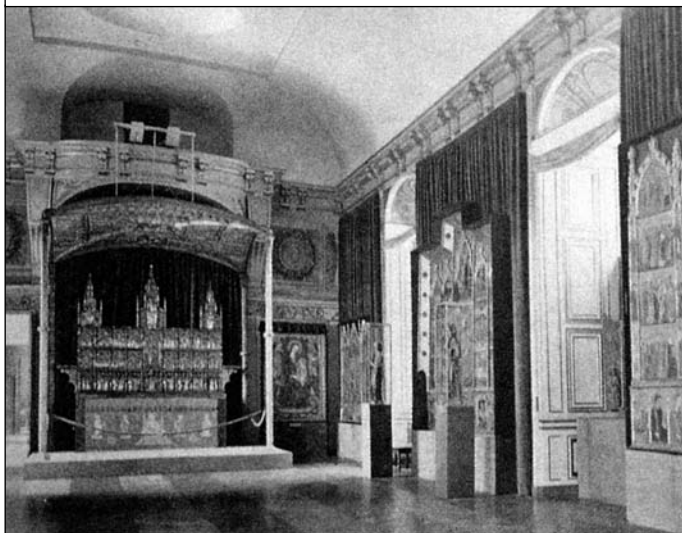


Joaquim M. Puigvert

**SALVAR EL PATRIMONI ARTÍSTIC EN
TEMPS DE GUERRA. L'EXEMPLE DE
LA CIUTAT DE GIRONA (1936-1939)**



Les guerres tenen, com és obvi, un alt cost humà, social, econòmic, polític... però també patrimonial. En efecte, els arxius, els museus, les biblioteques, el patrimoni arquitectònic i les obres d'art també en poden ser víctimes. Les imatges ben recents i punyents de la destrucció i saqueig de la Biblioteca Nacional i el Museu Arqueològic de Bagdad poc després d'iniciar-se la guerra a l'Iraq ens ho han recordat, malauradament, de nou. Una vegada més el present o el passat recent pot servir als historiadors d'estímul per a replantejar-nos preguntes i problemes sobre els temps pretèrits sempre que es procuri evitar el risc de l'anacronisme i el presentisme. Les preguntes a les quals intentaré donar resposta en aquesta conferència són bàsicament tres, a saber: com va afectar la Guerra Civil espanyola al patrimoni artístic gironí? Quines accions desplegaren les autoritats republicanes a Catalunya i a Girona en defensa del patrimoni artístic en perill? Quins arguments es varen emprar en la seva defensa per a contrarestar la imatge difosa pel bàndol franquista d'una República incapaç de frenar les accions destructores d'esglésies i obres d'art religioses perpetrades per grups "incontrolats" en els primers moments de la guerra? És un bon moment per a revisar aquestes qüestions, les quals, d'uns anys ençà han estat replantejades (ja sigui a escala catalana o espanyola) de bell nou amb excel·lents exposicions i documentals de considerable impacte ciutadà com és el cas de l'exposició organitzada a Barcelona i a Olot *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil* (1994); l'exposició celebrada al Museu del Prado a Madrid *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico duran-*

te la Guerra Civil (2003); la pel·lícula documental dirigida per Alberto Porlan *Las Cajas españolas* (2004), la qual dóna compte del periple (Madrid-València-Figueres-Ginebra) que seguiren les principals obres del Museu del Prado per esquivar el risc dels bombardeigs; i l'exposició recentíssima a la Biblioteca Nacional a Madrid titulada *Biblioteca en Guerra* (2006). És, doncs, una bona oportunitat la que ens ofereix aquest cicle de conferències *II República i Guerra Civil a Girona*, per aprofundir en la mateixa qüestió però a una escala més reduïda, la de Girona i el seu entorn regional.

L'art en perill

A la zona republicana, per tant a Girona, l'art (de manera especial el religiós) va estar sotmès durant la Guerra Civil a tota mena de perills. En primer lloc, cal esmentar la gran quantitat d'incendis sistemàtics que afectaren greument esglésies i convents a partir del 19 de juliol de 1936 realitzats per grups que sovint de manera abusiva s'han qualificat d'*incontrolats* (alguns de clara filiació anarquista, altres de més difícil adscripció) que, en uns moments de buit de poder com foren les primeres setmanes de guerra, feren de la violència iconoclasta i anticlerical (contra els sacerdots assassinats i els temples cremats) una arma, deien, en defensa de la República quan, *de facto*, varen contribuir al seu afebliment. En el conjunt de la diòcesi de Girona, tal com ha mostrat Josep M. Marquès (2000: 89), foren enderrocats totalment 52 temples i 271 foren derruïts parcialment. Pel que fa a la ciutat de Girona les conseqüències destructores

sobre els temples i les obres d'art que hi havia han estat estudiades globalment per Joan Busquets (1986) i parcialment per Josep Clara (1981); treballs als quals remetem per aquells que vulguin disposar d'una descripció i anàlisi més detallada dels esdeveniments. Els grups iconoclastes i incendiàris a la Girona, Catalunya i Espanya republicanes veien en els temples i en les imatges religioses la representació de l'opressió multisecular de les classes privilegiades i de l'Església (que identificaven amb les classes propietàries i riques, així com amb els militars revoltats el 18 de juliol). El foc, per aquests sectors, era, així doncs, un foc "purificador" d'alt voltatge simbòlic, que fa del tot ajustades les reflexions de Jean-Pierre Babelon i André Chastel: "*Les monuments et les œuvres d'art ont toujours, dans les temps troublés, le sort des symboles qu'ils véhiculent*" (1994: 58). Tal com ha dit l'antropòleg Manuel Delgado (1997:51), fent una diagnosi crítica que compartim, els historiadors no han (no hem) considerat prou "el contingut simbòlic dels motins iconoclastes, malgrat que fos ostensible que s'estaven agredint precisament símbols" amb significats culturals, socials i religiosos ben precisos i diferents per als executors com per a les seves víctimes. Els iconoclastes del 1936 en no fer abstracció del significat religiós dels cristis, marededús i retaulles que cremaven, es mostraven insensibles a la consigna de les autoritats republicanes que maldaven per canviar la percepció dels possibles incendiàris afirmant, com és el cas dels cartells penjats a la ciutat de Madrid, que "*un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Consérvalo para el patrimonio nacional*" (reproduït a Coronado, 1991:28); patrimoni artístic nacional que, segons Jeroni Mar-

trell (1937), responsable del Servei de Monuments de la Generalitat, resultà molt afectat pels actes revolucionaris de l'estiu del 1936 precisament per “la confusió inevitable substancial, en molts monuments, de les condicions artístiques amb les religioses”.

Però l'incendi destructor no fou pas l'únic perill per a les obres d'art, sinó també ho serien les decisions d'enderrocar alguns temples (com fou el cas de l'església gironina del Mercadal), apel·lant la necessitat de realitzar millores urbanístiques; els bombardeigs perpetrats pels avions del bàndol dit “nacional”; o les confiscacions incontrolades de tota mena de béns; o la creença d'alguns sectors que la venda del patrimoni artístic podia ajudar a resoldre la precària situació econòmica i l'escassetat d'armament, tal com plantejava un poema de Luis de Tapia: “¿Por qué no hace el pueblo ibérico un poco el chamarilero? ¿Por qué no cambia Tizianos por bombas para aeroplanos? ¿Por qué no cambia Murillos por material de gris brillo?...” (citat a Colorado, 1991: 12); o l'apropiació pura i simple d'obres d'art amb l'objectiu de vendre-les en el mercat clandestí d'antiguitats, local o internacional, tal com queda reflectit en el llibre de Miquel Mir *Entre el roig i el negre. Una crònica de la Barcelona anarquista* (2005), llibre que si bé és de creació literària s'inspira, sembla, en fets reals que fan pensar que no tots els incendiaris eren idealistes i desinteressats anarquistes.

La política de salvament

Les destruccions dels primers dies de guerra en zona republicana foren aprofitades pel bàndol franquista per a fer

propaganda escrita contra la República, intentant crear un estat d'opinió internacional contra el règim republicà. Alguns títols són prou evidents: a París, per exemple, es publicaria el 1938 el llibre *Le Martyre des oeuvres d'art: guerre civile en Espagne: documents rassemblés par les services photographiques de Salamanque dans les zones actuellement au pouvoir des armées nationalistes*. Però contra la imatge que va difondre el govern de Burgos no és cert que el govern republicà d'Espanya o la Generalitat de Catalunya es creuessin de mans o s'inhibissin davant la crema i destrucció d'obres d'art. No. Es va endegar una política de salvament tal com més endavant va reconèixer Luis Monreal Tejada, testimoni gens sospitós, diguem-ho clar, de simpatitzar amb la causa republicana, no ende-bades fou, durant la guerra, *alférez de Recuperación artística* del bàndol franquista: “*Empezaron a surgir comisiones y comités de diversos orígenes [diu Monreal en referència al bàndol republicà] para ocuparse de la defensa del Patrimonio Artístico. A tales organismos se incorporaban algunos elementos políticos si eran designados por la autoridad constituida, a fin de mantener su control. Pero los sujetos activos que realizaban la labor con esmero y abnegación eran funcionarios de museos, profesores, expertos y también aficionados al Arte que trabajaban con todo desinterés*” (Monreal, 1999: 18-19). A Catalunya, la Generalitat va endegar accions diverses en defensa dels arxius (sota la direcció d'Agustí Duran i Sanpere); de les biblioteques (sota la direcció de Jordi Rubió), i les obres d'art (sota la direcció de Joaquim Folch i Torres). La primera acció fou publicar un decret en el *Butlletí oficial de la Gene-*

ralitat (25-VII-1936), pel qual la Generalitat confiscava “tots els materials i objectes d’interès pedagògic, científic, artístic, històric, arqueològic, bibliogràfic i documental que es trobin situats en els edificis o locals d’institucions públiques del territori de Catalunya afectats pels actuals esdeveniments, o que a judici dels Senyors Comissaris de la Generalitat, Alcaldes i altres Autoritats legals poguessin ésser-ho” (Joseph,1971). Pel que fa a les obres d’art i patrimoni arquitectònic, que és el tema que ara ens ocupa, en paraules de l’arquitecte Jeroni Martorell (1937:4) escrites en plena Guerra Civil, “el Conseller de Cultura de la Generalitat volgué des de l’inici dels esdeveniments, aplicar el criteri, amb major aplicació i eficàcia, que era funció d’Estat, salvar per al poble, els valors artístics. Sota la direcció immediata de Gassol, primer, de Sbert després, la Secció de Monuments Històrics, ha procurat conservar tot el que ha estat possible, tenint cura alhora, segons la llei catalana, dels edificis i objectes artístics. L’organització oficial ha comptat amb la cooperació entusiasta de nombrosos voluntaris”. Des de Barcelona es dissenyaria, doncs, una política global de salvament que calia portar a terme en el conjunt del territori a través de les Comissions del Patrimoni Artístic i Arqueològic constituïdes a les principals ciutats i viles. Vegem, en primer lloc, qui formà part de la Comissió del Patrimoni de Girona ciutat i, en segon lloc, s’observarà quines foren les seves principals accions, resseguint bàsicament la crònica que realitzaria fa uns anys Francesc Riuró (1986).

La composició de la Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic

La comissió gironina es constituí el 22 de juliol de 1936 i seria presidida pel que fou el primer alcalde republicà de la ciutat, diputat a Corts i prestigiós geògraf i professor de la Normal, Miquel Santaló. A més d'ell formarien part de l'esmentada comissió Joan Subias i Galter, cap dels Serveis de Cultura de la Generalitat a Girona; Pau Planas i Prats, dibuixant, pintor i gravador afiliat al POUM, el qual realitzaria sengles gravats per a la revista portaveu del POUM *Espurna* (Clara, 2002: 272-273; Ràfols, 1953: vol. II, 350); Eduard Fiol i Marquès, dibuixant humorístic que treballà com a delineant de l'arquitecte Rafael Masó i dissenyador dels bitllets moneda emesos per l'Ajuntament de Girona en temps de guerra (Ràfols, 1951: vol. I, 405-406); Emili Blanch, jove arquitecte que seguia els principis de l'arquitectura racionalista d'avantguarda; Pere Vallmajó, reputat reposador que havia creat el 1914 a Girona una petita foneria d'ornamentació (Ràfols, 1954: vol. III, 193); Carles Palol i Feliu (que no hem sabut identificar); Joan Turon Algans (funcionari delineant), i Francesc Riuró, delineant de l'arquitecte Rafael Masó (1928-1935) i col·laborador de l'arqueòleg Josep de Calassanç Serra-Ràfols (Soler, 2000: 8-9). Després de resseguir la nòmina dels membres de l'esmentada comissió es pot arribar a la conclusió que hi participaren polítics, tècnics de cultura, artistes i voluntaris sensibilitzats pel patrimoni artístic; una composició, en definitiva, molt similar a les comissions d'altres poblacions.

Una política de salvament improvisada?

Ens equivocaríem de pensar que les accions de salvament desplegades l'estiu del 1936, pel seu caràcter d'urgència, foren improvisades i plantejades de bell nou. Hi ha senyals inequívocs que mostren com les polítiques de salvament es beneficiaren de polítiques i pràctiques anteriors que facilitarien considerablement les tasques de salvament. Quan es diu que la República excel·lí per les seves polítiques educatives i culturals, cal incloure-hi (i no sempre es fa) tot allò referent al patrimoni. No es pot oblidar, per exemple, que la Constitució espanyola republicana de 1931 dedicà un article (el 45) específicament al patrimoni (*“Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuese su dueño, constituye Tesoro Cultural de la Nación...”*), esdevenint la primera cita sobre el patrimoni en un text legislatiu bàsic europeu (Ordieres, 1995: 41). Aquest article justificaria, més endavant, la llei del 13 de maig de 1933 sobre defensa, conservació i acreixement del Patrimoni Històric i Artístic Nacional, en la qual s'adoptaven les disposicions teòriques conservacionistes i els criteris d'actuació més avantguardistes recollits en la Carta d'Atenes de 1931 (que maldaven per restaurar només en allò imprescindible, de manera que hom pogués reconèixer els afegits), que havien estat ja defensades amb anterioritat pels arquitectes Jeroni Martorell (director del Servei de Conservació de Monuments de la Mancomunitat de Catalunya) i Torres Balbás. Amb l'Estatut d'Autonomia de 1932 Catalunya obtindria, al seu torn, importants competències en el camp del patrimoni que donarien lloc a la Llei de Conservació del Patrimoni Històric,

Artístic i Científic de Catalunya del 3 de juliol de 1934, de la qual cal destacar la seva concepció molt àmplia i generosa del concepte de patrimoni, així com el fet que posa fi a les velles comissions provincials de monuments; comissions que, *de facto*, actuarien fins al juny de 1936, quan foren traspassats els béns del Patrimoni a la Generalitat de Catalunya que eren propietat de l'Estat. Es pot concloure, doncs, que les tasques de salvament d'obres d'art endegades en plena Guerra Civil es beneficiaren de les polítiques anteriors a favor del patrimoni ja fossin de l'etapa republicana o de la Mancomunitat, de manera molt especial de la política de museus (cal recordar l'obertura del Museu d'Art de Catalunya el 1934) i les tasques d'elaboració d'inventaris i catàlegs que facilitaren el coneixement i la localització de moltes obres disperses per tota la geografia catalana.

Pel que fa als efectius humans mobilitzats, tot sembla indicar que tampoc s'improvisaria, més enllà d'alguna nova incorporació que tenia a veure amb les noves circumstàncies sociopolítiques. Així, per exemple, es pot constatar que més del 50% dels membres de la Comissió del Patrimoni gironina (Subias, Blanch, Palol, Turon i Riuró) eren socis destacats dels Amics de l'Art Vell; una associació (amb un nom de clares ressonàncies noucentistes), creada el 1929, que el 1935 havia arribat a tenir el nombre considerable de 513 socis repartits per tot Catalunya i organitzats en sengles delegacions comarcals i locals (Martinell, 1935). A Girona, a més dels noms indicats, en foren socis individuals, entre d'altres, els majors representants del noucentisme cultural gironí, com seria el cas de l'arquitecte Rafael Masó (dos delineants del qual hem vist que eren membres de la

Comissió del Patrimoni Artístic creada el 1936) i els germans Lluís i Josep M. Busquets Mullera, o del vell republicanisme com Carles Rahola. També en serien socis corporatius l'Ajuntament, l'Ateneu i el Grup Excursionista Esportiu de Girona. El principal objectiu de l'associació era, segons deien els seus estatuts, vetllar “per la conservació del patrimoni artístic del nostre país i, dins d'aquest objectiu general [vetllar per] la restauració de les obres d'art que corrin el perill de destrucció, l'adquisició de les que es posin a la venda o puguin ésser exportades i la millor disposició de les que es trobin disperses, ocultes o destinades a una funció inadequada” (citada per Puigvert, 2004: 55). L'esmentada associació fou responsable, recordem-ho, de restauracions molt emblemàtiques a les comarques gironines com seria el cas de la Porta Ferrada de Sant Feliu de Guíxols, el claustre de Breda o la muralla romana d'Empúries (Martinell, 1935; Boadas et al., 2000: 230-231). L'àmplia i generosa participació dels membres dels Amics de l'Art Vell en les tasques de salvament del patrimoni artístic durant la Guerra Civil és un exemple de com en unes circumstàncies històriques excepcionals s'activaren tots uns ressorts, unes complicitats, i unes xarxes preexistents de voluntaris altament conscienciats a favor del patrimoni artístic que facilitarien molt a l'administració de la Generalitat i als municipis les tasques de salvament. De fet, disposar d'una mena de cos de voluntaris repartits per tota la geografia catalana a favor del patrimoni era una vella aspiració de Jeroni Martorell per al qual, aquests voluntaris havien de ser “persones especialment indicades per la seva il·lustració i el seu patriotisme” amb l'objectiu principal de comu-

nicar “les notícies que interessin respecte a la situació dels monuments” i contribuir “tant com sigui possible a la seva catalogació” (citat per González, 2001: 32).

Les accions en defensa del patrimoni artístic

Dos serien els principals objectius de la Comissió del Patrimoni gironina: en primer lloc, diagnosticar les conseqüències de les destruccions fetes sobre edificis religiosos i de particulars amb obres d'art; i, en segon lloc, intervenir en alguns immobles religiosos que havien estat ocupats o controlar les confiscacions de cases els propietaris de les quals per motius ideològics havien marxat. La Comissió aconseguí ben aviat el control de la Catedral, convertida en Museu del Poble, de la qual se salvarien les obres d'art més importants i emblemàtiques: el tapís de la Creació, l'estàtua de Carlemany, el retaule i baldaquí de l'altar major o els retaulles barrocs, per posar uns exemples. També es controlaria el palau episcopal, per al qual la Comissió obtindria una dotació de guàrdies per evitar que els sectors més extremistes hi entressin amb el pretext (imaginat) que hi havia capellans amagats o disfressats. Amb tot, els membres de la Comissió hagueren de negociar amb membres del Comitè els quals insistien que calia eliminar els altars de la catedral per a justificar-se davant els grups més extremistes. En paraules de Francesc Riuró (membre destacat de la Comissió): “Davant la nostra negativa i després de molt discutir, s'aconseguí que cedint-los les parts de menys interès artístic d'alguns altars moderns, com a cosa simbòlica, restessin tranquil·litzats. No hi hagué altra alternativa. Aquestes res-

tes d'altars foren cremades sobre la part on no existien laudes sepulcral de la plaça, per a no deteriorar-les (Riuró, 1986: 45). Negociacions similars (prou difícils i arriscades) entre les comissions de salvament i els partidaris de la crema es varen produir a d'altres viles i ciutats.

Pel que fa a l'altre gran temple gironí, el de Sant Feliu, la Comissió ho tindria un xic més complicat, essent, segons el testimoni de Francesc Riuró “un os de mal rosegar” (1986: 45). En qualsevol cas, de Sant Feliu també foren salvades obres importants: entre d'altres, cal destacar el retaule major del segle XVI amb pintures de Joan de Borgonya, el crist jacent del mestre Eloi, el còdex de Beda o el sepulcre de Sant Narcís del segle XIV. L'episodi narrat per Riuró de l'obertura del sepulcre nou del patró de la ciutat davant notari no deixa de ser un exemple més de les tibantors, conflictes i les dificultats que hagueren de patir els membres de la comissió davant els sectors més exaltats: davant la insistència del Comitè de Confiscacions que amenaçava de destruir-lo, es comunicà l'afer a la Generalitat, que ordenà el reconeixement del sepulcre al qual assistiren, a més de membres de la comissió gironina, Folch i Torres, director dels Museus de Barcelona, l'arquitecte Ricard Giralt i un representant del Comitè de Confiscacions, el qual, després que fossin retirats de l'interior de la tomba objectes de valor arqueològic, segons testimoni de Francesc Riuró, “amb una arma a la mà digué que havíem d'acomiar-nos ja que ell es feia càrrec de les restes, i procedí, tot seguit, a segellar les portes de la sagristia de la capella, on es feu l'exploració” (Riuró, 1986: 46). Un parell de dies després les restes de Sant Narcís varen ser exposades al públic a la Rambla contra

l'ordre de la Generalitat que instava que les restes es dipositessin, prèvia anotació de dades que permetessin la seva identificació posterior, dins d'una de les tombes subterrànies del mateix temple. Un exemple ben punyent de les dificultats en què es trobaren els membres de la Comissió a l'hora de desenvolupar les seves tasques.

Les actuacions de la Comissió del Patrimoni, tanmateix, no es limitaren als límits geogràfics de la ciutat de Girona, sinó que també actuà en la seva regió, realitzant viatges a la Bisbal, Sant Jordi Desvalls, Canet d'Adri, Santa Pau, Castelló d'Empúries, Fortià, Figueres, Olot, Camprodon, Setcases, Besalú i Banyoles. Aquest és un punt de gran importància en la mesura que, també en circumstàncies de guerra, la ciutat de Girona veuria reforçat, diguem-ne, el seu paper com a capital cultural de tot un territori, ja que s'hi concentrarien, per raons de seguretat, obres d'art religiós procedents de petits pobles i viles, moltes de les quals, i això no s'ha posat suficientment de relleu, ja no retornarien mai més als seus llocs d'origen. Per a alguns retaules i altres obres d'art religiós, s'haurà de convenir, el viatge que feren durant la guerra a Girona, de la mà dels membres de la Comissió del Patrimoni, no tindria ja bitllet de retorn durant la dictadura franquista i passarien a ser les peces clau i més emblemàtiques del Museu Diocesà que s'inauguraria el 1942: aquest és el cas, per exemple, del retaule de Sant Pere Púbol (del segle xv) de Bernat Martorell, un dels millors exemples del gòtic internacional a Catalunya, recentment restaurat i al qual es dedicà fa poc una exposició comissariada per Joan Molina; de la majesttat, retaule de Sant Miquel (de Lluís Borrassà) i biga romà-

nica de Cruïlles; i del Martirologi de Poblet que serien custodiats, uns i altres, a les sales capitulars de la Catedral de Girona. Foren unes circumstàncies límit, les de la guerra, que portaren, comprensiblement, a endegar (o recuperar) una política a favor de la centralització i concentració de les obres d'art a les grans capitals; política de centralització dels béns culturals que ja estava aleshores periclitada entre els sectors més *à la page* en qüestions sobre patrimoni artístic i que contradeia els principis defensats per Jeroni Martorell el 1921 que les obres d'art es conservessin *in situ*, és a dir, en els llocs per als quals foren creades: “Respectar els monuments, quan sigui possible, en llur situació originària, és criteri fonamental. Al museu sols ha d'anar-hi allò que estigui en males condicions de seguretat o d'estudi. Que tot el país sigui museu, que a tot arreu es trobin ben guardades les obres d'art: heus aquí l'ideal” (citada per Puigvert, 2003: 61). En qualsevol cas, insistim, és del tot comprensible que en aquelles circumstàncies la Comissió del Patrimoni centralitzés a Girona obres d'art per a garantir-ne la seva seguretat. La dura realitat i les urgències del moment, diguem-ne, obligaven a deixar aparcar les noves teories museològiques o els principis “ideals” de com conservar el patrimoni artístic.

Però les accions de la Comissió no serien només de tipus “defensiu”, sinó que es desplegaren una sèrie d'iniciatives proactives a favor del patrimoni que avui pot sorprendre que s'intentessin portar a terme en temps de guerra i de tota mena de privacions: es restauraren algunes peces; es realitzaren inventaris; es prengueren mesures de seguretat en els edificis on es custodiaven les obres d'art, instal·lant-hi extin-

tors per a casos d'incendis; s'intentà, sense èxit, recuperar la capella de Sant Nicolau en mans del Sindicat de la Fusta; es desmuntà l'orgue de la catedral i es rebaixaren els murs del cor perquè lluís la nau gòtica amb tota la seva amplitud; es continuaren les obres del passeig Arqueològic començades el gener de 1936; es projectà l'enderroc de l'edifici que limitava amb les escales d'accés a la portalada de Sant Feliu que trencava la visió del monument; es va debatre de la necessitat de trobar una solució digna per a la portalada inacabada dels Apòstols de la Catedral i se seleccionaren les peces destinades a l'exposició d'Art Català Medieval a París que se celebraria el 1937.

L'exposició de París

En efecte, l'exposició de l'Art Català Medieval organitzada a París el 1937 pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat va incloure obres molt notables del patrimoni gironí salvat durant la guerra: s'exposaren a París en les sales del Jeu de Paume (de març a maig del 1937) i del castell de Maisons-Laffitte (de l'estiu del 1937 a la fi de la guerra), el tapís de la Creació, el baldaquí i el retaule de plata de la Catedral, la creu d'altar de la Catedral, la creu de les Confraries, la creu de Vilabertran, la creu de Peralada, la creu de plata de la Catedral, el retaule de Sant Tomàs de Lledó, l'estàtua anomenada de Carlemany, l'arqueta reliquiari de Camprodon del segle XIV, l'homiliari de Beda (del segle XI), dues tapes o cobertes d'evangeliari de plata i el martirologi de Poblet del segle XV (Prat, 1987: 361). L'exposició de París (sens dubte l'exposició d'art català

medieval més important que s'hagi produït mai fora de Catalunya) responia a dos objectius bàsics, de naturalesa diferent, tal com ha mostrat Mercè Vidal (1994). En primer lloc, es tractava de treure les millors peces d'art medieval català del Museu d'Art de Catalunya, que s'havien custodiat a l'església de Sant Esteve d'Olot, així com obres d'altres procedències (com serien les procedents de les comarques gironines abans esmentades) per tal d'alliberar-les del risc de bombardeigs. Aquesta no fou una decisió gens fàcil, ja que els governs català i espanyol republicans en principi es negaven a concedir el permís per a treure les obres a l'estranger per evitar que els sectors partidaris dels "nacionals" els acusessin de voler "vendre's" el patrimoni; acusació del tot falsa però que circularia i provocaria, per exemple, que els mossens gironins Llàmbert Font i Carles Bolós i el mateix bisbe Josep Cartanyà visitessin l'expressada exposició per comprovar *in situ* si eren certs els rumors que un joier de Barcelona havia rebut "l'encàrrec de valorar i vendre els objectes exposats a Maisons Laffitte" (Prat, 1987: 362).

A part d'estalviar a les obres d'art el risc de ser bombardejades, l'altre gran objectiu de l'exposició de París era mostrar a la comunitat internacional que no eren certes les imatges difoses pel naixent règim de Franco que mostraven una República, en bloc i sense matisos, irrespectuosa, vandàlica i destructora de les obres d'art. És per això que en el llibre editat a París el 1937 *L'art de la Catalogne*, en el qual col·laboraren també Ferran Soldevila i Josep Gudiol, Christian Zervos escriuria un article titulat significativament *Les prétendus vandalismes en Catalogne*, on es dolia que "jour-

naux et revues ont rivalisé d'entrain pour décrire le 'vandalisme' des républicains" (1937: 9). Per a contrarestar aquesta imatge, Zervos destacava les tasques endegades a favor de l'art per la Conselleria de Cultura de la Generalitat: "*De la 'Conselleria de cultura' et du service annexe du 'Patrimoine Artistique' partaient [afirmava] nuit et jour des ordres téléphoniques dans toutes les directions du pays catalan, jusqu'aux villages les plus lointains, indiquant les oeuvres qu'il faudrait à tout prix sauver. Souvent le Conseiller lui-même téléphonait, toutes les fois que son autorité devait xercer une pression*" (Zervos, 1937: 11). Amb tot, Zervos, diguem-ho clar, minimitzaria en excés les pèrdues artístiques experimentades a la rereguarda republicana "*d'une façon générale, j'estime [afirmava] que le patrimoine artistique de la Catalogne n'a pas diminué de plus de 2%, et encore dans ce chiffre on ne saurait compter aucune oeuvre importante*" (1937: 15). No deixa de sorprendre (en la mesura que a la Catalunya noucentista i republicana començava a revaloritzar-se l'art barrocs) com Zervos relativitzava la destrucció i la pèrdua de les obres d'art d'un dels grans temples barrocs de Barcelona (l'església de Betlem en plenes Rambles): "*cét édifice, à mon avis sans intérêt, n'avait d'autre importance que de contribuer à créer la couleur locale des Ramblas*" (1937: 13). En aquest sentit, és evident que les tasques de salvaguarda artística desenvolupades durant la Guerra Civil (i de manera molt especial l'exposició d'Art Català Medieval a París) eren coherents amb determinades trajectòries anteriors (que havien començat amb la Renaixença) que tendiren a idealitzar el passat medieval català (vist com a etapa d'esplendor) i a considerar l'art

medieval com a mostra més genuïna de l'*art nacional*, deixant els segles XVI-XVIII (i les seves manifestacions artístiques) en un segon terme en ser interpretats com a segles suposadament “decadents” i “obscur”.

Els col·laboradors

En la tasca de salvament hi participaren també activament persones (de perfils socials i orientacions ideològiques i polítiques prou diversificades) que no eren membres de la Comissió del Patrimoni, però el paper de les quals fou decisiu i clau, ja fos actuant d'intermediaris i informants o ja fos directament, impeding la destrucció de determinades obres, en condicions sovint arriscades. Vegem-ne alguns exemples. Així, per exemple, segons un testimoni oral citat per Josep Clara (1981: 253), el foc que s'havia iniciat a l'església gironina de Sant Feliu el 20 de juliol de 1936 seria aturat gràcies a les accions de Miquel Gayolà, destacat sindicalista i membre del POUM, el qual veient que sortia foc del temple “recriminà als qui l'havien encès i els féu retirar”. Seria l'endemà d'aquests fets que els dirigents del comitè “s'adreçaren al poble per a dir que calia donar exemple i que les accions d'aquesta mena –els incendis– no representaven cap benefici a la causa revolucionària”. La Comissió del Patrimoni gironina va rebre l'ajuda decisiva del sacerdot Joan Vilageliu que, d'amagat, els lliurà el martirologi de Poblet que li havien confiat, al seu torn, les monges bernardes abans d'abandonar el seu convent (Valentí, 2003: 316); també del mestre de Sant Jordi Desvalls que avisà a temps de la destrucció de mobles i objectes de l'església

(Riuró, 1986: 46); i de Bonaventura Casadevall de la Bisbal que aconseguí que el comitè lliurés els retaules de Púbol, la Pera, Cruïlles, entre d'altres obres (Riuró, 1986: 46). L'alcalde d'ERC de la Pera Josep Andreu i Ribot avisà puntualment al conseller de Cultura conforme el retaule de Sant Pere de Púbol d'havia salvat de la crema (Ettinghausen, 2005: 57). I els exemples es poden allargassar: un cap de milícies lliurà unes taules que havien format part del retaule de Montagut (Riuró, 1986: 47); Pere Serra de la FAI va defensar el tapís de la Creació a punta de pistola (Busquets, 1986:197); el sagristà de Sant Feliu, l'avi Pageo (sic), amb vincles familiars amb militants del PSUC, sembla que també evità més d'una destrossa (Busquets, 1986: 197); el metge olotí Joaquim Danés i Miquel Garganta salvaren la majesttat de Sant Joan les Fonts de la crema perquè precintaren el temple (Valeri, 2002: 5); el mateix Joaquim Danés, metge catalanista, republicà i catòlic, soci dels Amics de l'Art Vell i delegat de la Generalitat a Olot de la Comissaria General de Museus, amb altres col·laboradors (Iu Pascual, Antoni Planagumà, Pelegrí Serrat, Miquel Pagès...), salvà obres importants del patrimoni olotí, com ara la talla de la verge de Tura, el quadre del Greco, els retaules barrocs de l'església de Sant Esteve, entre d'altres obres (Danés, 1989; Puigvert, 1998); l'arquitecte Pelai Martínez ordenà, amb l'objectiu de salvar-lo, l'aparedament del retaule barroc de Cadaqués (Gil, 2005: 62) i un col·lectiu de veïns de Beget impediren la crema de la majesttat romànica custodiada a l'església parroquial (Doménech, 1987).

Aquests són uns testimonis de gran interès en la mesura que ens mostren que en la tasca de salvament hi partici-

paren sectors prou diferenciats, tant des del punt de vista social com polític i ideològic, la qual cosa vol dir que la motivació que hi ha al darrere de tals accions, lluny de ser únivoca deuria ser molt diversa; pluralisme de motivacions que els historiadors han de considerar i estudiar degudament. Per a un republicà laic de classe mitjana, cada obra salvada era un símbol del patrimoni artístic nacional que calia preservar i llegar a les generacions futures amb independència de qui en fos propietari o del seu caràcter religiós o profà. Per a un catòlic cultivat, cada obra d'art religiós salvada tenia una doble simbologia: era un símbol del patrimoni artístic nacional, sí, però al mateix temps una obra d'art sacre mereixedora de culte i veneració. Però, com interpretar la participació dels sectors populars compromesos amb les transformacions revolucionàries d'aquells dies? És un exemple de com alguns d'aquests sectors havien fet seus valors culturals fins aleshores reservats a determinades elits socials i intel·lectuals, a través dels ateneus, les escoles, l'excursionisme cultural i les biblioteques populars, fent possible el que Enric Ucelay da Cal ha anomenat el noucentisme de masses? És una mostra i conseqüència de la recepció i interiorització de la propaganda republicana feta durant la Guerra Civil a favor del patrimoni artístic nacional? De la combinació d'aquestes dues explicacions n'ha de sortir una interpretació plausible i versemblant. En aquest sentit, no es pot oblidar que bona part de la propaganda i dels discursos a favor del salvament de les obres d'art endegada per les autoritats republicanes aniria significativament adreçada a les classes populars compromeses amb l'anarisme i el socialisme

afegint al ja clàssic argument de la necessitat de defensar el “patrimoni artístic nacional” d’altres que, en rigor, no s’havien emprat fins aleshores, però que podien resultar especialment eficaces i sensibles a les classes treballadores polititzades. Per dir-ho d’una altra manera: el nou context socialment revolucionari obert a la rereguarda republicana (del qual les col·lectivitzacions serien la màxima expressió) obligà a renovar i adequar els discursos sobre el patrimoni afegint al vell argument del patrimoni artístic nacional (que els nacionalismes espanyol i català havien fet seu des de temps enrere) d’altres més en sintonia amb la revolució encetada. A Madrid, per exemple, es penjaren cartells on es podien llegir missatges com aquest: “*obrerros de hoy, respetad la labor de nuestros compañeros de ayer*” (reproduïts a Coronado, 1991: 28-29). Aquest darrer missatge té un contingut molt similar, com veurem tot seguit, en les reflexions publicades el 1937 pel conseller de Cultura Antoni M. Sbert a la revista *Nova Ibèria*, editada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat (Solé i Sabaté; Villarroya, 2006), on es plantejava que el patrimoni artístic, històric, bibliogràfic i científic si bé era, “la base de la nostra cultura nacional”, la seva defensa s’insistia amb èmfasi, tanmateix, no era “una defensa del passat, ni un símbol del règim caigut, ni una supervivència que ens pugui fer oblidar la servitud d’altre temps amb l’esclat enlluernador de les creacions que ens ha llegat. És aquest patrimoni el producte de l’esforç dels treballadors i per això és sagrat. Cada filigrana, traçada en la pedra dels nostres temples, o en la fusta dels retaules, o en l’argent i en l’or treballat pels orfebres, és l’empremta d’un obrer. Destruir

aquest tresor és furta-lo al poble i comerciar amb les nostres obres d'art és explotar, amb l'esperit d'alcovota, com l'hereu pròdig i disbauxat, allò que ens pertany" (Sbert, 1937). Els nous arguments aportats pel conseller Sbert per defensar les obres d'art que apel·len a la força de treball anònima i ingent que les va fer possible, no sé si estaran d'acord amb mi, recorden, salvant totes les distàncies, el poema *Preguntes d'un treballador que llegeix* que uns anys després Bertolt Brecht escriuria ("Qui va construir Tebes, la ciutat de les set portes...? La gran Roma és plena d'arcs de triomf. Qui els va alçar?... Tantes històries. Tantes preguntes."). En aquesta tasca de cercar noves argumentacions en defensa del patrimoni cal destacar, també, els nous discursos fets en plena Guerra Civil, a favor dels arxius: "la paraula *arxiu* [deia per exemple Ernest Martínez Ferrando des de les pàgines de *Nova Ibèria*] no és simpàtica al poble car l'associa senzillament, no als dipòsits de valor històric, dels quals es troba allunyat, sinó a aquells altres, contra els quals havia sentit una prevenció natural. Cal fer comprensiva aquesta paraula a les masses populars, cal guiar-les vers els arxius, tal com ho fan cap a les biblioteques, amb un àvid desig de millorar-se. Darrere de l'enigma de l'arxiu hi ha la visió clara del passat i, com a resultat d'aquesta, la crítica dura o l'elogi fervent sobre els fets de les societats d'altres temps. Adquirint sòlid coneixement del que fou el passat, hom esdevé més conscient de si mateix, del que cal fer, i camina amb passa més segura cap al futur" (Martínez, 1937).

A tall de cloenda

En finalitzar la guerra començava l'any zero amb la instauració de la dictadura franquista. Retornaren de París el tapís de la Creació i les altres obres on havien estat exposades d'ençà el 1937. Arribaren amb tren (compost de cinc vagons plataforma i dos vagons tancats) a la frontera de Portbou amb destinació a Girona i a Barcelona el 15 de setembre de 1939 on passaren la nit sota vigilància (Prat, 1987: 367-368). Les autoritats franquistes aprofitaren l'ocasió per a portar a terme una vegada més la vella estratègia de *deshumanitzar* i negar el pa i la sal a l'enemic, tergiversant la veritat històrica i convertint el que fou un acte de salvament en un acte d'espoliació, ras i curt: "*la perseverancia sin par de nuestro Gobierno ha devuelto a España buena parte de los tesoros que los rojos robaron a la Nación*", era el titular que es podia llegir, per exemple, a *La Vanguardia* del 19 de setembre de 1939 on es reproduïen fotografies del retorn (citada per Vidal, 1994: 20). La tasca desplegada a favor del patrimoni per part dels membres de la Comissió del Patrimoni Artístic i Històric, així com la de tants altres col·laboradors no va merèixer cap mena de reconeixement i seria condemnada a un llarg oblit, tant llarg com la dictadura i una mica més. Eren temps de maniqueïsmes, en què tot era suposadament *blanc* o *negre*, mentre la realitat havia estat, com sempre, molt més complexa i plena de clarors i ombres. De fet, cinc membres de la Comissió del Patrimoni de Girona partiren cap a l'exili: és el cas de Miquel Santaló, Pau Planes, Eduard Fiol, Emili Blanc i Pere Vallmajó. I els altres visqueren una altra mena d'exili, l'inte-

rior. El 75è aniversari de la proclamació de la Segona República i el 70è de l'inici de la Guerra Civil que se celebra enguany és una bona ocasió per assenyalar l'obra ben feta, callada, a voltes anònima, dels professionals i tècnics de cultura i museus de la Catalunya republicana, així com de molts altres ciutadans voluntaris, fossin o no membres de la Comissió del Patrimoni, que lluitaren (amb motivacions de diversa índole i des de posicions ideològiques prou diferenciades) en plena guerra amb les armes pacífiques de la cultura i de la raó, en circumstàncies sovint arriscades, per salvar el patrimoni artístic català i gironí. Enguany, doncs, seria un bon moment, si em permeten vostès la llicència de fer una proposta en veu alta, de col·locar una placa a l'entrada del Museu d'Art de Girona, a l'antic palau episcopal, amb els noms dels que varen fer possible que avui es puguin contemplar algunes de les seves obres. I en recordar-los a ells hom pensa, també, en els arqueòlegs, els professionals i els tècnics dels museus i biblioteques de Bagdad que no fa pas gaire varen veure com la seva tasca d'anys quedava arrabassada per l'acció violenta dels saqueigs amb la connivència de l'exèrcit americà. Com dèiem en començar, el patrimoni també és una víctima de les guerres. El 1936 a Girona o el 2003 a Bagdad.

Bibliografia i fonts impreses citades

- BABELON, Jean-Pierre; CHASTEL, André: *La notion de patrimoine*. París, Liana Levi, 1994.
- BOADAS, Joan; LLORENS, Josep M.; RUEDA, Josep Manuel: “El patrimoni cultural. Del conreu de la història a la gestió integral”, *Revista de Girona*, núm. 200 (maig-juny 2000), p. 227-238.
- BUSQUETS, Joan: “La destrucció d’esglésies a la ciutat de Girona el 1936 i les seves excepcions” dins *La Guerra Civil a les comarques gironines (1936-1939)*. Girona, Cercle d’Estudis Històrics i Socials, 1986, p. 189-222.
- CLARA, Josep: “L’Ex-Col·legiata de Sant Feliu i la Guerra Civil”, *Revista de Girona*, núm. 97 (1981), p. 251-260.
- CLARA, Josep: “Art i Guerra civil (1936-1939). L’exemple de Girona”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, vol. XLIII (2002), p. 263-277.
- DANÉS, Joaquim: “Diari de la Guerra”, dins CANAL, Jordi; MAYANS, Antoni; PUJULA, Jordi: *Joaquim Danés i Torras (1888-1960)*. Olot, Editora de Batet, 1989, p. 183-198.
- COLORADO, Arturo: *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*. Madrid, Museo del Prado, 1991.
- DELGADO, Manuel: “Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939”, *Ayer*, núm. 27 (1997), p. 149-180.
- DOMÈNECH i MONER, Joan: *Beget i la seva rodalía*. Barcelona, Agpograf, 1987.
- ETTINGHAUSEN, Henry; ETTINGHAUSEN, Dídac: *La Vall de la Pera*, Girona: Diputació de Girona / Caixa de Girona (col. Quaderns de la Revista de Girona, núm. 117), 2005.
- GIL, Rosa M.: “Pelayo Martínez Pariceo. Apunts a una biografia”, *Revista de Girona*, núm. 228 (2005), p. 58-63.

- GONZÁLEZ, Antoni: “Escrips de Jeroni Martorell i Terrats sobre restauració monumental (fins el 1914)”, *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració monumental*, núm. 12 (2001), p. 7-92.
- JOSEPH MAYOL, Miquel: *El salvament del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Barcelona, Pòrtic, 1971.
- MAYOL, Albert: “El tresor d’en Negrín i l’èxode d’or i d’art per la Vajol”, *Revista de Girona*, núm. 162 (1994), p. 48-51.
- MARQUÈS, Josep M.: *Per les esglésies*. Girona, Diputació de Girona / Caixa de Girona (col. Quaderns de la Revista de Girona, núm. 88), 2000.
- MARQUÈS, Josep M.: “La diòcesi de Girona i la cultura del segle XX. Fets i qüestions”, dins *Germinabit. L’expressió religiosa en llengua catalana al segle XX. Diòcesi de Girona*. Barcelona, Bisbat de Girona / Generalitat de Catalunya, 2003, p. 26-32.
- MARTINELL, Cèsar: *Amics de l’Art Vell, els sis primers anys, 1929-1935. Memòria de l’obra realitzada per l’entitat des de la seva fundació fins avui*. Barcelona, 1935.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Ernest: “Els arxius de Catalunya”, *Nova Ibèria*, núm. 3-4 (1937), s.p.
- MARTORELL, Jeroni: “La protecció del patrimoni artístic nacional”, *Nova Ibèria*, núm. 3-4 (1937), s.p.
- MASSERAS, Alfons: “El tresor artístic català salvat”, *Nova Ibèria*, núm. 1 (gener 1937), s.p.
- MONREAL, Luís: *Arte y Guerra Civil*. Huesca, La Val de Onsera, 1999.
- ORDIERES, Isabel: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- PLANAS, Xevi: “Francesc Riuró, el pare de l’arqueologia gironina”, *Revista de Girona*, núm. 179 (1996), p. 22-27.
- PRAT, Jesus: “Recuperació del patrimoni històric-artístic de l’Església de Girona exposat a París durant la Guerra Civil espa-

- nyola en el seu 50è aniversari”, *Butlletí de l'Església de Girona*, num. 7 (any CXXIX), juny 1987, p. 360-368.
- PUIGVERT, Joaquim M.: “Joaquim Danés i el catalanisme”, dins *Deu anys de l'Arxiu i del Museu (Cicle de conferències)*. Olot, Arxiu Històric Comarcal d'Olot, 1998, p. 41-51.
- PUIGVERT, Joaquim M.: “El paper de la història local, de la Renaixença a la Guerra Civil”, dins *Actes del VII Congrés d'Història Local de Catalunya. Identitat local i gestió de la memòria*. Barcelona, L'Avenç, 2004, p. 41-60.
- PUIGVERT, Joaquim M.: *Josep Danés i Torras, arquitecte. Una biografia professional*. Olot, Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, 2003 (Col. Nova Biblioteca Olotina), 2003.
- RÀFOLS, J.F.: *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana a nuestros días*. Barcelona, Editorial Millà, Barcelona, 3 vols., 1951-1954.
- RIURÓ, Francesc: “La lluita per la salvaguarda del Patrimoni Artístic”, *Revista de Girona*, núm. 116 (1986), p. 44-49.
- SBERT, Antoni M.: “El patrimoni cultural de Catalunya”, *Nova Ibèria*, núm. 1 (1937), s.p.
- SOLÉ i SABATÉ, Josep M.; VILLARROYA, Joan: *Guerra i propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya / Viena Edicions, 2006.
- SOLER, Narcís: *Francesc Riuró i Llapart. Premi de l'Institut del Patrimoni Cultural*. Girona, Universitat de Girona, 2000.
- VALENTÍ i FIOL, Joaquim: “La Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic de Girona”, *Annals de L'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLIV (2003), p. 307-327.
- VALERI, Xavier: *Sant Joan les Fonts*, Girona: Diputació de Girona / Caixa de Girona (Col. Quaderns de la Revista de Girona, núm. 102), 2002.
- VIDAL, Mercè: “La salvaguarda del patrimoni artístic català durant

la Guerra Civil espanyola”, dins *Viatge a Olot. La salvaguarda del patrimoni artístic durant la Guerra Civil*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Àmbit Serveis Editorials, 1994, p. 11-22.

ZERVOS, Christian: “Les prétendus vandalismes en Catalogne”, dins *L’art de la Catalogne. De la seconde moitié de neuvième siècle a la fin du quinzième siècle*. París, Editions “Cahiers d’Art”, 1937, p. 9-18.