

**La Generalitat republicana
i el salvament de l'art religiós:
accions, pràctiques i discurs polític**

Joaquim M. Puigvert Solà
Institut de Recerca Històrica, Universitat de Girona

Dos són els principals objectius d'aquestes ratlles: en primer lloc, analitzar els discursos sobre el salvament d'obres d'art religiós generats per les autoritats republicanes a Catalunya o en el seu entorn, tot incidint en el seu argumentari i en el públic al qual s'adreçaven; i, en segon lloc, interrogar-nos sobre les pràctiques socials de salvament. Amb relació a aquest darrer aspecte ens haurem de formular com a mínim tres qüestions: qui va protagonitzar els actes de salvament? Quin era el seu perfil sociològic? Foren actes espontanis o organitzats? Per sort, en els darrers anys els estudis publicats sobre el tema s'han incrementat considerablement, tal com es comprovarà en les diverses citacions bibliogràfiques que farem. El llibre pioner de Miquel Joseph Mayol *El salvament del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil* (Barcelona, Pòrtic, 1971), afortunadament, ha quedat del tot superat, sobretot a partir dels anys noranta del segle passat, per nombrosos estudis sistemàtics i monogràfics posteriors, siguin de caràcter general o local.

Els discursos

Tres són els textos que analitzarem per respondre a les qüestions plantejades: el d'un arquitecte (Jeroni Martorell, director del Servei de Conservació de Monuments); el d'un conseller de Cultura (Antoni M. Sbert) i el d'un crític d'art i editor (Christian Zervos, editor del llibre *L'art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*, derivat de la gran exposició d'art català que la Generalitat va organitzar el 1937 a la capital de França). Podríem estudiar altres textos i autors, sens dubte. Però pensem que els escollits són prou significatius i rellevants per donar, en bona part, resposta a les preguntes plantejades. Els seus autors, a més, aporten punts de vista prou diferenciats.

Jeroni Martorell

El text de Jeroni Martorell (1877-1951) titulat «La protecció del patrimoni artístic nacional» es va publicar al número 3-4 de la revista *Nova Ibèria*, editada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.¹ Es tractava d'una publicació dirigida pel periodista Jaume Miravittles de la qual només van sortir a llum quatre números.² L'objectiu propagandístic de la revista quedava del tot explícit en el seu mateix títol. Cal recordar que en l'Europa dels anys trenta, cada vegada més polaritzada políticament, eren molts els governs (de signe divers), des de l'Alemanya nazi fins a la Rússia comunista, que feien grans inversions en mitjans de propaganda. La revista *Nova Ibèria* es caracteritzava per ser una publicació de gran format i de luxe i prestigi (editada en paper d'alt gramatge), amb un disseny gràfic potent, modern i atractiu, en la qual van participar diversos artistes, com el reconegut fotògraf Pere Català Pic.

Resulta interessant comprovar que, en l'article esmentat, Jeroni Martorell només reserva les vint línies finals (això és, una mica més d'un 24 % del global) per parlar

1 MARTORELL 1937: s. p.

2 PASCUET-PUJOL 2006. Vegeu també <http://librorum.piscolabis.cat/2011/07/nova-Iberia-1937-lestetica-de-la.html> (consulta: 29 novembre 2016) i SOLÉ-VILLARROYA 2006.

de la situació del patrimoni català en temps de guerra, enfront de les altres seixanta-tres que dedica a repassar les principals accions preses a Espanya, a Catalunya i al món a favor del patrimoni, especialment des de començaments del segle xx. Com hem d'interpretar aquest fet? Pensem que es deu al perfil professional de l'arquitecte Jeroni Martorell, que va ser el director (i creador) del Servei de Conservació de Monuments de la Mancomunitat de Catalunya i que aleshores exercia la mateixa responsabilitat per a la Generalitat.³ És a dir, coneixia a fons les principals actuacions polítiques a favor del patrimoni, així com les seves limitacions. És interessant constatar com, en una conjuntura precisa de guerra en la qual calia adoptar mesures extraordinàries i urgents en defensa del patrimoni en perill, Jeroni Martorell va tenir la necessitat de sintetitzar tots els seus coneixements acumulats sobre la matèria, talment com si volgués recordar que les actuacions acordades per la Generalitat republicana eren coherents amb el llarg camí recorregut fins aleshores. L'arquitecte començava l'article assenyalant que feia poc que, a Espanya, el patrimoni en mans de particulars, de l'Església o d'associacions vàries no disposava de la protecció deguda: «feien el que en volien, mutilaven, destruïen, exportaven impunement a l'estranger»; criticava, així mateix, que l'Estat invertís «milions a refer façanes de catedrals» i no fes consignacions pressupostàries per «consolidar fonaments i reparar teulades, dels monuments de major mèrit arqueològic». Aquest estat de coses, diu Martorell, va començar a variar amb la promulgació de la llei d'excavacions del 1911, amb la qual es posava tímidament fre a la llibertat individual. Jeroni Martorell constata el fet que la possessió o propietat de qualsevol bé amb valor patrimonial no havia de ser considerada «absoluta», i que s'anava estenent «el concepte que la propietat artística ha d'ésser socialitzada, condicionada, a benefici de les nacions, de la col·lectivitat». Segons ell,

[...] l'obra artística, és obra ben diversa dels objectes habituals de comerç que la naturalesa i la indústria fàcilment subministren. Si d'aquests se'n pot disposar lliurement, és inadmissible que, invocant el dret de propietat, es destrueixi l'obra única, la qual reflecteix el pensament del geni, síntesi de la història, de la civilització. La societat, els estats, tenen el deure de salvaguardar la propietat artística [...]

Propietat artística que si bé podia ser privada, tal com es va reconèixer en el Congrés d'Art Públic celebrat a Brussel·les el 1912, i que Jeroni Martorell portava a col·lació, tenia un clar «interès públic». De les reflexions de Martorell es pot inferir que si els estats tenien l'obligació de preservar la conservació de les obres artístiques en temps de pau, també l'havien d'assumir en temps convulsos de guerra. És per això que, en les vint línies finals de l'article, l'autor resumeix les principals accions a favor del patrimoni endegades per la Generalitat republicana. Abans, però, de manera extremament sintètica, reconeix que les primeres jornades revolucionàries del juliol havien tingut conseqüències negatives sobre el patrimoni artístic, especialment de caràcter religiós: «la Revolució ha afectat el Patrimoni Artístic Nacional; les directives d'ella, la confusió inevitable consubstancial, en molts monuments, de les condicions artís-

3 Vegeu LACUESTA 2000.

tiques amb les religioses, han estat causa d'immens trasbals». Tot seguit, explica com la Conselleria de Cultura (primer en mans de Ventura Gassol i, després, d'Antoni M. Sbert), a través de la Secció de Monuments Històrics, va intentar conservar els edificis i els objectes artístics per tal «de salvar per al poble, els valors artístics». A més de destacar les principals accions desenvolupades, Martorell no s'està d'assenyalar que l'organització oficial de salvament va disposar de «la col·laboració entusiasta de nombrosos voluntaris». Aquest comentari de Martorell resultava del tot coherent amb els seus plantejaments, ja des del moment que, l'any 1914, assumí la direcció del Servei de Conservació de Monuments de la Mancomunitat de Catalunya; no endebades —recordem-ho— havia afirmat, en la memòria que presentà en la seva oposició per obtenir el càrrec:

La direcció del servei procurarà constituir un cos voluntari escampat per totes les viles. A l'efecte persones especialment indicades per la seva il·lustració i el seu patriotisme seran nomenats delegats honoraris i comunicaran les notícies que interessin respecte a la situació dels monuments i contribuiran tant com sigui possible a la catalogació.⁴

I no va ser per casualitat que el mateix Martorell tingué un protagonisme notable en la creació, el 1929, de l'associació dels Amics de l'Art Vell, una entitat que va ser considerablement activa, ja que el 1935 disposava d'una xarxa gens menyspreable de 513 socis organitzats en diversos comitès delegats.⁵ Quan Martorell afirmava que en la salvació d'obres d'art, el 1936, havien participat voluntaris entusiastes cal concloure oportunament que molts d'ells pertanyien als Amics de l'Art Vell: al seu moment vam poder comprovar que més del 50 % dels que formaren part de la Comissió del Patrimoni Artístic creada a la ciutat de Girona eren membres dels Amics de l'Art Vell.⁶

Les paraules de Martorell sobre els entusiastes voluntaris no eren gens retòriques. Sense ànim de ser exhaustius, volem destacar com els darrers anys s'han donat a conèixer les actuacions d'alguns noms. Amb relació al món de les arts podem esmentar: Joaquim Renart, vicepresident del Cercle Artístic de Sant Lluc (entitat que acollia els Amics de l'Art Litúrgic), i els escultors Frederic Marès, Josep Granyer i Apel·les Fenosa, a Barcelona;⁷ l'artista noucentista Josep Aragay, a Breda;⁸ l'escultor Joan Rebull i Ignasi Mallol, a Tarragona i Reus;⁹ els artistes d'avantguarda Antoni Garcia Lamolla i Enric Crous, a Lleida i la Franja;¹⁰ els pintors Rafael Estrany i Lluís Montaner i el professor de l'Escola d'Arts i Oficis Francesc Bas, a Mataró;¹¹ el repu-

4 Citat per GONZÁLEZ 2001: 32.

5 MARTINELL 1935.

6 PUIGVERT 2006: 151. Sobre la Comissió de Girona, vegeu NADAL-DOMÈNECH 2015.

7 Vegeu MARCHI 2011; Isús 2011: 41.

8 CASTANYER 2012: 267.

9 MASSÓ 2004: 28 i seg.

10 CROUS 2007; NAVARRO 2011: 58-91.

11 RIBAS 2010: 24. Bona part dels problemes i alguns fragments del text que planteja Assumpta Montellà com a editora i autora de la introducció a l'obra en què s'inclou el text de Marià Ribas són un plagiat de PUIGVERT 2006.

jador Pere Vallmajó, el dibuixant Eduard Fiol, i el gravador i dibuixant i militant del POUM Pau Planes, a Girona.¹² Entre els arquitectes cal destacar Pelayo Martínez a Figueres i Cadaqués, Emili Blanch a Girona i els delineants Francesc Riuró i Joan Turon, també a Girona. Pel que fa als professionals de la sanitat, sobresurt el metge Joaquim Danés a Olot,¹³ i en el sector del clergat, el capellà custodi del santuari de Núria, mossèn Ventura Carrera, que en va salvar la talla romànica.¹⁴

Antoni M. Sbert

De gran interès resulten les reflexions del conseller de Cultura Antoni M. Sbert (1901-1980) publicades el 1937 també a la revista *Nova Ibèria*, en l'article «El patrimoni cultural de Catalunya».¹⁵ En el seu text, com havia fet anteriorment Jeroni Martorell, Sbert defensa el concepte de patrimoni nacional (ja sigui artístic, històric, bibliogràfic o científic) i posa en relleu el fet que la Generalitat ha vetllat pel seu manteniment i conservació. Però allò que fa veritablement significatiu l'article de Sbert és l'adequació del discurs a favor del patrimoni a la conjuntura política precisa de guerra. En efecte, en la defensa del patrimoni Sbert emprava arguments nous i punyents que podien resultar especialment eficaços i sensibles per a les classes treballadores polititzades, i en particular per als sectors que en les jornades revolucionàries derivades del 18 i 19 de juliol del 1936 protagonitzaren la destrucció de molts temples i obres d'art religiosos. Així, Sbert es mostrava conscient que, en aquell context socialment revolucionari, a la rereguarda republicana calia renovar els discursos. En unes circumstàncies extremes com les que es vivien, ja no era suficient apel·lar a la necessitat de preservar el patrimoni artístic nacional (que els nacionalismes espanyol i català havien anat difonent molt abans del 1936), sinó que calia emprar altres arguments molt més en sintonia amb la revolució social encetada al juliol del 1936. Així, el conseller Sbert, tot i destacar que l'estima que el poble català havia tingut pel patrimoni era una clara «manifestació de la seva consciència nacional», ara subratllava que defensar el patrimoni 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'alcajota, com l'hereu pròdig i disbauxat, allò que ens pertany.

Així s'argumentava que era la força de treball anònima i ingent, la perícia dels artesans i els artistes (qualificats de treballadors i obrers), allò que donava una nova sacralitat a l'obra d'art religiosos. Si per als creients devots catalanistes una marededéu

12 PUIGVERT 2006: 149 i NADAL-DOMÈNECH 2015: 35.

13 PUIGVERT 2006: 161, on el lector trobarà bibliografia específica sobre Joaquim Danés.

14 CASTELLET 2013.

15 SBERT 1937: s. p. Sobre la trajectòria vital i política d'Antoni M. Sbert, és imprescindible Massot 2000.

romànica podia tenir, diguem-ne, una doble «sacralitat» (la inherent al culte religiós i la vinculada al seu valor cultural com a bé artístic «nacional»), per a un obrer de la CNT i la FAI les paraules del conseller de Cultura Sbert podien resultar especialment properes i eficaces. En definitiva, es tracta d'un discurs d'alt contingut polític i prou diferenciat del text de Martorell, que té un caràcter molt més tècnic.

Per tal de ser eficaç i entenedor no es dubta a forçar la interpretació i caure en un presentisme i anacronisme clar quan es parla dels autors dels temples i els retaules com a obrers, i no com a artesans. Sbert no estigué sol en la utilització d'aquest tipus d'arguments i paral·lelismes. A Madrid, per exemple, els estudiants de belles arts penjaren ben aviat, després de les destruccions de temples, cartells on es podien llegir missatges similars: «obrereros de hoy, respetad la labor de nuestros compañeros de ayer»; o bé «un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Consérvalo para el tesoro nacional».¹⁶ Antoni M. Sbert també va fer esment de la necessitat de mostrar a la comunitat internacional els esforços que es desplegaven a favor de l'art «mentre es construeix una nova societat, abolint les tradicions de servitud i d'injustícia», per tal de respondre a les «campanyes calumnioses dels enemics del poble i de llurs aliats». D'aquesta manera al·ludia al fet que la destrucció d'obres d'art a la rereguarda republicana va ser instrumentalitzada pel bàndol insurrecte per atacar la República, presentada en bloc com a insensible al patrimoni cultural. I és per això que Sbert, en el mateix article, es referia a l'exposició d'art medieval organitzada per la Generalitat republicana a París:

A París, una selecció de les principals obres d'Art Català Medieval que es guarden en els nostres Museus, i entre aquestes, algunes que fins ara havien restat fora del domini públic, escampades pels convents i esglésies, ignorades en els racons polsosos de les sagristies, és exposada, ara, al judici i a l'admiració d'amics i enemics, davant dels quals Catalunya compareix amb el front ben alt, perquè està segura d'haver superar dignament les hores difícils i els dies de dol que la traïció de l'Exèrcit ha causat.

D'aquests mots es dedueix que les autoritats republicanes feien gala d'aprofitar les noves circumstàncies per exposar al domini públic un patrimoni artístic que havia restat en bona part amagat en temples i sagristies. Ras i curt, el conseller de Cultura feia una defensa abrandada del patrimoni artístic com un bé col·lectiu, propietat del «poble» i de la «nació»:

[...] fidels a aquesta línia, no consentirem que s'esmicoli en runes el nostre patrimoni cultural ni que es liquidin com una mercaderia les nostres obres d'art, que són de tot el poble, de la Nació i no d'un Ajuntament o Sindicat. Si abans les havia furtades al domini públic una minoria privilegiada, avui no pot ésser un grup determinat qui se les apropiï.

Darrere d'aquestes paraules tal vegada s'amagava una referència crítica a la venda d'obres d'art amb l'objectiu d'obtenir recursos per finançar la defensa de la República,

16 COLORADO 1991.

que era un dels arguments emprats per alguns ajuntaments, comitès antifeixistes i sindicats.

Christian Zervos

La gran exposició d'art català medieval organitzada a París el 1937 va donar lloc no només al catàleg, sinó també a un llibre magnífic, *L'art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*, editat per la prestigiosa Éditions Cahiers d'Art (París, Rue du Dragon, 14); el volum, de grans dimensions, contenia cinc articles i 223 fotografies d'alta qualitat sobre l'arquitectura, l'escultura, la pintura i l'orfèbreria romàniques i gòtiques i sobre els brodats gòtics. Els autors dels articles eren Christian Zervos, Ferran Soldevila i Josep Gudiol. Ara, per al nostre objectiu, ens interessa de manera especial analitzar el primer article del llibre, el de Zervos, titulat «Les prétendus vandalismes en Catalogne». Christian Zervos (1889-1970) era un crític d'art grec i el director de la prestigiosa revista *Cahiers d'Art*, que s'editava a París. Abans de la Guerra Civil havia tingut un cert impacte en les avantguardes artístiques catalanes; el seu nom s'esmenta en el *Manifest Groc* (1928) i la seva signatura apareix a les revistes *Gasetta de les Arts* i *D'Ací d'Allà* (en el número especial dedicat a l'art modern del 1934).¹⁷ En el mateix títol ja s'entreveu l'objectiu de l'article: minimitzar les destruccions d'obres d'art a la rereguarda republicana com a resposta als diaris i les revistes propers als insurrectes, que havien descrit amb tot detall el «vandalisme» dels republicans amb l'objectiu de crear un estat d'opinió internacional contra la República:

Journaux et revues ont rivalisé [deia Zervos] d'entraîn pour décrire le 'vandalisme' des républicains. Les rédacteurs sont montés en chaire, pour leur jeter l'anathème, avec quelle chaleur dans leur feinte indignation et que de raffinements dans leur perfidie !¹⁸

El llibre editat per Zervos volia ser, doncs, la resposta a la propaganda contrària a la República, a fi de mostrar al món que la Generalitat republicana s'havia mobilitzat a favor del patrimoni en perill:

De la Conselleria de Cultura et du service annexe du Patrimoine Artistique partaient 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 exercer une pression.¹⁹

Zervos no només destaca les accions institucionals de la Generalitat, sinó també la participació proactiva del voluntariat a favor del patrimoni, en la mateixa línia que Jeroni Martorell:

17 BONET 2007: 642-643, *ad vocem*.

18 ZERVOS 1937: 9.

19 ZERVOS 1937: 11.

Dès le 21 juillet le Conseiller de la Culture formait des équipes bénévoles de peintres, de sculpteurs, de poètes, de musiciens, d'amateurs d'art qui, durant des jours et des nuits, se dévouèrent au sauvetage des oeuvres d'art, parfois au péril de leur vie, comme ce fut le cas du secrétaire du Conseiller et de ses amis qui ont sauvé, en plein incendie, toutes les oeuvres d'art du Musée ecclésiastique (20 juillet à 13 heures). Grâce à ces équipes, en quinze jours fut sauvé tout ce qui méritait de l'être.²⁰

Tot seguit, el mateix autor descriu l'organització dels objectes salvats per part de la Generalitat, tot aprofitant «l'indépendance que donnait la révolution à l'égard de l'administration, pour opérer la meilleure organisation des objets sauvés». S'esmenten els diversos museus (vells o nous) que acolliren obres, ja fossin procedents d'esglésies o de col·leccions privades, així com les noves funcions que s'assignaren als temples i a les catedrals i les restauracions endegades. Es fa un èmfasi especial, així mateix, en el fet que, a través dels museus, es posen a l'abast de la població obres d'art abans només en mans dels «privilegiats»:

[...] toutes ces richesses sont nationalisées, car, à l'exception de deux ou trois collections particulières, toutes les collections privées et ecclésiastiques appartiennent au peuple, et cela grâce au Conseiller de la Culture du début de la guerre civile, qui avait exigé, avec juste raison, que les oeuvres d'art appartiennent à l'ensemble de la nation et non seulement à quelques privilégiés.²¹

Si bé Christian Zervos demostra estar molt ben informat de quina era la situació a Catalunya pel que fa al tema que l'ocupa, amb dades molt qualitatives, comet un error greu que només s'entén en el context de la «guerra de propagandes» que és, també, tota guerra civil: l'error de la quantificació, quan ni tan sols tenia dades per fer-la amb un mínim de rigor. Així, arriba a afirmar que les obres salvades foren més de cent mil i que «d'une façon générale, j'estime 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».²² Heus ací una altra característica de les anàlisis de Zervos: assegurar que el que s'havia salvat era realment allò important, que, per a ell, eren les peces d'art medieval, justament allò que —recordem-ho— estava representat en l'exposició d'art català a París. En el seu text es fa explícit, d'una manera ben diàfana, l'escàs interès que tenia per a ell l'art barroc i d'èpoques posteriors que podia estar present en el parament dels temples gòtics:

[...] à l'heure présente on est en voie de les débarrasser des choeurs, autels, sculptures, objets ajoutés tardivement qui gêtaient la pureté de leurs lignes. Dans quelques mois ces édifices retrouveront leur aspect primitif pour la joie des amateurs de l'architecture gothique de la Catalogne.²³

20 ZERVOS 1937: 11-12.

21 ZERVOS 1937: 15-16.

22 ZERVOS 1937: 13 i 15. Les dades excessivament optimistes sobre les destruccions de Zervos també han estat destacades per GRACIA-MUNILLA 2011.

23 ZERVOS 1937: 13.

L'afirmació no deixa de ser, indirectament, una defensa del principi restaurador de la unitat d'estil, aleshores ja molt qüestionat pels nous paradigmes en voga a l'Europa dels anys trenta del segle passat, i també a Catalunya i a Espanya.²⁴ La poca estima de Zervos per l'art barroc es fa encara més evident i punyent quan descriu així la crema a Barcelona de l'interior de l'església de Betlem, que reunia un dels principals conjunts barrocs de Catalunya: «Cet édifice d'un style baroque, à mon avis sans intérêt, n'avait d'autre importance que de contribuer à créer la couleur locale des Ramblas».²⁵ Aquest menyspreu pel barroc de Christian Zervos contrasta amb la reivindicació que en va protagonitzar la generació intel·lectual del noucentisme, amb els arquitectes Jeroni Martorell, Ricard Giralt Casadesús i Cèsar Martinell, entre altres, durant els anys vint i trenta del segle passat.²⁶

Com hem d'interpretar el desdeny que Zervos mostra per l'art barroc? La resposta, sens dubte, la trobarem en el seu perfil professional. Zervos era crític d'art, especialista en art grec arcaic i editor de la revista *Cahiers d'Art*, que segons Javier Mañero va ser la «plataforma más prestigiosa y difundida del arte de entreguerras».²⁷ La seva lectura de l'art del passat era més feta des dels cànons estètics de les avantguardes artístiques que no pas pròpiament històrica. En definitiva, el seu interès per l'art medieval català (com per l'art grec arcaic) era, ben mirat, una conseqüència del que li inspiraven les arts «bàrbares» i «primitives»; un interès que, recordem-ho, l'etapa del colonialisme va contribuir a difondre entre les avantguardes europees.

A tall de cloenda

En temps de la Guerra Civil, el patrimoni artístic va ser objecte de propaganda i instrumentalització política, per uns i per altres. És per això que resulta del màxim interès analitzar-ne els discursos. El nostre objectiu s'ha limitat a estudiar tres textos propers a l'actuació de la Generalitat republicana en els quals es reivindiquen les accions concretes destinades a salvar les obres d'art en perill i engegades per les institucions republicanes i pel voluntariat per tal de contrarestar la imatge que el bàndol franquista difonia d'una República «vandàlica», insensible a l'art i la cultura. És important destriar les informacions que s'hi donen (i que la historiografia més recent ha confirmat en bona part) de les valoracions sovint més amarades de percepcions subjectives i de base més ideològica. En qualsevol cas, contrastar discurs i pràctica es fa del tot necessari, com també resulta útil considerar degudament el perfil professional de qui hi ha al darrere de cada discurs. Els tres textos analitzats, malgrat el seu comú denominador (reivindicació de l'acció desplegada a favor del patrimoni en perill per part de la Generalitat republicana), presenten diferències d'enfocament remarcables. El de Jeroni Martorell té un to molt més tècnic, com correspon a un arquitecte profundament coneixedor de la problemàtica relacionada amb la conservació del patrimoni arquitectònic. El d'Antoni M. Sbert, per la seva banda, és un text de clar combat polític, concebut per agitar les consciències dels sectors més radicalitzats,

24 Vegeu ESTEBAN 2007.

25 ZERVOS 1937: 13.

26 Vegeu PUIGVERT 2010: 639-646.

27 MAÑERO 2009-2010: 279.

que podien veure en les obres d'art religiós un símbol dels privilegis socials que la revolució havia d'enderrocar; es tractava d'oferir-los tot un altre relat: l'obra d'art religiosa era sagrada no pas perquè representava sants, verges o cristos, sinó perquè era el fruit del treball i la perícia dels «obriers» del passat. I el text de Christian Zervos, finalment, evidència una valoració de l'art català especialment centrada en l'edat mitjana; la seva mirada estava molt condicionada pels gustos estètics de les avantguardes artístiques. El menyspreu de Zervos pel barroc ens mostra una perspectiva que no és pròpiament històrica, sinó feta des de les preferències estètiques del seu present.

BIBLIOGRAFIA

BONET 2007

JUAN MANUEL BONET, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

CASTANYER 2012

XAVIER CASTANYER, *Josep Aragay, artista i teòric del Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.

CASTELLET 2013

MANUEL CASTELLET, *L'exili de la marededéu de Núria*, Granollers, Editorial Alpina, 2013.

COLORADO 1991

ARTURO COLORADO, *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991.

CROUS 2007

ENRIC CROUS, *Memòries* (edició i notes de Josep Miquel Garcia), Barcelona, Mediterrània, 2007.

PASCUET-PUJOL 2006

RAFAEL PASCUET I ENRIC PUJOL (DIR.), *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*, Barcelona, Viena Edicions, 2006.

ESTEBAN 2007

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

GONZÁLEZ 2001

ANTONI GONZÁLEZ, «Escrips de Jeroni Martorell i Terrats sobre restauració monumental (fins al 1914)», *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, núm. 12, 2001, p. 32.

GRACIA-MUNILLA 2011

FRANCISCO GRACIA I GLORIA MUNILLA, *Salvem l'art. La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*, Barcelona, La Magrana, 2011.

ISÚS 2011

SOFIA ISÚS, *L'escultor Josep Granyer i Giralte*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

LACUESTA 2000

RAQUEL LACUESTA, *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX-XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2000.

MAÑERO 2009-2010

JAVIER MAÑERO, «Christian Zervos y *Cabiers d'Art*. La invención del arte contemporáneo», *Locus Amoenu*, núm. 10, 2009-2010, p. 279-304.

MARCHI 2011

MARIA BARBARA MARCHI, *Cercle Artístic de Sant Lluc, 1893-2009. Història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

MARTINELL 1935

CÈSAR MARTINELL, *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, Pere Bas i Vich, 1935.

MARTORELL 1937

JERONI MARTORELL, «La protecció del patrimoni artístic nacional», *Nova Ibèria*, núm. 3-4, 1937, s. p.

MASSÓ 2004

JAUME MASSÓ, *Patrimoni en perill. Notes sobre la salvaguarda dels béns culturals durant la Guerra Civil i la postguerra (1936-1948)*, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 2004.

MASSOT 2000

JOSEP M. MASSOT, *Antoni M. Sbert, agitador polític i promotor cultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

NADAL-DOMÈNECH 2015

JOAQUIM NADAL I GEMMA DOMÈNECH, *Patrimoni i guerra. Girona, 1936-1940*, Girona, Ajuntament de Girona, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, 2015.

NAVARRO 2011

JESÚS NAVARRO, «El compromís cívic i polític de Lamolla a través de la il·lustració», dins *Lamolla. Mirall d'una època*, Madrid-Lleida, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut Municipal d'Acció Cultural, 2011, p. 58-91.

PUIGVERT 2006

JOAQUIM M. PUIGVERT, «Salvar el patrimoni artístic en temps de guerra. L'exemple de la ciutat de Girona (1936-1939)», dins *Segona República i Guerra Civil a Girona (1931-1939)*, Girona, Ajuntament de Girona, 2006, p. 141-170.

PUIGVERT 2010

JOAQUIM M. PUIGVERT, «El barroc revalorat pel noucentisme: la contribució dels arquitectes», dins Narcís Figueras i Pep Vila (ed.), *Miscel·lània en honor de Josep M. Marquès*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Diputació de Girona, 2010, p. 639-646.

RIBAS 2010

MARIÀ RIBAS, «Història de Mataró, història d'un final tràgic», dins Assumpta Montellà (ed.), *Art i Guerra. Destrucció, espòli i salvaguarda del patrimoni durant la Guerra Civil. L'exemple de Mataró*, Mataró, Institut Municipal d'Acció Cultural, 2010, 3 vol.

SBERT 1937

ANTONI M. SBERT, «El patrimoni cultural de Catalunya», *Nova Ibèria*, núm. 1, 1937, s. p.

SOLÉ-VILLARROYA 2006

JOSEP M. SOLÉ I SABATÉ i JOAN VILLARROYA, *Guerra i propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*, Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya, Viena Edicions, 2006.

ZERVOS 1937

CHRISTIAN ZERVOS, «Les prétendus vandalismes en Catalogne», dins *L'art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*, Paris, Éditions Cahiers d'Art, 1937, p. 9-18.