yo fuera advertido y ni se me dijo donde fueron trasladadas las cajas conteniendo los objetos. Más adelante supe que estaban repartidas entre algunas grandes masías de las estribaciones pirenaicas, en la Provincia de Gerona.

Nombrado encargado de Talleres de la comandancia de Ingenieros, fui trasladado a Manresa, en cuya ciudad fueron requisados, por orden militar, algunos talleres de carpintería y cerrajería. En ellos empezamos la construcción de barracones para el ejército, especialmente destinados a hospitales. En Manresa, hice todo lo que pude para reorganizar los talleres que habían sido colectivizados o saqueados. Devolví cada uno a sus respectivos propietarios y éstos trabajaron a sueldo del ejército. Si se cree conveniente, se puede pedir una información entre los carpinteros y cerrajeros de Manresa, sobre mi actuación como encargado de ellos, durante los cuatro últimos meses de la batalla de Cataluña.

Pocos días antes de la toma de Manresa, fue ordenado el traslado de los talleres a S. Feliú de Codinas, de allí a Ripoll y, más tarde, cerca de Olot, donde sólo estuvimos dos días. Recibí la orden entonces de ir con los soldados de talleres, hacia Molló, desde donde me interné en Francia.

Pasé la frontera de Francia el día 7 de febrero de 1939, llegando a Prat de Molló, donde vino a buscarme M. Marcel Robin, Director de los Archivos de

los Pirineos Orientales, a quien telefoneé. Me hospedó en su casa de Perpignan, esperando la contestación de un telegrama que mandé al Dr. Walter W. S. Cook, como consecuencia de la conversación tenida muchos meses antes en París. Incluyo una fotografía del telegrama recibido por el Dr. Cook, quien ha tenido la amabilidad de prestármelo. Asimismo, escribí al Dr. Henri Focillon, del College de Francia, en París, quien a su vez me envió una carta de recomendación para el Prefecto de Perpignan. Este me dio un salvoconducto para presentarme a la Prefectura de Orleans y allí, con otra carta del Profesor Focillon y después de grandes dificultades, me dieron un salvoconducto temporal para poder circular dentro de los límites del Departamento del "Loiret." De todos modos, me fui a París y, recibidos ya los 20,000 francos mandados por el Dr. Cook, compré un equipo fotográfico y me trasladé a Saint Benoit sur Loire, para empezar mis trabajos fotográficos a cuenta de las instituciones americanas ya mencionadas. Desde allí, escribí inmediatamente al Sr. Marqués de Lozoya, dándole cuenta de mi situación, ofreciéndome para colaborar en la reconstrucción y recuperación del Patrimonio Artístico de España y notificándole algunas concentraciones de arte improvisadas en los últimos momentos y que consideraba en peligro. Al cabo de unas semanas, el Sr. Marqués de Lozoya, me contestó la carta de la cual incluyo fotografía. A primeros de abril, terminé las fotografías de S. Benoit sur Loire y de allí pasé a Blois, [?] otra autorización especial del Prefecto. Terminada la fotografía de los monumentos románicos de su comarca, pasé a Tours. Allí, gracias a una serie de cartas del Profesor Focillon y de gran insistencia por parte de la Universidad de New York, me fue concedida una carta de Identidad [?] que me permitía definitivamente recorrer libremente Francia, sin tener que presentarme, como había sido mi obligación durante varios meses, a las Prefecturas de Policía de todos los pueblos que visitaban.

Desde aquel momento pude ir a París, donde solicité del consulado Español mi Carta de Nacionalidad, que me fué concedida. Mis trabajos fotográficos siguieron son toda normalidad, cubriendo una enorme zona, desde el Loire a los Pirineos. Pero se declaró la guerra y, como extranjero, fui confinado a Tours, y desde luego, mis trabajos fotográficos fueron definitivamente interrumpidos. Telegrafíé al Dr. Cook y este escribió al Cónsul

General de España en New York, dándole cuenta que el "Institute of Fine Arts" de la Universidad de New York, había acordado invitarme a dar unos cursos especiales sobre Arte Español, rogándole que informara al Gobierno de España, para que me fuera concedido un pasaporte, sin el cual era imposible mi entrada a los Estados Unidos. Estas gestiones dieron por resultado que, a fines del mes de noviembre de 1939, fui llamado por el Cónsul General de España en París, quien me entregó un pasaporte. Este fue visado sin dificultad por el Cónsul de Estados Unidos. Recogí mis clisés y todas las notas sacadas en mis investigaciones en Francia y salí para Italia, donde embarqué. Llegué a New York a fines del mes de diciembre en el vapor italiano "Vulcania," procedente de Génova. Inmediatamente empecé a preparar mi curso, que fue dedicado a "las influencias españolas en el desarrollo de la escultura románica francesa." Acompañé un ejemplar del folleto que regularmente edita el "Institute of Fine Arts" cada semestre, para anunciar sus cursos. En él se publica una ligera biografía y los títulos de mis conferencias. El curso, a pesar de su improvisación, tuvo gran éxito y asistieron a él, no sólo los estudiantes del Instituto, sino también diversos profesores y directores de museos. El tema incluía una serie de descubrimientos arqueológicos importantes, realizados en mis recientes viajes por Francia. Esta serie de conferencias, que di en inglés, serán pronto editadas por la Universidad de New York e ilustradas con una gran selección de las fotografías sacadas por mí en Francia.

Durante el curso di una conferencia pública dedicada especialmente a la colonia española en New York. Fui presentado por el Cónsul General de España, don Miguel Espinos, y el tema fué Santiago de Compostela. Más adelante, di otra conferencia pública sobre Pintura Española, en la sala que la Exposición Internacional de New York ha dedicado a la Pintura Española. Asimismo, diserté sobre el problema de la escultura compostelana, en una de las sesiones mensuales del "Atheneum", asociación de arqueólogos americanos. Durante mi curso en el "Institute of Fine Arts" recibí la proposición de dar un curso completo de Pintura Española, en el Museo de Toledo, Ohio. Este Museo obtuvo una subvención extraordinaria de la Fundación Carnegie, para que un profesor extranjero diera un curso especial y organizara al mismo tiempo una exposición relacionada con el tema científico del curso. Tuve el

honor de ser yo el profesor invitado y el día 17 de septiembre empecé mi curso, dedicado a la Historia de la Pintura Española. Este curso forma asimismo parte del programa académico de la Universidad de Toledo. La exposición tendrá lugar en la próxima primavera, reunirá la selección de las mejores pinturas españolas que existen en las colecciones y museos de los Estados Unidos. De ella será publicado un gran catálogo ilustrado.

Annex 10. Generalitat de Catalunya. Secció de Monuments Històrics. *Memoria sobre el estado actual de los museos y concentraciones comarcales de obras de arte en Cataluña.* Junio de 1937. [transcripció]

MEMORIA SOBRE EL ESTADO ACTUAL DE LOS MUSEOS Y
CONCENTRACIONES COMARCALES DE OBRAS DE ARTE EN CATALUÑA

JUNIO DE 1937

La recogida de objetos de arte y arqueología, realizada en Cataluña bajo la dirección de la Sección de Monumentos históricos para asegurar la conservación del Patrimonio Artístico Nacional, ha entrado en un periodo de relativa calma. Aun que debido a distintas razones existen todavía obras importantes no suficientemente protegidas, podemos afirmar de los trabajos de organización de las concentraciones artísticas han alcanzado el final de su primera etapa. Para que esta organización pueda continuar manteniendo su eficacia, es preaviso estudiar lo más pronto posible un plan general de museos, decidir cuales son las actuales concentraciones que pueden permanecer en forma más o menos definitiva y fijar la forma de establecer en ellas un riguroso control.

Las actuales concentraciones de obras de arte fueron creadas en los momentos más trágicos de la revolución debido a circunstancias que fueron distintas en cada caso y en cada momento, siguiendo en todo lo que fue posible las instrucciones dadas a los delegados del servicio del Patrimonio Artístico. El entusiasmo y el desinterés extraordinario desplegado por estos heroicos delegados es una de las pocas páginas gloriosas de la tragedia de Cataluña.

Es preciso establecer una clasificaron entre los distintos tipos de concentración de objetos de arte.

I. Objetos recogidos por el grupo central del Servicio del Patrimonio Artístico. Obras de arte procedentes de Colecciones particulares, Iglesias y conventos de Barcelona y los procedentes de las expediciones en Cataluña y en Aragón, realizadas por miembros de dicho grupo central. Este núcleo de obras de arte, el más numeroso se halla actualmente en el Museo de Arte, en el Museo de Arqueología u en el Guarda muebles de la Sección de Monumentos de la Generalidad. En estas concentraciones quedan incluidos los objetos llevados a la Generalidad por grupos incontrolados, elementos de Milicias y Policía. De todo ello existe inventario y la procedencia del objeto consta en todos los casos en que fue posible averiguarla.

II. *Concentraciones de objetos de arte recogidos por los grupos comarcales de acuerdo con el Servicio Central de Salvamento del Patrimonio Artístico. Tan pronto como fue posible se fijó a cada grupo una determinada área de acción. La concentración tuvo lugar siempre que fue posible en alguno de los museos ya existentes en Cataluña. Cuando no existía museo comarcal se escogió como lugar de concentración el pueblo que tuviera más garantías para la conservación de los objetos recogidos.*

III. *Pequeñas concentraciones formadas espontáneamente alrededor de alguna obra importante existente en algún pueblo. Estas pequeñas concentraciones fueron fundidas siempre que fue posible con la concentración oficial más próxima.*

Damos a continuación un resumen del estado actual de las concentraciones de Arte existentes en Cataluña. De este resumen se desprende que no existía suficiente cohesión entre tales concentraciones; que la mayoría de ellas no tienen ni el más leve control de la Comisaría de Museos, órgano dirigente de museos y concentraciones; Que es preciso redactar la mayoría de inventarios y nombrar un cierto número de miembros delegados responsables. En la mayoría de casos las condiciones del local en que la concentración fue efectuada no son convenientes para tal larga permanencia en el de las obras de Arte- El peligro de robo y deterioro es evidente en la mayoría de casos.

En algunas ciudades como Tarragona Solsona, Lérida, Reus, Gerona y Badalona ha sido empezada la adaptación de edificios incautados para museo de carácter definitivo. Es necesario que sea en todo caso controladas tales adaptaciones.

BADALONA. Un grupo de voluntarios, autorizados por el Ayuntamiento, está organizando en la torre Marsans la instalación de una serie de piezas ibéricas, romanas, medievales y del renacimiento, recogidas antes y después del 19 de julio. Sin inventario.

BALAGUER. En un pequeño desván del Ayuntamiento se guardan algunas piezas importantes recogidas durante los primeros días de la revolución. Los retablos de fines del siglo XV procedentes de una de las iglesias de la Villa y una Virgen del siglo XV tallada en piedra, son las obras más importantes. El alcalde ruso (¿) la entrega de los objetos recogidos pues tiene el proyecto de comenzar con ellas un nuevo Museo. No hay inventario ni delegado de la Comisaría de Museos.

BANYOLES. Un grupo de vecinos, durante los primeros momentos de desorden llevaron a la Casa Consistorial la famosa arca de plata, obra maestra de la orfebrería gótica, un retablo del siglo XV de gran calidad, procedente de una de las iglesias de la Villa, y varias esculturas y pinturas menos importantes. Este importantísimo grupo de obras se halla en malas condiciones. El Ayuntamiento tiene la idea de crear un Museo comarcal sumando a los mencionados objetos la importante colección Alsius. Sin inventario ni persona delegada de la Comisaria de Museos.

BERGA. Entre los objetos recogidos en la comarca y guardados en la Casa Consistorial se cuentan tres importantísimos retablos Góticos procedentes de San Lorenzo de Morunys, dos grandes telas de Viladomat sacadas del Monasterio Franciscano de la ciudad, y gran cantidad de piezas de valor decorativo procedentes de diversas colecciones particulares. No existe inventario ni delegado de la Comisaria de Museos.

BLANES. Un vecino de la Villa posee la delegación de la Comisaria de Museos. Hasta el momento actual no existe ninguna concentración de obras de arte.

CERVERA. El Museo-Archivo de Cervera existente desde hace muchos años dependiendo directamente de Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona no ha interrumpido su marcha normal y en él han sido concentrados algunos de los objetos artísticos de la comarca.

CASTELLON DE AMPURIAS. El alcalde de esta villa concentro en uno de los edificios incautados la mayoría de las obras de arte existentes en los edificios religiosos. Entre ellas es preciso mencionar una corona de p[?] obra del siglo XV regalada por el Condestable de Portugal y una seria[?] de relicarios de siglo XV. Los retablos del siglo XV y el magnífico retablo de alabastro joya del arte gótico, siguen intactos en la famosa iglesia parroquial. No hay inventario ni delegado de la Comisaria de Museos.

FIGUERAS. Un grupo de ciudadanos empezó espontáneamente a reunir en casa particular incautada por el Comité. Varias obras de arte recogidas en la comarca. En condiciones muy deficientes vimos reunidos con buen número de objetos de valor simplemente decorativo, el importante retablo procedente de Canapost, varias esculturas románicas y los capiteles de siglo [?] procedentes de Llaco. El ayuntamiento tiene depositados en la Caja de Ahorros gran número de objetos de plata y el tesoro románico de San Pedro de Roda. No existe inventario ni delegado de la Comisaria de Museos.

GRANOLLERS. Gran cantidad de objetos de valor muy variable han sido recogidos por unos cuantos individuos de la Villa. El Ayuntamiento ha [?] para ser adaptado como museo la antigua cárcel que no reúne condiciones ni para museo ni para depósito de obras de arte. La mayoría de [?] proceden de casa particulares. Especialmente de la casa Mateu de Campi[?] entre las obras de arte destacan una Virgen de alabastro procedente del Monasterio del Estany, y el retablo gótico de la Garriga. Este ha [?] sigue bajo el control de un empleado municipal. No existe inventario ni delegado de la Comisaria de Museos.

GERONA. Los importantes edificios religiosos de la ciudad de Gerona fueron tomados desde los primeros momentos de la revolución por el comité. Este delego inmediatamente su control a una comisión de ciudadanos presidida por un delegado de la Comisaria de Museos. El comité convirtió en garaje la iglesia gótica de san Felio cuyo retablo mayor fue desarmado y transportado a la catedral. Esta con sus dependencias y el Palacio Episcopal adjunto sirvieron de centro de reunión de los elementos del Patrimonio Artístico de la comarca de Gerona. Algunos de los altares fueron desmontados y las salas capitulares fueron adaptadas como museo. En ellas fueron instalados el tesoro famoso de la catedral, las mejores obras de escultura y pintura y gran cantidad de objetos artísticos recogidos en la comarca. Se encuentran en esta concentración de Gerona los retablos góticos de Pubol, Cruilles, Corsa, Torroella y otros. La Majestad románica de San Juan les Fonts, El precioso códice del siglo XIV descubierto en el convento de las Bernardas de Gerona y gran número de obras muy importantes. DE todo ello se está redactando un inventario. La comisión de Gerona tiene el control del Museo instalado en San Pedro de Galligans.

IGUALADA. El Centro Excursionista de Igualada, recogió durante los primeros días de la revolución una serie de obras de arte entre las cuales se cuentan el retablo gótico de una ermita vecina y la importantísima imagen gótica de Boixadors. El ayuntamiento deposito en esta concentración los elementos escultóricos del altar mayor de la Iglesia Parroquial y la gran cruz de plata del siglo XV. No existe ni delegado de la Comisaria de Museos ni Inventario.

LA BISBAL. El comité de la Bisbal Autorizo durante los primeros días del movimiento al sr. Casadevall para que reuniera en la antigua residencia episcopal de la villa los objetos de interés arqueológico existentes en la comarca. En una visita realizada a fines de Agosto levanté inventario de los objetos recogidos y mandé depositar en esta concentración los retablos de Cruilles y la Majestad románica de la Misma procedencia. A los pocos meses el comité de la Bisbal entrego al comité central

de la F.A.I. todos los objetos de plata y una pintura atribuida a Greco procedente de una colección particular incautada. Dada la inseguridad de tal concentración el Consejero de cultura ordeno el traslado de la concentración de Gerona de los retablos y majestad antes mencionados.

LA GARRIGA. El comité se incautó de la casa de D. Luis Pandiura la cual fue destinada a Museo. En él han sido recogidas algunas de las obras de arte de la comarca entre ellas las de la capilla de la masía Tarres. Un delegado de la Comisaria de Museos lleva el control de este núcleo del cual no existe inventario.

LA ESCALA. En el término municipal de esta villa radican las excavaciones de Ampurias con su correspondiente museo bajo el control del Museo de Arqueología de Barcelona.

Llavaneres. El Comisario de Museos nombro un delegado para la organización de una concentración comarcal de obras de arte.

LERIDA. Un grupo voluntario de artista de la ciudad eficazmente ayudados por el Delegado de la Comisaria de Museos, reunió en el Museo Municipal [?]te de las obras de arte de la Catedral y del museo de Seminario. Además como consecuencia de una activísima campaña, bajo la dirección del Servicio de Patrimonio Artístico fueron llevados a dicho Museo una cantidad enorme de obras de arte procedentes de los pueblos de la Provincia. Entre los [?] concentrados en Lérida destacan el Tesoro de Roda de Isabena los retablos de Castellldans, Cubells, Castello de Farfanya, Abella de la Cen[?], Valle de Aran, Aspa, y de las esculturas románicas de Mitgaran y Viella. Se está procediendo a la protección de dichos objetos contra peligro de bombardeo. No existe inventario completo.

MANLLEU. El ayuntamiento convirtió una de las casas incautadas en Museo concentrando en ella una serie de pequeñas colecciones particulares de la ciudad y comarca y diversos elementos procedentes de la iglesia parroquial y de la iglesia de Rupit. Existe un inventario completo de los objetos recogidos entre los cuales destacan dos tablas del siglo XV obra de Martin Bernat, y unos capiteles del siglo XI. La Comisaria de Museos no ha nombrado todavía su delegado.

MANRESA. Algunos ciudadanos autorizados por el comité, recogieron los retablos y tesoro de la Colegiata de Manresa en el Monasterio de la Cueva. Este grupo de voluntarios bajo la dirección de la sección de Monumentos y del personal del Museo de Arqueología de Barcelona ha reunido una de las primeras concentraciones

artísticas de Cataluña. Ha sido empezada la adaptación de dicho Monasterio en Museo. No existe todavía un inventario completo de los objetos recogidos.

MARTORELL. El ayuntamiento se ha incautado de la importante colección del S. Santacana instalada en la casa conocida bajo el nombre de la Enrejolada.

MATARÓ. El grandioso edificio barroco de Sta. María de Mataró se salvó, juntamente con sus importantes retablos y sus pinturas de Viladomat, de la furia destructora de los primeros días. Sigue bajo el control de un grupo voluntario de protección de patrimonio artístico autorizado por el ayuntamiento. Este grupo ha reunido en una casa del siglo XVI, destinada a futuro museo de Mataró, los retablos de cabecera de Mataró, varias pinturas, mobiliario y cerámica. La Comisaria de Museos ha delegado a uno de los miembros del Grupo. No existe inventario. (Véase el párrafo dedicado a Mataró en la Memoria precedente).

MOYA. Por iniciativa municipal ha sido habilitada como Museo la casa Natalicia de Rafael de Casanova. Un empleado municipal está procediendo a la instalación en ella de los archivos de la Villa, la numerosa colección de pinturas procedentes de la iglesia parroquial y diversas obras artísticas de distintas procedencias. Entre las obras recogidas se cuenta una Virgen gótica de alabastro procedente del convento de Jesuitas, un sepulcro de piedra del siglo XIV y una pintura muy importante obra de Jaime Serra descubierta en el interior del órgano de la Iglesia Parroquial. No hay inventario ni delegado de la Comisaria de Museos.

OLOT. La iglesia parroquial de esta ciudad ha sido utilizada como depósito refugio de los objetos del Museo de Barcelona. El museo de Olot existente desde mucho antes sigue bajo el control de un delegado de la Comisaria de Museos.

Poblet. Este importante monumento sigue como estaba antes del 19 de julio bajo la dirección de D. Eduardo Toda. En su museo han sido recogidos algunos objetos artísticos procedentes de la comarca.

PUIGCERDA. A fines de julio del 36, fue nombrado un delegado del Patrimonio artístico para establecer una concentración de objetos de arte, pero la forma trágica en que se desarrollaron los hechos en esta villa obligaron a dicho delegado a abandonar Puigcerda y los objetos recogidos. En Cerdaña siguen sin recoger los frontales románicos de Guils y Greixa. (Todo ello fue recogido mas tarde en una expedición organizada por José Bardolet.)

PALAMOS. El pequeño museo local ha recogido varios objetos procedentes de la iglesia parroquial, de los cuales no existe inventario.

RIPOLL. En esta villa subsiste sin el menor cambio en su organización el Museo Follorico. En él han sido recogidos algunos objetos de arte de la comarca. Su director es delegado de la Comisaria de Museos.

RUBI. El ayuntamiento se ha incautado del museo Parroquial. No hay inventario ni delegado de la Comisaria de Museos.

SABADELL. Su Museo Municipal continúa sin alteración instalado en la Escuela Industrial.

SAN FELIU DE GUIXOLS. Subsisten intactos los museos Municipal y Parroquial, fundados hace años.

SANTAS CREUS. Se están realizando obras de adaptación para residencia de estudiantes y para museo, en la antigua casa abacial de este famoso Monasterio medieval.

SEO DE URGEL. Parte de tesoro de la Catedral fue llevado a Barcelona poco después del 19 de julio. El comité pone dificultades en permitir recoger algunos objetos de gran interés que siguen en la Catedral en muy malas condiciones. Entre ellos se cuenta el ara de mármol del siglo XI recientemente descubierta y dos arcas del siglo XIV de madera policromada. (Al cabo de unos meses con el cambio de comité fue posible sacar dichos objetos que fueron trasladados al Museo de Manresa.)

SITGES. Los Museos "Cau-Ferrat" y "Maricel" continúan sin alteración bajo el Patronato de la Comisaria de Museos.

SOLSONA. El Ayuntamiento se incautó del Museo Diocesano. En el reunió además de las joyas de la Catedral una serie importante de obras de arte recogidas en diversos pueblos de la comarca. Se están realizando las obras de adaptación de una parte del Palacio Episcopal para convertirlo en Museo. No existe inventario ni delegado de la Comisaria de Museos.

TARRAGONA. Un grupo de artista de la ciudad con la colaboración del director del Museo diocesano, han reunido en la Catedral un núcleo importante de obras de arte recogidas en los pueblos de la comarca. Como delegados de la Comisaria de Museos y del Museo de Arqueología de Barcelona dichos artistas tienen el control de los antiguos museos de Tarragona u de las excavaciones de la Fábrica de Tabacos. El comisario de archivos ha delegado asimismo la custodia de los archivos de la ciudad y comarca y la Sección de Monumentos la vigilancia de la Catedral. Entre las obras

recogidas se cuentan un retablo gótico descubierto en Cabaces el retablo de pared el[?]gada y los retablos de Alcover.

TARRASSA. La antigua Junta de Museos local subsiste en todo sus atribuciones. A ella han sido delegadas las funciones de la comisaria de Archivos y de la Sección de Monumentos. Las famosas iglesias románicas que conservan intactos todos sus elementos han sido puestas asimismo bajo en control de dicha junta. Han sido recogidos gran número de objetos de carácter decorativo procedentes de varias colecciones particulares y un códice miniado del siglo XI y un grupo de esculturas de alabastro procedentes de la iglesia Parroquial. Bajo la dirección de dicha junta se procede a la instalación de dichos objetos en la antigua casa rectoral de San Pedro. Simultáneamente el personal técnico de la Sección de Monumentos procede al arranque de las pinturas del siglo XIII que en el ábside mayor de la Iglesia de Santa María cubren las importantes pinturas del siglo XI.

TARREGA. En esta ciudad existe un delegado de la Sección de Monumentos pero no ha sido empezada todavía la concentración de obras de arte.

TORTOSA. Un delegado de la Comisaria de Museos atiende a la conservación de la Catedral gótica del palacio Episcopal de los archivos y del Museo Municipal. Es uno de los núcleos artísticos más importantes de Cataluña. El inventario es incompleto y a pesar de que algunos objetos de la comarca han sido ya recogidos quedan todavía muchos monumentos en peligro de destrucción.

TOSSA. El pequeño museo local sigue bajo el control del Museo de Arqueología de Barcelona.

VALLS. Han sido recogidos algunos objetos de arte procedentes de los edificios religiosos de la ciudad. Siguen bajo la custodia de un delegado de la Comisaria de Museos.

VICH. El museo Episcopal, salvado milagrosamente de las llamas que destruyeron parte de la Catedral y del Palacio Episcopal, tiene que lamentar la pérdida de varios muebles y tapices de renacimiento destruidos por el incendio de dicho Palacio. Sus importantísimas colecciones medievales siguen intactas bajo la guardia del delegado de la Comisaria de Museos. Existe un inventario de todas las piezas.

VILLANUEVA Y GELTRU. El Museo Balaguer sigue intacto.

VILLAFRANCA. El ayuntamiento ha destinado a museo la capilla gótica del antiguo hospital donde sigue intacto el importante retablo obra de Luis Borrassa. El

delegado comarcal de la Comisaria de Museos dirige las obras de instalación bajo el control de la Sección de Monumentos.

La consejería de cultura se ha incautado de una serie de monumentos y casas aisladas por contener obras de interés artístico. Tales incautaciones suscitan una serie de Problemas que es preciso resolver con cierta urgencia.

El monasterio de San Benito de Bages, La casa Salvans de Matadepera, el Castillo de Perelada y otros monumentos menos importantes siguen sin control oficial.

José Gudiol Ricart