

Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937

EVA MARCH*

GUERRA, PROPAGANDA Y NACIONALISMO CATALÁN EN EL PARÍS DE 1937

RESUMEN

Durante los meses de marzo y abril de 1937 el Musée du Jeu de Paume de París acogió la exposición más importante que nunca se haya hecho en el extranjero del legado artístico de Cataluña: *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*. Que en plena Guerra Civil los gobiernos catalán, francés y en menor medida el español negociaran arduamente para poder trasladar a la capital francesa una selección de obras de arte con la finalidad de alejarlas de los peligros de la guerra y poder probar, al mismo tiempo, que el patrimonio artístico de Cataluña estaba a salvo hace difícilmente explicable, por sí solo, el alcance de tales negociaciones. En realidad, como este artículo trata de demostrar, el objetivo de la exposición fue mucho más complejo; desde el primer momento se concibió como un artefacto ideológico que la convirtió en un instrumento más de la Guerra Civil española.

WAR, PROPAGANDA AND CATALAN NATIONALISM IN THE PARIS OF 1937

ABSTRACT

The Musée du Jeu de Paume in Paris hosted during March and April of 1937 the most important exhibition on the artistic heritage of Catalonia ever shown abroad: *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*. In the middle of the Civil War the Catalan, the French and, to a lesser extent, the Spanish governments had negotiated arduously in order to transfer a selection of the works to the French capital removing them from the dangers of this conflict. But saving the artistic heritage of Catalonia can hardly explain alone why the enormous amount of negotiations and the efforts involved in the organisation of this event. This article wants to show that the aim of the exhibition was much more complex. Actually, the event was conceived from the beginning as an ideological tool and as such it can be interpreted as a further propaganda instrument in the struggle of the Spanish Civil War.

MARCH, E., «Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937», *Acta / Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2107, págs. 205-237

PALABRAS CLAVE: arte catalán, exposiciones, Guerra Civil española, nacionalismo, propaganda

KEYWORDS: catalan art, exhibitions, Spanish Civil War, nationalism, propaganda

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



El 9 de enero de 1937, casi medio año después de iniciarse la Guerra Civil, el Consejo de Ministros de la República española autorizaba al gobierno de la Generalitat de Catalunya a celebrar, en París, *L'Art Catalan*, la exposición más importante dedicada al patrimonio artístico de Cataluña que nunca se haya hecho en el extranjero. Albergada en el Musée du Jeu de Paume durante los meses de marzo y abril de 1937, en ella se reunieron las obras seminales del legado artístico catalán (ilustración 1). Como indica su subtítulo *Du x^e siècle au xv^e siècle*, la acotación cronológica de las piezas expuestas se ciñó a los seis siglos que se correspondían con el periodo histórico de la vida nacional de Cataluña —según rezan las primeras líneas del catálogo de la exposición—,¹ por este motivo, el discurso expositivo asumía que el cénit artístico de aquel territorio solo se habría alcanzado en los momentos de su plenitud nacional, con lo cual, el significado político de la exposición trascendió el meramente artístico, y más todavía cuando en 1937 se estaba librando una guerra de desenlace incierto que podía comprometer la identidad catalana.

1. *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*, catálogo de la exposición, Jeu de Paume des Tuileries. París: Gauthier-Villars, 1937, cubierta.

ralitat de Catalunya que reglamentaba la organización de la exposición,² la cuestión de la afirmación de la personalidad nacional a través del arte catalán aparece mencionada, pero es otro aspecto, el de la conservación de los bienes artísticos, el que se prioriza. Las palabras iniciales del mismo así lo sugieren: «*El poble que va saber fer front a la insurrecció i que defensà amb les armes les seves llibertats, ha sabut guardar el patrimoni històric, artístic i científic*».³ Un patrimonio, una cultura, como se dice más adelante, que los horrores de la guerra no habían podido desvanecer. Con esta doble constatación se estaba aludiendo, muy directamente, a los episodios sucedidos en Cataluña —especialmente en Barcelona— durante los primeros días de la Guerra Civil, cuando numerosos conventos e iglesias fueron atacados y ultrajados por los mismos revolucionarios que habían conseguido aplacar la sublevación militar que la inició. Una «victoria» rápida y violenta que cargó contra todo aquello que los revolucionarios, mayoritariamente anarquistas pero no solo, consideraban que representaba el poder opresor de las clases obreras y populares: los militares fascistas que se habían revelado contra el gobierno legítimo de la República, las clases ricas y la Iglesia; por este motivo mataron indiscriminadamente a sus sacerdotes y destruyeron las obras de arte religioso atesoradas en los templos.⁴

1. COROMINES, P. [Introducción], en *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*, cat. exp., marzo-abril de 1937, Jeu de Paume des Tuileries, París. París: Gauthier-Villars, pág. 9.

2. Decreto del 26 de enero de 1937 firmado por Josep Tarradellas, consejero primero de la Generalitat de Catalunya, y Antoni Maria Sbert, consejero de Cultura. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 28 de enero de 1937, pág. 424.

3. *Idem*.

4. La destrucción del patrimonio religioso no tanto por lo que era sino por lo que simbolizaba —la tiranía de las clases privilegiadas—, se justificó desde el principio de la Guerra Civil en los principales medios anarquistas. Así, en *Solidaridad Obrera* («Corolarios de la revolución», 25 de julio de 1936), uno de los periódicos de mayor tirada en España durante la

No es ahora el momento de calibrar hasta qué punto fue mermado el patrimonio artístico catalán en manos de los revolucionarios,⁵ pero tan incierto es afirmar que quedó intacto como que pereció en su práctica totalidad, como así lo afirmó determinada prensa internacional. En este sentido, las declaraciones del historiador del arte, y especialista en arte medieval español, Walter W.S. Cook, quien se encontraba en la capital catalana en el momento de producirse la sublevación que daría inicio a la guerra,⁶ no podían ser más taxativas. Fueron recogidas, entre otros medios, por *Le Figaro*:

M. Walter W.S. Cook [...] a fourni quelques renseignements sur les pertes artistiques irréparables subies au cours des récents événements de Catalogne. A l'exception de la cathédrale et du couvent de Pedralbes, tout a été détruit.⁷

De manera similar se manifestaba el parisino *Le Journal* —cuyo enviado especial a Barcelona suscribía, el 24 de julio de 1936, que tras haberse saqueado iglesias, conventos y el arzobispado, solo la catedral se había respetado—,⁸ o la internacionalmente difundida *L'illustration*, que el 15 de agosto siguiente publicaba un reportaje gráfico sobre los destrozos que habían sufrido las iglesias españolas, el cual estaba monopolizado por los templos barceloneses.⁹ El periódico *The New York Times*, por su parte, no se quedaba a la zaga, y afirmaba, como reza uno de sus titulares del 9 de agosto de 1936: «Church Art Gone in Barcelona area. Only Cathedral Remains».

Las alarmantes noticias aparecidas en la prensa ocasionaron que la dirección de la Office International des Musées (OIM) se reuniera en París —los días 12 y 13 de octubre de 1936— con el objetivo de estudiar qué medidas podrían tomarse para minimizar el impacto de la Guerra Civil sobre el patrimonio artístico no solo catalán sino español; resolviendo, a la par, publicar, en la ampliamente difundida revista *Mouseion*, su órgano de expresión, un informe sobre la protección del patrimonio en tiempos de guerra.¹⁰ Un informe, dicho sea de paso, y como se

Guerra Civil, podía leerse: «¿Obras de arte? En primer lugar, las obras de arte las quería el mundo autoritario y jerárquico, no por arte, sino por su calidad de oro y plata. Y si las esculturas valen un millón es un valor arbitrario, pues esas obras de arte sólo pueden tenerlas los ricos, los cuales fabrican billetes y por esto tienen los millones que quieren, y eso no es eso». El mismo órgano de la CNT publicaba, tres meses después, y entre otros, un artículo en el que ampliaba y trataba de explicar la raíz del problema, que podía avanzarse al inicio de la República: «a partir del 14 de abril, el tesoro de las iglesias, que es un tesoro de España, debía haber sido intervenido y haber constituido con él museos de arte. Con ello se hubiera evitado que en la justa cólera del pueblo [...] hubiera quemado muchas imágenes que valía la pena de haber conservado por su valor de arte» (ENDÉRIZ, E., «Los desvalijadores de iglesias», *Solidaridad Obrera*, 25 de octubre de 1936). Un análisis sobre los motivos que llevaron a los artífices de la revolución social en Cataluña a cargar, con más ensañamiento que en el resto de la España republicana, contra el patrimonio artístico en: ÁLVAREZ LOPERA, J., «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. I. El periodo revolucionario (julio 1936-junio 1937)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, págs. 538-540. También Joseph i Mayol (JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament del Patrimoni artístic català durant la guerra civil*. Barcelona: Pòrtic, 1971, pág. 39) analiza esta cuestión otorgando un papel decisivo a la masiva participación de anarquistas extranjeros establecidos en Cataluña los cuales: «vingueren amb l'únic propòsit de crear un constant malestar social i destorbar les aspiracions autonòmiques dels catalans. No podien sentir respecte ni estimar les pedres venerables [...]. No els interessava el que representa per a nosaltres el llegat dels segles [...]. Locasió per a desofegar aquesta tirria la trobaren amb l'excusa de l'alçament».

5. Sobre la destrucción del patrimonio artístico-religioso en las iglesias de Barcelona durante la Guerra Civil, véase el detallado estudio, a modo de inventario, de MARTÍ BONET, J.M. (coord.); ALARCÓN, J.; RIBERA, E.; TENA, F., *El martiri dels temples a la diòcesi de Barcelona (1936-1939)*. Barcelona: Museu Diocesà, 2008, y BASSEGODA NONELL, J., *El patrimoni artístic religiós de Barcelona: 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de la Real Càtedra Gaudí, 2006.

6. Walter W.S. Cook se hallaba en Barcelona, junto al también historiador del arte norteamericano Chandler R. Post, para iniciar junto a Josep Gudiol un viaje de investigación por el norte de España. [GUDIOL, J.], «En su defensa...», pág. 89.

7. «Les Trésors artistiques détruits à Barcelone», *Le Figaro*, 8 de agosto de 1936.

8. «Visions d'horreur à Barcelone», *Le Journal*, 24 de julio de 1936.

9. «La grande pitié des sanctuaires espagnols», *L'illustration*, 4876, 15 de agosto de 1936, págs. 464-465.

10. FOUNDOKIDIS, E., «L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre», *Mouseion*, 35-36, III-IV, 1936, págs. 187-200. El *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, revista dirigida por el director general de los museos de arte de Barcelona, Joaquim Folch i Torres, daba cuenta de este informe en el número del mes de diciembre de 1936 («La protecció de les obres d'art en temps de guerra», págs. 382-384). Folch i Torres había participado en diferentes comités del OIM desde el año 1930.

puntualiza en su primera página, que, en realidad, se había redactado dos años atrás. Si se sacaba a la luz en aquel momento era, pues, por un motivo muy concreto: alertar del peligro que corrían las obras de arte en España.

La destrucción del patrimonio cultural perpetrada por la oleada revolucionaria que siguió a la sublevación militar en los territorios donde esta fracasó, y que posiblemente fue más incisiva en Cataluña que en ningún otro lugar, provocó que el gobierno catalán, pese a sus limitaciones funcionales, actuara sin vacilaciones y decidiera proteger, con todos los medios a su disposición, los edificios religiosos y las colecciones particulares, que también fueron atacadas.¹¹ Unas medidas exitosas que lo fueron, en parte, porque no se improvisaron sino que descansaban en la sólida política de protección patrimonial llevada a cabo durante los años de la Segunda República,¹² cuando el Parlamento catalán promulgó un conjunto de leyes al respecto.¹³ En parte como consecuencia de esta experiencia, y a diferencia de lo que sucedió en el resto de la zona republicana, donde los nuevos poderes surgidos de la revolución social se apoderaron generalizadamente de los bienes artísticos privados,¹⁴ en Cataluña el gobierno autónomo dictaminó, entre otros extremos, que los bienes incautados pasaran a formar parte de las colecciones públicas,¹⁵ como queda detalladamente explicado en el primer número de la revista del Comisariado de Propaganda de la Generalitat *Nova Iberia*.¹⁶

La mayor parte de los bienes artísticos recogidos —tanto públicos como privados— se trasladaron al Museu d'Art de Catalunya, el cual, junto con otros espacios de la ciudad, funcionó como improvisado depósito de obras de arte. Más adelante, entre octubre y diciembre de 1936, y para alejarlas de Barcelona, sin duda un potencial objetivo militar, los fondos reunidos se instalaron en la iglesia de Sant Esteve de Olot. No obstante, antes de que el traslado se verificara, y según afirmaba el director general de los museos de arte de Barcelona Joaquim Folch i Torres, a 30 de septiembre de 1936 podía considerarse que «*les obres cabdals, catalogades pel*

11. Una actualizada visión de conjunto sobre las medidas tomadas para proteger el patrimonio artístico durante la Guerra Civil y sobre los distintos informes que se escribieron al respecto en: BORONAT I TRILL, M.J., «1936-1939. La salvaguarda del tesoro artístico català», en *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya 1909-2007*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, págs. 135-172; GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011, págs. 42-103 y 157-189; MASSÓ CARBALLIDO, J., «Notes sobre el salvament republicà del patrimoni cultural català (1938)», en ARAÑÓ VEGA, L. (ed.), *Barcelona 1938. Capital de tres governs*. Vol. II. *Art, cultura i intellectuals*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer, 2010, págs. 39-80; NADAL, J.; DOMÈNECH, G., «Poder i patrimoni: la reorganització autonòmica. Protegir el patrimoni en temps de guerra», en *idem*, *Patrimoni i Guerra. Girona 1936-1940*. Girona: Ajuntament de Girona, 2015, págs. 15-20. Dos testimonios directos —y artífices de la labor de salvaguarda del patrimonio artístico durante las primeras semanas del conflicto bélico— especialmente importantes para reconstruir lo sucedido son Miquel Joseph i Mayol y Josep Gudiol [JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament...*; [GUDIOL, J.], «En su defensa: la intervención de Josep Gudiol en el salvamento del patrimonio artístico durante la Guerra Civil», en RAMÓN, A.; BARIBÉ, M. (eds.), *Tres escrits de Josep Maria Gudiol i Ricart*. Barcelona: EMSA, 1987, págs. 85-115].

12. PUIGVERT, J.M., «Salvar el patrimoni artístic en temps de guerra. L'exemple de la ciutat de Girona (1936-1939)», en *Segona República i Guerra Civil a Girona (1931-1939)* [Girona]: Ajuntament de Girona [2006], pág. 150.

13. Véase ESTRADA I CAMPANY, C., *El servei del PHAC. La tasca d'Agustí Duran i Sanpere durant la República i la guerra (1931-1939)*. Barcelona: Ploion, 2007; MARCH, E., «La Generalitat republicana: algunes precisions sobre la seva actuació en matèria de museus i patrimoni», *Rubrica Contemporanea*, 5, 2014, págs. 109-131.

14. SAAVEDRA ARIAS, R., *El patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939). Política e ideología entre las «dos Españas»*, tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2013, pág. 330. Véase también ÁLVAREZ LOPERA, J., «La organización de la defensa...», págs. 537-538, quien resume la situación de la siguiente manera: «En Cataluña, a pesar de encontrarse desbordadas las instituciones por la marea revolucionaria, su capacidad de respuesta se reveló notablemente superior a la de la administración central. Mientras en Madrid la Dirección General de Bellas Artes entraba en colapso y las tareas de protección de patrimonio debieron abordarse desde un organismo de nueva planta [...] en Cataluña] las instituciones catalanas [...] se mantuvieron, logrando encauzar las labores de protección». Una eficacia que Lopera atribuye a la «especificidad catalana»: tanto a la existencia de un grupo de intelectuales catalanes singularmente capacitados para llevarlas a cabo como al hecho de que las instituciones desde las que se dinamizaban sobrepasaran el ámbito de lo administrativo.

15. Sobre las diferencias respecto a la propiedad de los bienes artísticos incautados en Cataluña y en el resto de la España republicana, y sobre la dispar utilización de las obras de arte en relación con el poder ejercido por los grupos anarquistas, véase BASILIO, M., *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Furnham-Burlington, VT: Ashgate, 2013, págs. 86-89.

16. MASERAS, A., «El Tesoro artístico català, salvat», *Nova Iberia*, 1, enero 1937, s.p.

Servei de Conservació de Monuments i Defensa del Patrimoni Artístic eren en sa majoria salvades i en un setanta per cent, almenys en possessió efectiva del Govern».¹⁷ Ese mismo día el susodicho director publicaba en *La Vanguardia* un «tranquilizador» artículo —dirigido «a los amigos extranjeros» que habían dado muestras de preocupación— en el que sostenía que «en Cataluña hemos logrado salvar casi íntegramente» el patrimonio artístico.¹⁸

A pesar del contenido de artículos como el que se acaba de mencionar, en el extranjero continuaba creyéndose que la riqueza artística de Barcelona y sus alrededores había sido destruida. De lo que se trataba era, pues, de eliminar cualquier sombra de duda, de exhibir los objetos artísticos custodiados por las instituciones públicas o procedentes de edificios públicos, ningún bien privado. Por este motivo la exposición de arte catalán en París se concibió, y así se ha interpretado posteriormente, como una oportunidad que no podía dejarse escapar: la de mostrar al mundo que el legado artístico catalán había conseguido salvaguardarse:¹⁹ una imagen valdría más que mil palabras.

LA ORGANIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN Y OTRAS CUESTIONES PRELIMINARES

La exposición de arte catalán se planificó como una acción propagandística y por ello el gobierno de la Generalitat confió no solo su difusión al Comisariado de Propaganda, como especifica el decreto al que hacíamos mención unas líneas más arriba, sino también su organización, como indica la documentación inédita conservada en los archivos franceses.²⁰ A cargo del Departament

17. FOLCH I TORRES, J., «Nota al comissari general de museus de Catalunya relativa al salvament i guarda de les obres d'art reunides pel Museu d'Art de Catalunya i actualment dipositades a Olot», 26 de julio de 1937. Reproducido en: *Viatge a Olot: la salvaguarda del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona - Àmbit, 1994, págs. 23-29.

18. FOLCH I TORRES, J., «El Patrimonio Artístico de España», *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1936. Pese a explicar que la labor de protección del patrimonio llevada a cabo por el gobierno español y la Generalitat había funcionado, Folch i Torres deja traslucir su preocupación ante la gran densidad monumental de Cataluña y el peligro que corría al verse expuesto al fuego de las armas. Hace un llamamiento a la cooperación de todos los hispanistas, historiadores del arte, sociedades artísticas y científicas europeas y americanas para tratar de evitar «males mayores».

19. GUARDIA, M., «El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1, 1993, págs. 303-321; GRACIA, F.; MUNILLA, G., «Art per a l'esforç de guerra: l'exposició d'art català a París», en: *idem*, *Salvem l'art!...*, págs. 190-219; JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament del Patrimoni artístic català...*, págs. 149-163; PUJOL, E., «París, 1937», en PASCUET, R.; PUJOL, E. (eds.), *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Ajuntament de Figueres - Arxiu Nacional de Catalunya - Viena Edicions, 2006, págs. 68-69; VIDAL I JANSÀ, M., *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, págs. 359 y ss.; VIDAL, M., «La salvaguarda del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola», en *Viatge a Olot...*, págs. 11-20. El *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* ofrece un relato oficial sobre los preparativos, la inauguración y el contenido de la exposición en diversos números del año 1937: febrero (págs. 63-64), marzo (pág. 96), abril (págs. 126-128), junio (pág. 192), julio (págs. 209-220), agosto (págs. 255-256) y octubre (págs. 313-318).

20. Aunque se nombró a Ventura Gassol presidente del Comité organizador de la exposición en París y a pesar de lo que se ha afirmado: que él encabezó las conversaciones políticas y diplomáticas con el gobierno francés (GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!...*, pág. 198), los documentos de los Archives Nationales, París - Pierrefitte-sur-Seine (AN), *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*, sitúan a Lleó Dalry, de la «Délégation pour l'Étranger», como el responsable de gestionar con el director de los Museos Nacionales y con el ministro de Educación Nacional las condiciones económicas de la exposición y el lugar y los días en los que se llevaría a cabo (cartas fechadas los días 31-12-1936; 11-1-1937 y 19-1-1937). Dalry, seudónimo de un colaborador de Andreu Nin en los primeros momentos en que este fue consejero de Justicia de la Generalitat —entre septiembre y diciembre de 1936—, era el máximo responsable de la delegación del Comisariado de Propaganda en París y un estrecho colaborador del comisario de Propaganda, Jaume Miravittles (VENTEJO, D., «Primera notícia general del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya», en: PASCUET, R.; PUJOL, E., *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles...*, págs. 117-118). El mismo Miravittles (MIRAVITLLES, J., *Homes i dones de la meua vida: gent que he conegut*. Barcelona: Destino, 1982, pág. 81) afirma que Dalry, un «català extraordinari», se llamaba, en realidad Tarrés. Véase OLIVA I DE LA ESPERANZA, L., «El Comissariat de Propaganda a través de la memòria dels que ho van viure», *Treballs de Comunicació*, 24, 2008, pág. 42.

mento de Cultura —por medio de la Comisaría de Museos, que a su vez la delegaría en el director general de los museos de arte de Barcelona— quedaba la selección de las obras y su instalación en París. En este caso, no obstante, Folch i Torres actuaría de acuerdo con la dirección del Jeu de Paume, a quien el Ministerio de Educación Nacional de la República francesa —el interlocutor del gobierno de la Generalitat— confió tal responsabilidad.

Es difícil constatar cuándo cristaliza la idea de llevar a cabo la exposición *L'Art Catalan*. En realidad, la dificultad estriba en esclarecer en qué momento otra exposición, la de arte contemporáneo catalán, cedió el paso a la exposición que acabaría celebrándose. Y es que el 26 de agosto de 1936, semanas antes de que el consejero de Cultura, Ventura Gassol, a quien mayoritariamente se ha atribuido el mérito de idear la exposición de arte medieval catalán,²¹ empezara a tejer los hilos de la misma, y con anterioridad al momento en que los documentos conservados certifiquen el inicio de sus preparativos, es decir, el 9 de noviembre de 1936,²² apareció en la prensa barcelonesa la noticia de la celebración, en París, de una exposición de pintura y escultura catalana contemporánea cuyos beneficios económicos se destinarían a las milicias antifascistas.²³ La exposición estaba organizada por el recién creado Sindicato de Artistas Pintores y Escultores de Cataluña UGT, el cual, como los demás sindicatos que agrupaban a profesionales vinculados a las Bellas Artes, tomó iniciativas diversas y organizó exposiciones y concursos durante toda la Guerra Civil.²⁴

A lo largo del mes de septiembre del 1936, la prensa de Barcelona fue informando del alcance de tal exposición,²⁵ la cual quedó bajo los auspicios del denominado Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas, formado por representantes de la Generalitat, de la UGT y de la CNT.²⁶ Un consejo —que refleja la situación política del momento, la «necesidad» de integrar las fuerzas obreras revolucionarias en los órganos del gobierno catalán— del que casi podría decirse que fue creado ex profeso para la ocasión, es decir, ex profeso para capitalizar la exposición parisina, especialmente si tenemos en cuenta la ambigüedad de su función,²⁷ la escasa actividad que tendría posteriormente y el hecho de que en su reunión constitutiva se acordara que dos de sus miembros se trasladasen a París.²⁸ A partir de este momento fue el presidente del Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas —el consejero de Cultura de la Generalitat— el que se encargó de hacer públicos los avances de la exposición y las modificaciones que esta había experimentado respecto al planteamiento inicial. Ventura Gassol se manifestaba especialmente satisfecho porque la exposición, que mostraría el arte catalán desde el siglo XIX

21. Sobre las diferentes posibilidades que se han barajado, véase GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!...*, págs. 190-191.

22. Fecha del informe «Exposició d'art medieval de Catalunya al "Musée [sic] du Jeu de Paume" de París, organizada per la Comissaria General de Museus de Catalunya», que Folch i Torres redacta a petición de Pere Coromines, comisario general de los museos de Cataluña. Arxiu Nacional de Catalunya, Barcelona - Sant Cugat del Vallès (ANC), *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del "Jeu de Paume" de París*.

23. «Arte y artistas. Exposición en París», *La Vanguardia*, 26 de agosto de 1936.

24. Una relación cronológica de las mismas en JULIÁN, I., «Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona», *D'Art*, 8-9, noviembre 1983, págs. 231-285. Sobre las actividades desarrolladas por los sindicatos de artistas, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 5, 1990, págs. 117-163.

25. «Exposición de arte catalán en París pro víctimas del fascismo», *Solidaridad Obrera*, 11 de septiembre de 1936; «Exposición de Arte Catalán en París», *La Vanguardia*, 12 de septiembre de 1936; «Exposició d'art català a París pro víctimes del feixisme», *Treball*, 17 de septiembre de 1936. En los periódicos mencionados se publica el reglamento de la exposición, del que destacan los siguientes puntos: podrían participar todos los dibujantes, pintores y escultores sindicados residentes en Cataluña; el número máximo de obras con las que los artistas podían participar serían dos en el caso de pintores y escultores y cuatro en el caso de los dibujantes; las obras debían entregarse en la oficina de Turismo de la Generalitat de Catalunya hasta el 15 de octubre de 1936 y, en el caso de ser seleccionadas por el Jurado de selección, y vendidas durante la exposición, los autores destinarían el 40% neto del importe recibido a las víctimas del fascismo.

26. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 20 de septiembre de 1936, págs. 1522-1523.

27. «organisme que ha de respondre a la finalitat d'acostar cada dia més les belles arts a l'esperit del nostre poble», *idem*.

28. «Creació del Consell de Belles Arts», *Treball*, 22 de septiembre de 1936; «Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas», *Solidaridad Obrera*, 23 de septiembre de 1936; «Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas», *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1936.

hasta las últimas manifestaciones artísticas, serviría para la afirmación de Cataluña y para recaudar fondos económicos a favor de las familias de las víctimas y de los que luchaban en el frente.²⁹ Además, como la prensa añadiría, sería una excelente ocasión para «*demonstrar exteriorment que a casa nostra no solament no es destrueix sinó que es construeix*».³⁰ De acuerdo con tales propósitos, la exposición se articularía de la siguiente manera: habría un espacio en el que, mediante fotografías, se documentarían las labores de protección del patrimonio artístico catalán; una segunda sala en la que se exhibirían unas doscientas obras debidas a los artistas catalanes contemporáneos, las cuales se pondrían a la venta; y una sección retrospectiva, formada por unas cien obras, que dejaría ver pinturas y esculturas catalanas del siglo XIX.³¹ Las obras de este último ámbito, procedentes del Museu d'Art de Catalunya, habían sido ya seleccionadas por el Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas el 5 de noviembre de 1936,³² lo que indica, ciertamente, una fase avanzada en la ejecución del proyecto expositivo. Pese a ello, la elección se realizó en balde. Cuatro días después Folch i Torres finalizaba su mencionado informe sobre la exposición de arte medieval. En él, daba pormenorizada cuenta de todos los detalles de la «nueva» exposición, incluyendo la nómina de las obras que la integrarían.³³

Alguna vicisitud se había producido, pues, a finales de octubre o principios de noviembre de 1936. Algo que habría hecho desistir a las autoridades catalanas de su propósito inicial llevándolas a considerar la posibilidad de organizar una exposición de arte medieval. Nos inclinamos a proponer, como motivo principal del cambio de rumbo, la intervención directa del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Creado el 3 de octubre de 1936 y teniendo como uno de sus principales ámbitos de acción la proyección internacional,³⁴ una de las primeras iniciativas de Jaume Miravittles, su máximo responsable, fue invitar a Cataluña al crítico de arte y editor francés Christian Zervos para que hiciera acopio de los materiales necesarios que le habrían de permitir escribir una monografía, que se publicaría en francés, alemán e inglés, sobre arte medieval catalán.³⁵ Como Zervos afirma en la nota introductoria de las ediciones inglesa y alemana, él estaba ya en Cataluña en octubre de 1936. Por tanto, no parece descabellado pensar que fuera Miravittles el que recondujo la exposición hacia un terreno sobre el que ya se estaba trabajando. Serían dos iniciativas que cristalizarían en el mismo momento y que se retroalimentarían mutuamente.

Además, pudieron intervenir otras circunstancias: Ventura Gassol había llegado precipitadamente a París el 25 de octubre. Tal vez el contacto con las autoridades francesas le hizo cambiar de opinión. Quizá las complicidades halladas en el país vecino le indujeron a pensar

29. «Exposición de Arte Catalán», *La Vanguardia*, 20 de septiembre de 1936. *La Vanguardia* del 13 de octubre de 1936 («Consejería de Cultura. El Arte Catalán en París») informaba de que los delegados de la UGT y CNI ya habían regresado de París.

30. PALLARÈS, J., «L'Exposició d'Art Català a París», *Mirador*, 402, 7 de enero de 1937, pág. 6.

31. RENOM, J., «S'ha desistit de celebrar l'Exposició d'Art Modern Català a París?», *Mirador*, 413, 25 de marzo de 1937, pág. 10. En la nómina de los artistas representados en la sección retrospectiva figuraban, entre otros: Flaugier, Rodés, Mayol, Clavé, Vayreda, Fortuny, Rusinyol, Casas, Gimeno, Nonell, Torres García, Picasso, Hugué o Miró.

32. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Comunicado del Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas a la Subsecretaría de Cultura fechado el 5-11-1936. El comunicado del Consejo Superior va dirigido a Josep Irla porque Ventura Gassol ya no se encontraba en Barcelona en aquel momento sino en París, adonde llegó el 25 de octubre con el objetivo de salvar su vida. Para asegurar la continuidad de las funciones que ejercía se creó, el 22 de octubre de 1936, la Subsecretaría de Cultura, que regentó Josep Irla. Se especifica que en la exposición se vería representada, según el acuerdo tomado junto al consejero de Cultura, «*tota la pintura catalana desde el segle XIX fins els nostres dies*».

33. Véase n. 22.

34. Los otros dos terrenos de actuación eran el frente y la retaguardia, tal y como se especifica en el decreto fundacional del Comisariado de Propaganda (3 de octubre de 1936), publicado dos días después: *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 5 de octubre de 1936, pág. 65.

35. ZERVOS, C.; SOLDEVILA, F.; GUDIOL, J., *L'Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*. París: Cahiers d'Art, 1937. Edición alemana: *Die Kunst Kataloniens: Baukunst, Plastik, Malerei vom 10. bis zum 15. Jahrhundert*. Viena: Anton Schroll, 1937; edición inglesa: *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries*. Londres: William Heinemann, 1937.

que sería posible acometer una exposición mucho más compleja y efectiva. Pudieron interferir incluso otros motivos, sin duda más secundarios, como los que argumenta a posteriori la revista *Mirador*: que el arte contemporáneo catalán no estuviera a la altura de París y no fuera precedente exponerlo si lo que quería el gobierno catalán era deslumbrar en el país vecino.³⁶ Sea por el motivo que fuera, la exposición de arte contemporáneo catalán quedó truncada.³⁷ No se consiguió, por tanto, la exacta simetría respecto a lo que sucedió en 1917, cuando la Primera Guerra Mundial estuvo a punto de impedir la celebración anual de los salones parisinos y Barcelona los acogió en la llamada *Exposició d'Art Francès*, sellándose así el hermanamiento entre ambas ciudades. Un paralelismo que no fue pasado por alto por la prensa catalana:

Per les circumstàncies en què es portarà a terme aquesta Exposició [la de arte contemporáneo en París] recordaria aquella altre inolvidable que tingué lloc a Barcelona durant la gran guerra.

Avui, com llavors, l'art agermana els dos països llatins. França ens torna ara l'avinentesa que li oferirem l'any 1917 i ens ofereix hospitalitat perquè puguem demostrar al món el que ha estat, el que és i el que aspira a ésser el nostre art.

Avui els nostres artistes, com llavors els artistes francesos, travessen uns moments de dolor [...]. No obstant els artistes saben el que representa per tots nosaltres aquesta Exposició i, sobreposant-se a les doloroses circumstàncies, han procurat que llur aportació respongués a l'alta missió que el nostre art ha de complir a França.³⁸

Una cita que en el «nuevo» contexto expositivo perdía parte de su eficacia, aunque, eso sí, la «advenediza» exposición de arte medieval catalán se celebraría, igualmente, en París. Las relaciones francocatalanas, o más específicamente las parisino-barcelonesas, que en parte hicieron posible la exposición de 1917, reforzaban aquella elección.³⁹ Además, la delegación parisina del Comisariado de Propaganda fue la primera, de cuantas se establecieron en distintas capitales de Europa —Londres, Bruselas o Estocolmo—, que empezó a funcionar, el mismo mes de octubre de 1936.⁴⁰ A la capital francesa habían llegado, no muchos años antes, en la década de los veinte, intelectuales y políticos catalanes, entre ellos el mismo Ventura Gassol y Francesc Macià;

36. RENOM, J., «S'ha desistit de celebrar...».

37. El 11 de febrero de 1937, cuando faltaba poco más de un mes para que se inaugurara en el Jeu de Paume la exposición de arte medieval catalán, apareció en *La Vanguardia* una sucinta noticia bajo el epígrafe «La exposición de arte catalán en París», que decía: «Por causas ajenas al Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas, ligadas al momento político actual, ha resuelto desistir de efectuar dicha exposición en París y las obras reunidas con este fin trasladarlas para que aumenten la manifestación de arte catalán en Méjico». Esta exposición, que se estaba proyectando en ese mismo momento, tampoco llegó a celebrarse porque el barco que trasladaba las obras a México fue apresado en Gibraltar por la Marina Nacional, siendo posteriormente depositadas en Burgos. En 1980, el Ministerio de Cultura realizó una exposición en la que se mostraron algunas de ellas. Véase *121 artistas catalanes del 37: obras incautadas a la Generalitat de Cataluña*, cat. exp., febrero-marzo de 1980, salas del Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

38. PALLARÈS, J., «L'Exposició d'Art Català...». A la misma idea se refiere también Jordi Pallarès en: «L'Exposició d'Art Català a París», *Mirador*, 394, 12 de noviembre de 1936, pág. 6. Sobre la exposición de arte francés, véase, en este mismo número, el artículo de Isabel Valverde «Entre hospitalidad y propaganda. La *Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial», págs. 189-202.

39. Las relaciones entre ambas ciudades fueron el eje en torno al cual giró la exposición *ParisBarcelona 1888-1937* [LÉAL, B.; OCAÑA, M.T. (coords.), *ParisBarcelona 1888-1937*, cat. exp., 11 de octubre de 2001 - 14 de enero de 2002, Galeries nationales du Grand Palais, París, y 28 de febrero - 26 de mayo de 2002, Museu Picasso, Barcelona. París-Barcelona: Réunion des musées nationaux - Museu Picasso, 2002]. Véanse especialmente las contribuciones de LÉAL, B., «Historia de un puzzle», págs. 9-12; y AUBERT, P., «Cataluña y Francia: una historia cultural 1888-1937», págs. 55-75, para la cuestión del intercambio cultural. Aunque la exposición centró su atención en la confrontación de las relaciones artísticas contemporáneas, no deja de ser sorprendente que en su catálogo la exposición de arte catalán aparezca mencionada en una nota al pie marginal (pág. 598, n. 20), máxime cuando una de las dos comisarias de la exposición señala que su objetivo era: «dar a conocer cuáles fueron los puntos más relevantes y significativos de la relación que se estableció entre ambas ciudades» (OCAÑA, M.T., «La historia de una seducción», en LÉAL, B.; OCAÑA, M.T. (coords.), *ParisBarcelona...*, pág. 16). La exposición de arte catalán tampoco queda recogida en las más de cincuenta páginas de la detallada cronología del catálogo.

40. PASCUET, R.; PUJOL, E., «Defensa i il·lustració de Jaume Miravittles i del Comissariat de Propaganda», en: *idem* (eds.), *La revolució del bon gust...*, pág. 13.

también Francesc Cambó, quien en 1929 fundaría el Centre d'études de l'art et de la civilisation catalanes en la Sorbona,⁴¹ una institución que sin duda aplaudió la iniciativa de la exposición de arte medieval. Desde el año de su creación y hasta 1937, el Centre d'études organizó anualmente ciclos de conferencias y cursos universitarios⁴² dedicados al patrimonio artístico catalán, los cuales contribuyeron a estrechar los contactos entre los historiadores del arte franceses y los catalanes en materia, sobre todo, de arte medieval.⁴³ Probablemente por este motivo, tanto Pierre Lavedan como Henri Focillon formaron parte del aparato organizativo de la exposición catalana.

Volviendo a ella, una vez establecida la composición del Comité⁴⁴ y los demás aspectos que pautaba el decreto del 26 de enero de 1937: cómo se financiarían los gastos, de qué manera se trasladarían las obras a París, bajo qué medidas de seguridad, etc., y tras convencer de la idoneidad del proyecto al gobierno de la República española, absolutamente contrario a que las obras de arte traspasaran la frontera, la exposición abrió sus puertas al público el 20 de marzo de 1937. Una exposición que se trasladó en una segunda fase, y debido al éxito de la misma, al castillo de Maisons-Laffitte, donde permaneció durante el tiempo que París acogió la Exposición Internacional de 1937, lo que significó, pues, un aumento exponencial del público que pudo verla.

No podemos alejarnos del objetivo de este trabajo y explicar todos los particulares de la exposición. Es necesario, no obstante, advertir que sobre ella se han publicado algunas impre-

41. Un detallado estudio sobre el Centre d'études de l'art et de la civilisation catalanes, con aportaciones documentales inéditas, en: BERNAT I BALTRONS, F., «El fons Cambó de París: història, descripció i catàleg», *Catalonia*, 2, 2009, disponible en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia2.htm>.

42. Los ciclos de conferencias —abierto al público en general— estuvieron dedicados a los siguientes temas: curso 1929-1930, Cataluña en la época románica; curso 1930-1931, la pintura catalana del siglo xv; curso 1931-1932, la pintura catalana contemporánea; curso 1932-1933, la escultura románica catalana; curso 1933-1934, el gótico civil catalán y curso 1934-1935, el arte mozárabe en Cataluña. Las conferencias se suspendieron el curso 1935-1936 y se retomaron en 1936-1937 con un curso que llevaba por título, como no podía ser de otra manera, «L'Art de la Catalogne». Los ciclos de conferencias cosecharon un gran éxito de público, hasta el punto de que en alguna ocasión se cambió la sede donde se impartían por otra de mayor aforo (véase NICOL, E., «Què és la Fundació Cambó a la Sorbona», *La Veu de Catalunya*, 2 de enero de 1931). Al prestigio de las conferencias y al aumento de concurrencia se refiere también el artículo: «Les conferències a la Sorbona sobre l'Art i la Civilització Catalanes», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, abril 1933, págs. 122-127.

43. Sin pretender ser exhaustivos, queremos señalar que el director del Centre d'études de l'art et de la civilisation catalanes, Pierre Lavedan, publicó, en 1935, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Balears*, y que Henri Focillon, además de intervenir en los ciclos de conferencias del Centre d'études en el curso 1930-1931 —donde impartió una conferencia dedicada a la pintura sienesa y Cataluña (publicada posteriormente en: DURAN I SANPERE, A.; FOCILLON, H.; FOLCH I TORRES, J., et al., *La peinture catalane à la fin du Moyen Âge*. París: Librairie Ernest Leroux, 1933)—, promovió, a finales de la década de los veinte y a mediados de la siguiente, la traducción al francés de diferentes obras del también historiador del arte medieval Josep Puig i Cadafalch. En estos mismos años y como ya se ha señalado (PASSINI, M., *La fabrique de l'art nacional. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, págs. 242-243 y 294), Focillon tuvo en cuenta los análisis realizados por Puig i Cadafalch en sus propios ensayos y aportaciones. Focillon formaba parte, además, y desde 1932, del Institut International de Coopération Intellectuelle, institución a la que también estaba vinculado Folch i Torres, quien en la primavera del año siguiente participó en París en unas sesiones por ella celebrada (véase BENET, R., «Els museus funcionals», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, mayo 1933, págs. 135-136).

44. El Comité de la exposición de arte catalán, presidido por Lluís Companys, presidente de la Generalitat, estaba formado por: Josep Tarradellas, consejero primero de la Generalitat; Antoni Maria Sbert, consejero de Cultura; Pere Coromines, comisario general de los museos de Cataluña; Pere Bosch Gimpera, rector de la Universitat de Barcelona; Jaume Miravittles, comisario de Propaganda; Rafael Closas, secretario de Relaciones Exteriores de la Presidencia de la Generalitat, y Joaquim Folch i Torres, director general de los museos de arte de Barcelona y comisario general de la exposición. Además, el decreto establecía que dicho Comité tenía que nombrar un Comité ejecutivo en París, el cual estuvo formado por: Ventura Gassol, Pau Casals, Picasso, Joan Puig i Ferrer y Josep Lluís Sert, figurando como secretarios: Enric Roig y Melcior Font. Por otro lado, el Comité francés de la exposición, presidido por Jean Zay, ministro de Educación Nacional, estaba formado por: Édouard Herriot, presidente de la Cámara de los Diputados; Luis Araquistáin, embajador de España en París (y el único representante del gobierno español en la exposición); George Huisman, director general de Bellas Artes; Henri Verne, director de los Musées Nationaux; Paul Valéry, miembro de l'Académie Française y presidente del Comité des Lettres et des Arts de l'Institut International de Coopération Intellectuelle; Henri Bonnet, director del Institut International de Coopération Intellectuelle; Jean Cassou, inspector de Bellas Artes y miembro del Gabinete de Educación Nacional; Henri Focillon, profesor de historia del arte en la Sorbona, y Pierre Lavedan, profesor de historia del arte en la Université de Paris. André Dezarrois, conservador de los Musées Nationaux, ocupó, como Folch i Torres, el cargo de comisario general de la exposición.

cisiones derivadas de acatar las informaciones que ofrecieron los testimonios que participaron activamente en ella, lo que ha provocado, por ejemplo, que se continúe suscribiendo que la exposición del Jeu de Paume se prorrogó hasta el 20 de mayo de 1937⁴⁵ —puesto que así lo afirma la crónica de la exposición publicada por la Generalitat de Catalunya en 1937⁴⁶ y quien fuera el responsable de viajar con las obras hasta París—⁴⁷ cuando, en realidad, se clausuró un mes antes, el 20 de abril de 1937.⁴⁸ El *Bulletin des Musées de France* publicaba en el número de mayo de 1937 que el 30 de abril había quedado instalada en el Jeu de Paume la siguiente exposición programada, la dedicada al arte austriaco,⁴⁹ a cuya inauguración oficial, celebrada a las tres de la tarde, se refiere *Le Figaro*.⁵⁰ Inexactitudes como esta se traspasan a otros asuntos,⁵¹ algunos de mayor calado y más difícilmente cotejables, que, en parte, son producto de haberse considerado minuciosas y rigurosas ciertas informaciones sin reparar en detalles cruciales, como el momento histórico en que estas se escribieron. Nos referimos, sobre todo, al informe «Gestión del Director de los Museos de Arte de Barcelona durante el período 19 de julio 1936 al 18 de septiembre de 1940». Un extenso documento firmado por Folch i Torres en el que se relatan los pormenores de la exposición en tiempo pasado, con la guerra perdida y los expedientes de depuración en marcha. Algunos de los detalles que en él se reflejan contradicen, en parte, informaciones procedentes de otros canales o escritas en un momento no tan comprometido. En este sentido, es especialmente significativo, por ejemplo, que Folch sostenga que al finalizar el mes de noviembre de 1936 él se había opuesto a la celebración de la exposición de arte medieval de París por los «peligros y dificultades del transporte y [por] el hecho insensato de exponer en París, como una gloria, los materiales artísticos “salvados por los rojos de las furias de los mismos rojos”»⁵² y que, en cambio, no mencione que a principios del mismo mes él ya había redactado la memoria de la misma sin haber hecho ni una sola alusión a tales impedimentos. Es más, en otros informes debidos igualmente a su mano, Folch i Torres indica que su idea de trasladar las obras a Olot escondía un objetivo más ambicioso: que acabaran siendo custodiadas en Francia, no viendo, en este caso, inconveniente de ningún tipo a dicho traslado.⁵³

45. «*El temps de daurada que s'havia fixat [...] es perllongà fins el maig*»: VIDAL, M., «La salvaguarda del patrimoni artístic...», pág. 20; «*Tot i que només va restar oberta durant dos mesos, fins al 20 de maig*»: GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!*..., pág. 207.

46. «Chronique des expositions d'art catalan du x^e au xv^e siècle au Musée du Jeu de Paume et au Château de Maisons-Laffitte», en *L'Art Catalan a Paris*. París: Generalitat de Catalunya, Conselleria de Cultura, 1937, pág. 30.

47. «*L'Exposició d'Art Català, que s'havia anunciat per a març i abril de 1937, s'allargà fins el 20 de maig*», JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament del Patrimoni artístic...*, pág. 154. También en la biografía de Gassol se repite la misma información, precisándose que la clausura tuvo lugar el 20 de mayo (FORT I COGUL, E., *Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya*. Barcelona: Edhasa, 1979, pág. 275).

48. «*Le Château de Maisons-Laffitte a reçu [...] les Trésors d'Art Catalan ancien, dont la brillante exposition au Musée du Jeu de Paume avait été interrompue en plein succès le 20 avril*», «Dans les Musées», *Revue de l'art ancien et moderne*, septiembre de 1937, pág. 179. Una información coincidente con la que proporciona el periódico del Comisariado de Propaganda en París, el cual publicaba, el 28 de abril de 1937, que la exposición del Jeu de Paume había sido clausurada («L'exposition d'art catalan se poursuit au château de Maisons-Laffitte», *Le Journal de Barcelone*, 28 de abril de 1937).

49. DEZARROIS, A., «Musée du Jeu de Paume. Exposition d'Art Autrichien», *Bulletin des Musées de France*, 5, 1937, pág. 67. Por otro lado, en el artículo «Autriche contre Catalogne», publicado en el periódico *Ce Soir* del 22 de abril de 1937, se afirma que la exposición de arte catalán cerraría a finales de mes.

50. «Les Échos», *Le Figaro*, 30 de abril de 1937.

51. Las imprecisiones afectan también, por ejemplo, a las obras que se expusieron en la exposición. Así, se ha afirmado (GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!*..., pág. 211) que obras como la espada del rey Pedro IV o el trono del rey Martín el Humano se exhibieron solo en Maisons-Laffitte cuando en realidad, y como demuestran los números del catálogo del Jeu de Paume (*L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*, cat. exp..., sala V, núm. 2; sala V, núm. 3, págs. 17-18) y las fotografías publicadas (*L'Art Catalan a Paris*. París: Generalitat de Catalunya, Conselleria de Cultura, 1937, s.p.), las obras ya se habían expuesto en la primera sede de la exposición.

52. GUARDIA, M., «El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch...», pág. 311.

53. BORONAT I TRILL, M.J., «1936-1939. La salvaguarda...», pág. 147.



2. Carteles anunciadores de la exposición *L'Art Catalan*. *Du x^e siècle au xv^e siècle*, celebrada en el Musée du Jeu de Paume del 20 de marzo al 20 de abril de 1937.



3. Cartel anunciador de la exposición *L'Art Catalan*. *Du x^e siècle au xv^e siècle*, celebrada en el Musée du Jeu de Paume del 20 de marzo al 20 de abril de 1937.

EL DISCURSO EXPOSITIVO DE «L'ART CATALAN» Y SU APOYO TEXTUAL

La exposición *L'Art Catalan* (ilustraciones 2 y 3) la conformaron ciento veintitrés obras, producidas durante los siglos x al xv, que ejemplarizaban la magnificencia que el románico y el gótico habían alcanzado en Cataluña. Distribuidas en nueve salas del Musée du Jeu de Paume, las pinturas y esculturas pertenecientes mayoritariamente al Museu d'Art de Catalunya —aunque también se exhibían piezas de otros museos e iglesias catalanas— se exhibieron junto a objetos relativos a las artes suntuarias —orfebrería, esmaltes o tapices— con los que Folch i Torres construyó una gramática del arte catalán.

El catálogo aporta información precisa tanto de la distribución de las obras en las diferentes salas como de su procedencia y cronología aproximada, aunque en ocasiones las que se daban por válidas en aquel momento —lo mismo podríamos decir respecto a algunas autorías— han sufrido cambios sustanciales. Pese a algún vaivén, Folch i Torres siguió un orden cronológico en cuanto a la ordenación de las piezas en el Jeu de Paume: las primeras cuatro salas estaban dedicadas a las artes del románico y las cinco restantes a las del gótico.

El recorrido se iniciaba en la sala I, la cual presentaba pinturas románicas sobre tabla —el *Baldaquino de Toses* o el *Frontal de altar de Sant Romà de Vila* (ilustración 4)—, a la vez que exponía, en vitrinas, algunas de las fotografías que conformaban *L'Art Catalan du x^e au xv^e siècle*, la publicación que André Dezarrois, director del Jeu de Paume, sacó a la luz con ocasión de la

4. *L'Art Catalan.*
Du x^e siècle
au xv^e siècle,
Musée du Jeu
de Paume, París,
1937, sala I.



exposición.⁵⁴ En este primer espacio, que actuaba como vestíbulo, se hallaban también, colgadas en sus muros, reproducciones de gran tamaño de conjuntos arquitectónicos románicos y góticos. Con ellas, las piezas de la exposición quedaban contextualizadas a la vez que se demostraba que los edificios que una vez las habían acogido continuaban intactos. Las iglesias que se eligieron fueron aquellas que no habían sido afectadas por las destrucciones; no se mostró, por ejemplo, el interior de Santa Maria del Mar, gravemente dañado por los ataques sufridos el 19 de julio de 1936.

Las salas II y III mostraban ejemplares románicos de distinta naturaleza que se complementaban entre ellos: desde la *Lapidación de San Esteban* de Sant Joan de Boí o las pinturas murales del ábside de Sant Miquel d'Engolasters, a los frontales de altar procedentes de las iglesias de Tavèrnoles, Sant Martí de Puigbó o Sant Climent de Taüll, pasando por la *Majestad Batlló* y la cruz procesional de plata de Riells del Fai, del Museo Diocesano de Barcelona. La pintura románica continuaba todavía en la sala IV, tanto en soporte mural (las del ábside de Sant Pere de Burgal) como sobre tabla (*Frontal de Planoles*, *Baldaqüino de Tost*), si bien este espacio cedía su protagonismo a los tejidos bordados, buen ejemplo de los cuales eran el Tapiz de la Creación de la catedral de Girona y el Estandarte de Sant Ot (ilustración 5).

La sala V, que inauguraba el gótico, estaba dedicada a la orfebrería y en ella destacaban singularmente el retablo y baldaqüino de plata de la catedral de Girona y el trono del rey Martín el Humano (ilustración 6). Acompañándolas, dos pinturas: la *Piedad Desplà* y el *Martirio de San Cucufate*. Dos obras que, a diferencia de las que se mostraban en las salas que seguían, fueron realizadas por artistas foráneos. La sala VI iniciaba, propiamente, el recorrido cronoló-

54. DEZARROIS, A., *L'Art Catalan du x^e au xv^e siècle*. París: Librairie des Arts Décoratifs [1937].



5. *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*, Musée du Jeu de Paume, París, 1937, sala IV.

gico por las manifestaciones pictóricas y escultóricas góticas y dejaba ver obras de los siglos XIII (frontales de Avià o Soriguerola) y XIV (*Tabla de Santo Domingo de Guzmán* procedente de Tamarite de Litera). A los ejemplares más sobresalientes del arte gótico catalán del siglo XIV estaba dedicada la sala VII —el entonces denominado *Retrato de un rey*, escultura debida a Jaume Cascalls, la *Virgen* de alabastro procedente de Sallent de Sanaüja, o la *Virgen de los Ángeles* de Pere Serra (ilustración 7)—, mientras que la siguiente albergaba las artes decorativas: principalmente tejidos y vidrios esmaltados de los siglos XIV y XV (ilustración 8). La IX, última sala de la exposición, representaba el canto del cisne del gótico catalán. En sus muros las obras debidas a Bernat Martorell (seis tablas del *Retablo de la Transfiguración* de la catedral de Barcelona y el *Retablo de San Vicente*) y Jaume Huguet (tabla central del *Retablo de la Epifanía*, *San Jorge* y *la princesa*, dos tablas del *Retablo de San Agustín*) dialogaban con la magnificente *Virgen «dels Consellers»* de Lluís Dalmau (ilustración 9).

Puesto que se trataba de reconstruir, con las obras mencionadas, la genealogía del arte catalán, de explicar a través de ellas de dónde había surgido y de probar, también, la existencia de la nacionalidad catalana, tal y como Folch i Torres puntualizaba en su informe,⁵⁵ no había mejor instrumento para tal propósito que utilizar la historia. Por este motivo, y porque aquello que podía ser más obvio para la audiencia autóctona catalana no tenía por qué serlo para la foránea, y ya que se trataba de enfatizar los puntos que evidenciaban la existencia de Cataluña como nación, Folch i Torres fue muy cuidadoso en establecer vínculos visuales que engarzaran las manifestaciones artísticas con los símbolos históricos. Por ello, justo a mitad del recorrido de la exposición se hallaban diversas piezas que le otorgaban su pleno significado. En una de

55. Véase n. 22.

6. *L'Art Catalan.*
Du x^e siècle
au xv^e siècle,
Musée du Jeu
de Paume, Paris,
1937, sala v.



7. *L'Art Catalan.*
Du x^e siècle
au xv^e siècle,
Musée du Jeu
de Paume, Paris,
1937, sala VII.





8. *L'Art Catalan.*
Du x^e siècle
au xv^e siècle,
Musée du Jeu
de Paume, Paris,
1937, sala VIII.



9. *L'Art Catalan.*
Du x^e siècle
au xv^e siècle,
Musée du Jeu
de Paume, Paris,
1937, sala IX.



10. *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*, Musée du Jeu de Paume, París, 1937, sala v.

cuyo peso específico recae en el pasado común y en el deseo de perpetuarlo, de darle continuidad. No en vano Gassol continúa diciendo que la exposición permitiría ver, también, a través de cinco [*sic*] siglos de la historia de un pueblo «*la pérennité de son destin*». ⁵⁸ Unas palabras que están en clara sintonía con las siguientes, las que escribe el comisario general de los museos de Cataluña, Pere Coromines, al sintetizar la exposición: lo que se presentaba en París era un compendio de lo que había sido el arte en Cataluña durante «*la période historique de sa vie nationale*». ⁵⁹ Los términos son inequívocos, no se refiere a un pasado difuso, o relativo a un tiempo que pudo haber sido otro, sino a un pasado concreto y categorizado. Las obras que podían verse se habían producido en un territorio que, entre los siglos x y xv, había sido libre e independiente. Al haber sido creadas en aquel contexto se convierten, casi automáticamente, en pruebas objetivas de la memoria nacional. ⁶⁰

Las ideologías que emanan de los textos de Gassol o Pere Coromines no era nueva, ni tampoco improvisada. La utilización del arte «histórico» catalán para demostrar el hecho de la

las paredes de la ya mencionada sala v se había colgado la bandera catalana (ilustración 10), una bandera que servía de paño de honor a la espada de Pedro IV —condestable de Portugal y monarca de la Corona aragonesa en el siglo xv— y al citado trono del rey Martín el Humano: eran los soberanos del Principado de Cataluña los que presidían, legitimaban y casi santificaban la exposición.

Los textos del catálogo, que acompañaban el discurso visual de la exposición, acababan de resituar al visitante y reforzaban el carácter nacional del arte catalán. El primero, a cargo de Ventura Gassol, tiene una intencionalidad muy clara. Sus muy elegidas palabras, situadas en un lugar privilegiado, definen de la siguiente manera, y mediante una deliberada elipsis —en ningún momento hace referencia al contenido artístico de la exposición—, lo que el público encontraría en el Jeu de Paume: «*la gloire et le passé de tout un peuple*». ⁵⁶ Por tanto, las obras producto de esta gloria y este pasado adquieren una naturaleza simulada y actúan no como obras de arte —o no solo—, sino como una representación de la nación; ⁵⁷ y de una nación o un nacionalismo muy concreto, aquel

56. GASSOL, V. [Prefacio], en *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*, cat. exp..., pág. 7.

57. Sobre las representaciones culturales y su utilización para producir una determinada visión de la historia nacional de cada país y, en concreto, sobre la articulación del discurso de la nacionalidad a través de los objetos de arte, véase WALLIS, B., «Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy», en SHERMAN, D.J.; ROGOFF, I. (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Londres - Nueva York: Routledge, 2001, págs. 265-281.

58. GASSOL, V. [Prefacio], en *L'Art Catalan. Du x^e siècle au xv^e siècle*, cat. exp..., pág. 7.

59. COROMINES, P. [Introducción], en: *ibidem*, pág. 9.

60. Sobre el anclaje histórico o la manipulación del pasado como eje central de la construcción de la nación en los museos y/o exposiciones nacionales, véase KNELL, S., «National museums and the national imagination», en: *National Museums. Studies From Around the World*. Londres - Nueva York: Routledge, 2011, págs. 3-28.

nacionalidad catalana venía de lejos. Folch i Torres, por ejemplo, había afirmado en más de una ocasión, durante el proceso de construcción del Museu d'Art de Catalunya —inaugurado en 1934—, que su finalidad no era conseguir un goce estético sino cumplir un deber patriótico.⁶¹ Para él, el museo era el sagrario en el que se guardaban las reliquias artísticas del «*nostre passat*»;⁶² con lo cual la obra de arte se sacralizaba no por lo que era sino por lo que representaba.

También en discursos anteriores de Ventura Gassol encontramos paralelismos respecto a las ideas expresadas en el catálogo parisino. Buen ejemplo es el que pronunció durante la reinauguración del Museu d'Art de Catalunya (1936), del que decía: «*Aquest Museu és el testimoniatge perenne, el millor, el més pur i el més fervent de la pàtria catalana [...] per damunt de tots nosaltres hi ha una cosa comú que és el nostre signe racial que hem de conservar*».⁶³ Aunque el contexto era absolutamente diferente: no había guerra y el público al que iba dirigido era autóctono, el mensaje era el mismo que en 1937, lo que significa que no se adaptó al momento bélico. El arte catalán había sido un instrumento, una parte nuclear del discurso político del gobierno de la Generalitat durante toda la Segunda República.

Más allá del catálogo del Jeu de Paume, y del que resultó de la instalación en Maisons-Laffitte, a cargo de Paul Vitry, el cual incorporaba casi cuarenta piezas añadidas que fueron trasladadas desde Olot en un nuevo envío,⁶⁴ la exposición suscitó un buen número de publicaciones. Por un lado, la ya mencionada monografía que el Comisariado de Propaganda de la Generalitat encargó a Christian Zervos, director de *Cahiers d'Art*. Una obra de una muy cuidada edición, que contaba con unas excelentes reproducciones y con textos del propio Zervos, de Ferran Soldevila y de Josep Gudiol,⁶⁵ que puso al alcance de los más eruditos el arte medieval catalán. Por otro lado, el director del Jeu de Paume publicó el citado estudio sobre el arte catalán de la Edad Media,⁶⁶ el cual fue reproducido, sin prácticamente alteraciones, en la *Revue de l'art ancien et moderne*,⁶⁷ que él mismo dirigía, y en el *Bulletin des Musées de France*.⁶⁸ Dezarrois ofrecía una aproximación sintetizada de las obras que podían verse en la exposición enfatizando la cuestión del arte nacional. Según él, el arte catalán había nacido en Cataluña con la libertad de un pequeño pueblo, se había expandido gracias a él y había desaparecido con su independencia. Justificaba por tanto, y entre otros extremos, la elección del periodo cuyas obras se mostraban en «su museo».

Respecto a las publicaciones referidas no tanto a la condición artística de la exposición como a su carácter propagandístico, hay que destacar, en primer lugar, el opúsculo *Le sauvetage du patrimoine historique et artistique de la Catalogne*, editado por el Comisariado de Propaganda.⁶⁹ En él se relatan las medidas tomadas por el gobierno de la Generalitat para proteger el patrimonio artístico durante las semanas iniciales de la Guerra Civil, a la par que se intenta demostrar que, pese a las destrucciones sufridas, aquel solo había sido levemente diezclado.

61. FOLCH I TORRES, J., «L'obra del Museu», *La Veu de Catalunya*, «Pàgina Artística», 23 de octubre de 1918.

62. FOLCH I TORRES, J., «La inauguració del Museu de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, «Pàgina Artística», 1 de noviembre de 1915.

63. «Visita oficial de la Generalitat i l'Ajuntament al Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, julio 1936, pág. 221. El mismo día Carles Pi i Sunyer, alcalde de Barcelona, decía que las obras guardadas en el Museo representaban «*autènticament l'ànima del nostre poble*» (*ibidem*, pág. 220).

64. VITRY, P., *L'exposition d'art catalan a Maisons-Laffitte* [s.l.]: 1937. De entre las obras expuestas en Maisons-Laffitte deben destacarse las pinturas murales de los ábsides de las iglesias de Santa María y Sant Climent de Taüll, las cuales se exhibían en las salas II y III respectivamente (ilustraciones 11 y 12).

65. ZERVOS, C.; SOLDEVILA, F.; GUDIOL, J., *L'Art de la Catalogne...* Véase n. 35.

66. DEZARROIS, A., *L'Art Catalan du x^e au xv^e siècle...*

67. DEZARROIS, A., «La peinture et la sculpture catalanes du xi [sic] au xvi [sic] siècle», *Revue de l'art ancien et moderne*, abril 1937, págs. 25-44.

68. DEZARROIS, A., «Au Musée du Jeu de Paume. L'Art Catalan du x^e siècle au xv^e siècle», *Bulletin des Musées de France*, 4, 1937, págs. 55-58.

69. [GUDIOL, J.], *Le sauvetage du patrimoine historique et artistique de la Catalogne* [Barcelona]: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

11. *L'Art Catalan.*
Du x^e siècle
au xv^e siècle,
castillo de
Maisons-Laffitte,
1937, sala II.



12. *L'Art Catalan.*
Du x^e siècle
au xv^e siècle,
castillo de
Maisons-Laffitte,
1937, sala III.



Josep Gudiol, autor del texto, como él mismo asegura a posteriori, afirma que solamente un 5% del «*trésor meuble*» de Cataluña había perecido.⁷⁰ Un porcentaje que se concentraba en las obras de arte custodiadas en iglesias parroquiales y rurales del territorio catalán. Gudiol, como responsable de la conservación de las colecciones privadas de Barcelona y de los bienes artísticos de las iglesias de Cataluña, y a las órdenes, por tanto, del Servicio de Salvamento del Patrimonio Artístico de la Generalitat de Catalunya, se desplazó por todo el territorio catalán intentando frenar las destrucciones de obras de arte que seguían ilesas, a la vez que implementaba medidas para conservar las que habían quedado dañadas o a la intemperie. Como él mismo explica:

A mediados del mes de septiembre [de 1936] 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 Generalitat. [...] Con datos absolutamente seguros redacté un inventario. El consejero de Cultura propuso la idea de publicarlo [...] pero la publicación quedó sin efecto.⁷¹ 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 inglés⁷² y en francés, *Le Sauvetage du Patrimoine Artistique de la Catalogne [sic]*, cuya publicación coincidió con la inauguración de la exposición de arte catalán en París. Esta obra, como era de esperar, fue acogida contradictoriamente. Para unos era testimonio de la destrucción del arte en Cataluña. Para otros un testimonio de «fascismo».⁷³

No sabemos en qué medida el Comisariado de Propaganda modificó el texto de Gudiol en su primera parte, aunque parece que la segunda, que es el inventario detallado por localidades que refleja el estado de los bienes artísticos de Cataluña, se publicó en su estado original.⁷⁴ Más allá de su alcance territorial, del tono taxativo de las palabras de Gudiol, e incluso más allá de la sospecha de que el gobierno catalán deseara ver minimizado el impacto de la revolución sobre el patrimonio artístico, ciertamente septiembre de 1936 no parece una fecha muy adecuada para realizar balances que pudieran tener un carácter definitivo. Además, pese a la minuciosidad del inventario, lo que es evidente es que la cifra del 5% aludida más arriba es difícilmente cotejable, puesto que de la iglesia de Santa Ana, por ejemplo, se señala que se perdió una tabla de Pere Serra y tres tablas debidas a Bartolomé Bermejo y que se salvaron dos imágenes del siglo XIV, cuando en realidad lo que aquella iglesia perdió, cuantitativamente, fue mucho más, por no entrar en consideraciones de tipo cualitativo que el inventario, en parte por la propia naturaleza del mismo, no contempló.

Sea como fuere, esta no es la única publicación ni el único intento de explicar en el extranjero la labor de protección del patrimonio catalán por parte del gobierno de la Generalitat. A finales de octubre de 1936, justo cuando la idea de hacer la exposición de arte catalán medievales en París empezaba a formalizarse, llegaron a Barcelona, invitados por Jaume Miravittles, comisario de Propaganda, Christian Zervos y Roland Penrose, dos personalidades que tienen en común, entre otros extremos, su vinculación con Pablo Picasso, miembro del Comité ejecutivo de la exposición de arte catalán de París.⁷⁵ El primero, como se ha dicho, había recibido el

70. *Idem*, s.p.

71. Según Gudiol ([GUDIOL, J.], «En su defensa...», pág. 110), el informe fue copiado por el marqués de Lozoya y enviado por él (en su condición de subcomisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional) a Walter W.S. Cook, presidente del Institute of Fine Arts de la New York University. Cook habría sido el encargado de divulgarlo al periódico *The New York Times*, que el 7 junio de 1937 publicó el artículo «Catalonia Guards its Art Treasures; Committee Formed First Week of Civil War Has Saved Nearly 95 Per Cent of Them».

72. [GUDIOL, J.], *The Salvage of Catalonian's Historical and Artistic Patrimony* [Barcelona]: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

73. [GUDIOL, J.], «En su defensa...», pág. 110.

74. La primera parte del texto de Gudiol, que forma parte del opúsculo *Le sauvetage du patrimoine historique...*, se reproduce, como anexo, al final de este artículo.

75. Véase n. 44. No hay ninguna información acerca de la naturaleza y el alcance de la participación de Picasso en dicho Comité más allá de los comunicados que el secretario del mismo, Enric Roig, le dirigió para invitarle a participar en él

encargo de documentar y hacer realidad *L'Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*. El segundo, que había apoyado desde Inglaterra la causa republicana, tenía, principalmente, la misión de «*examinar el ric patrimoni històric i cultural de la regió i comprovar que les forces republicanes el protegien*».⁷⁶ Zervos y Penrose firmaron, en la edición inglesa del libro, es decir, en *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries*, a cuya publicación se refirió el propio Picasso,⁷⁷ el capítulo: «*Art and the present crisis in Catalonia*».⁷⁸ Tras una introducción en la que se pone en tela de juicio la veracidad de las informaciones publicadas en el extranjero respecto a la destrucción del patrimonio artístico catalán, y después de preguntarse acerca de cuáles eran los «guardianes naturales» del tesoro artístico de un país cuando este estaba siendo víctima de una triple amenaza, a saber, revuelta militar, guerra civil y revolución, los autores destacan el incansable esfuerzo acometido por las autoridades políticas catalanas, gracias a las cuales solamente se había perdido el 2% del patrimonio artístico —«*and even this figure does not include any really important works*»—,⁷⁹ lo que todavía «mejoraba» más, si cabe, los datos publicados, directamente, por el Comisariado de Propaganda. Penrose y Zervos, buscando la objetividad que no hallaron en las publicaciones extranjeras —y contrariados ante el panorama que se encontraron a su llegada a Barcelona, que ellos atribuyen a un «*gross misunderstanding amounting in many cases to deliberate misrepresentation*»—,⁸⁰ cayeron en la misma trampa. La falta de parcialidad en su relato puede verificarse en diferentes casos, especialmente notorios cuando se refieren a las barcelonesas iglesias de Santa Maria del Pi o Santa Maria del Mar, de las cuales destacan que sus estructuras quedaron en pie sin mencionar siquiera los retablos custodiados en sus interiores, aquellos que perecieron totalmente en las llamas. Precisamente el exterior de Santa Maria del Mar fue, como hemos señalado unas líneas más arriba, una de las imágenes que se mostraron en el vestíbulo del Jeu de Paume para constatar la conservación del patrimonio catalán.

En gran parte debido a todo el aparato desplegado por la Generalitat, a la enorme labor divulgativa que se hizo de la exposición, a la cobertura informativa que recibió la Guerra Civil en los medios franceses y también al interés que podía suscitar un arte que, dicho sea de paso, era todavía poco conocido en Europa, la exposición de arte catalán tuvo una enorme repercusión. Aunque no hay lugar en este trabajo para referirnos a su recepción, es necesario subrayar

(PHILIPPOT, E., «En palabras y en imágenes. El arte románico en los archivos de Pablo Picasso», en LAHUERTA, J. J., *Picasso-Románico*, cat. exp., 17 de noviembre de 2016 - 26 de febrero de 2017, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016, pág. 103).

76. SLUSHER, K., «La musa, el Minotaure i el mecenes. Lee Miller, Picasso i Penrose», en *Lee Miller: Picasso en privat*, cat. exp., 31 de mayo de 2007 - 16 de septiembre de 2007, Museu Picasso, Barcelona. Barcelona: Ajuntament de Barcelona - Museu Picasso, 2007, pág. 39. En el citado artículo (págs. 38-41) se recoge la correspondencia que Miravittles escribió a Penrose para facilitarle su llegada a la capital catalana. A la estancia de Zervos en Cataluña alude el contenido de una carta —recientemente publicada (PHILIPPOT, E., «En palabras y en imágenes...», pág. 102)— en la que Zervos le dice a Picasso (Barcelona, 26-11-1936): «*J'ai fini un livre magnifique sur l'art de la Catalogne du x^e au xv^e siècle. Je crois qu'il vous plaira beaucoup. Non seulement j'ai les photos mais je suis en train de faire faire les clichés. Ainsi, dans 10 jours, j'arriverai à Paris pour tirer le livre*».

77. En la reseña de *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries* publicada en *The Burlington Magazine* puede leerse, a propósito de las influencias que recibió el arte románico catalán, lo siguiente: «*But how is it possible, merely by following lines of influence, to reveal the intimate nature of the Genius of a people which continually grows and attains such vigour, such explosive effect, that it can still play a part —as Picasso himself avers in a letter to the publishers— in the most advanced of contemporary movements?*» (DUTHUIT, G., «Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries», *The Burlington Magazine*, 71, 417, diciembre 1937, págs. 294-295). Además, la banda publicitaria del libro contenía el siguiente texto: «*Picasso writes in a message to the publishers that "from his earliest youth Catalan Art influences him profoundly and has contributed greatly to his development as an artist"*».

78. El contenido de dicho capítulo aparece bajo un título similar pero no igual y firmado solamente por Zervos en la edición francesa (ZERVOS, C., «Les prétendus vandalismes en Catalogne», en ZERVOS, C.; SOLDEVILA, F.; GUDIOL, J., *L'Art de la Catalogne...*, págs. 9-16). La edición alemana no incluye este capítulo.

79. ZERVOS, C.; PENROSE, R., «Art and the present crisis in Catalonia», en ZERVOS, C.; SOLDEVILA, F.; GUDIOL, J., *Catalan Art...*, pág. 36.

80. *Ibidem*, pág. 28.

que la atención que recibió fue realmente abrumadora, ultrapasando absolutamente los límites de las publicaciones francesas especializadas o las previsibles crónicas referidas a la inauguración.⁸¹ Un impacto de gran alcance debido no solo a la exposición en sí, sino también a la edición trilingüe de la monografía de Zervos.

LA TRANSNACIONALIDAD DE LA EXPOSICIÓN

Es ahora el momento de ir más allá del ejemplo concreto e integrarlo en un modelo global. Es decir, de analizar los factores que confluyen en la exposición de arte catalán, no aisladamente sino en relación con otras exposiciones nacionalistas, para poder ver en qué medida la exportación del arte catalán, de la identidad nacional catalana, se acogió, o no, a un patrón común establecido, a un patrón transnacional.

Las exposiciones que determinados gobiernos-museos de un país promovieron en el extranjero es el tercer estadio de la evolución de las exposiciones temporales de signo nacionalista o patriótico —una vez superadas las exposiciones dedicadas a artistas fallecidos celebradas en sus países de origen o las dedicadas a una escuela pictórica acaecidas en el territorio que las encumbró—. ⁸² Fue después de la Primera Guerra Mundial, para, en parte, reforzar las relaciones culturales diplomáticas entre los países aliados, cuando estas exhibiciones dejaron de programarse en casa y se proyectaron al exterior. Una de las más significativas fue la exposición de arte italiano que tuvo lugar en Londres en 1930 —rebautizada por Francis Haskell como «Botticelli al servicio del Fascismo»—. ⁸³ Pero por encima de cualquier otra capital europea fue París, por razones de prestigio cultural, la ciudad que más claramente apostó por este tipo de exposiciones.

Y fue precisamente el Musée du Jeu de Paume la institución que albergó, entre 1923 y 1939, más de una veintena de exposiciones cuyo denominador común no fue otro que mostrar al público francés el arte nacional producido en países extranjeros. Un detalle nada trivial que

81. Además de los artículos aparecidos en medios especializados como *Bulletin des Musées de France*, *Mouseion*, *Beaux-Arts*, *L'Art Vivant*, *L'Art et les Artistes*, *Cahiers d'Art*, *Revue de l'Art*, decenas de reseñas de la exposición vieron la luz en revistas de información general y periódicos franceses durante los meses en los que la exposición permaneció abierta. Algunos de ellos fueron: *Marianne*, *Candide*, *Le Mois*, *Larousse Mensuel Illustré*, *Études*, *Tribune des Nations*, *Visages du Monde*, *Miroir du Monde*, *Le Temps*, *Paris-Soir*, *Ce Soir*, *Le Populaire* o *L'Intransigeant*. De esta relación de publicaciones se deriva que la exposición no solamente halló su espacio en medios digamos previsibles, como el *Ce Soir*, el gran periódico del Frente Popular francés, sostén incondicional de la República española, el cual cubría diariamente la Guerra Civil; además de la prensa izquierdista, también la de la derecha tuvo palabras elogiosas para la exposición, aunque sucintas y mucho más críticas. En este sentido no deja de ser sorprendente que los semanarios *Gringoire* (que tomó parte por el bando franquista durante la Guerra Civil), o *Candide*, o incluso periódicos de la extrema derecha, como *Je suis partout*, reservaran espacios en sus páginas para la exposición. La exposición tuvo también una gran repercusión en el extranjero, y los principales rotativos belgas (*Nation Belge*), holandeses (*Het Vaderland*, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*), alemanes (*Berliner Tageblatt*, *Frankfurter Zeitung*) o ingleses (*Daily Mail*) incluyeron en sus páginas extensas noticias referidas a ella. Mencionar, también, el papel divulgador desempeñado por *Le Journal de Barcelone*, el cual, desde enero de 1937 y hasta mucho después de haberse inaugurado la exposición, publicó —además de un número especial (*Le Gouvernement de la Catalogne expose à Paris cinq siècles d'Art Catalan*. París: Imprimerie du Centaure, 1937)— numerosas y constantes noticias referidas a ella, a la vez que reprodujo los artículos más significativos que los intelectuales franceses habían escrito en otros medios amplificando todavía más, si cabe, su enorme repercusión internacional. Debido al impacto de la exposición, en el mismo año 1937 la Consejería de Cultura de la Generalitat publicó un libro donde, junto a la crónica de la misma, se recogen algunos de los comentarios de la prensa (véase *L'Art Catalan a Paris...*).

82. HASKELL, F., *El museo efímero*. Barcelona: Crítica, 2002, pág. 161. Ejemplos de ellas son la dedicada a Holbein en Dresde en 1871, año fundacional del Imperio alemán, o la dedicada a los primitivos flamencos en Brujas en 1902. Véase el capítulo «El patriotismo y las exposiciones de arte», págs. 149-160.

83. *Idem*.

modifica determinadas lecturas que se han hecho respecto a la exposición de arte catalán de 1937 ya que, hasta la fecha, la exposición nunca se ha puesto en relación con aquellas de su misma naturaleza que se llevaron a cabo en el mismo lugar.

Antes de abordar esta cuestión es necesario precisar una información que tiene que ver, muy directamente, con lo que estamos tratando y que ha sido también pasada por alto. Y es que, con anterioridad a 1937, el gobierno de Cataluña ya había intentado celebrar una exposición de arte catalán en el museo parisino. En aquella ocasión, «*en temps del president Macià*», como dice Folch i Torres,⁸⁴ la iniciativa fracasó por un motivo: las dificultades vinculadas al Estatuto de 1932 según el cual Cataluña, como región autónoma, no podía tener relaciones internacionales directas.⁸⁵ En 1937, cuando finalmente se hizo, la ley estatutaria continuaba vigente, por tanto, era de prever que el impedimento sería el mismo. Había, no obstante una variable nueva: España estaba en guerra. A ella, muy probablemente, se refería Folch i Torres cuando le dice a André Dezarrois, a pocos días de oficializarse la celebración de la exposición de 1937, lo siguiente:

Les circonstances actuelles en Espagne ont possibilité, maintenant, la réalisation de l'Exposition d'Art catalan ancien à Paris que jadis, par l'entremise de notre ami commun M. Josep M. Sert, nous avions projeté célébrer au Musée du Jeu de Paume.⁸⁶

Por tanto era la guerra, de la que se quería apartar las obras, la que paradójicamente la haría posible.

Entender el alcance de la exposición implica, como decíamos, desentrañar las características de las exhibiciones albergadas en el Jeu de Paume durante el periodo de entreguerras, las cuales sirvieron a los intereses políticos de Francia y fueron un instrumento para reforzar los vínculos existentes entre el país invitado y el anfitrión.⁸⁷ En términos específicamente artísticos, tenían también una justificación: cubrir los vacíos de las colecciones francesas y situar el arte contemporáneo dentro de una continuidad histórica para que se pudiera apreciar mejor el arte propio.⁸⁸ En este sentido, es necesario recordar que fue en 1922 cuando el Jeu de Paume se convirtió en un anexo del Musée du Luxembourg, reservando parte de su espacio para acoger las secciones extranjeras.

Como espacio consagrado a las manifestaciones culturales contemporáneas, las exposiciones que albergaba el Jeu de Paume debían mostrar, pues, total o parcialmente, obras que se correspondieran con aquella acotación, como así sucedió con veinte de las veintidós⁸⁹ exposi-

84. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Informe «Exposició d'art medieval de Catalunya al «Musée [sic] du Jeu de Paume» de París, organizada por la Comissaria General de Museus de Catalunya» fechado el 9-11-1936.

85. Efectivamente, y en una fecha muy cercana a la aprobación de la ley estatutaria de 1932, se quiso celebrar una exposición de arte catalán (siglos XII al XV) en el Jeu de Paume. AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. Carta del director de los Museos Nacionales al vicesecretario de Estado de Bellas Artes fechada el 10-10-1932. Dezarrois, por su parte, también afirma que la exposición de arte catalán de 1937 fue un objetivo largamente perseguido (véase DEZARROIS, A., *L'Art Catalan du x^e au xv^e siècle...*, s.p.).

86. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Carta de Folch i Torres a André Dezarrois fechada el 21-12-1936.

87. PASSINI, M., «Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars», en POULOT, D.; BODENSTEIN, F.; LANZAROTE GUIRAL, J.M. (eds.), *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*. Linköping University Electronic Press, EuNaMus Report, 4, 2012, pág. 458, disponible en http://www.ep.liu.se/ecp_article/index.en.aspx?issue=078;article=028.

88. ARNOUX M., «L'absence d'expositions de peinture allemande dans les musées parisiens dans l'entre-deux-guerres — Essai de synthèse», en TILLIER, B.; VEZYROGLOU, D.; WERMESTER, C. (eds.), *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, 2010, pág. 3, disponible en <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr>.

89. *Exposition de l'Art Belge ancien et moderne*, 1923; *Exposition de l'Art Suisse du xv^e au xix^e siècle (de Holbein à Hodler)*, 1924; *Exposition de l'Art Roumain ancien et moderne*, 1925; *Exposition d'Art Argentin*, 1926; *Exposition hollandaise: tableaux*,

ciones que en él se celebraron durante los dieciséis años mencionados. Los dos casos singulares se refieren, uno, a la exposición de arte catalán, y, dos, a la exposición de arte austriaco del año 1927. En este caso la excepción vino dada, como demuestra la documentación, porque el emplazamiento originalmente asignado, la Galerie Mazarine de la Biblioteca Nacional, era espacialmente insuficiente y no podía garantizar la seguridad de las piezas allí exhibidas.⁹⁰ Respecto a la de arte catalán, el Jeu de Paume fue el lugar otorgado por las autoridades francesas, a sabiendas de que el periodo cronológico que cubría la exposición finalizaba en el siglo xv. Muy lejos estaba, pues, de mostrar arte «contemporáneo». Probablemente, si se concedió aquella sede fue porque deseaba enfatizarse que lo que se exhibía en el museo parisino tenía la misma consideración, el mismo rango nacional, que lo que se había mostrado en ocasiones anteriores. Si el objetivo era este, no había mejor ubicación en París para la exposición catalana que aquella en la que se habían expuesto todos los artes nacionales.

Si el requisito de la periodización artística no se cumplía, podemos suponer que, más que alguna otra, se pudieron priorizar las razones de índole política; especialmente si tenemos en cuenta que de toda la nómina de países que organizaron sus exposiciones en el museo parisino —Holanda, Bélgica, Suiza, Rumanía, Argentina, Austria, Canadá, Dinamarca, Japón, Suecia, Polonia, Portugal, China, Italia, España, Estados Unidos y Letonia— solamente Cataluña era un país sin Estado y un país, según se deduce, con el que Francia estaba interesado en estrechar su relación.

Ciertamente, la exposición de arte catalán se caracterizó por un sinfín de singularidades que la convierten en un *unicum* dentro del conjunto de «exposiciones nacionales». Además de las mencionadas puede añadirse también el exiguu margen de tiempo o, hasta cierto punto, la precipitación con la que se organizó. En el caso de la exposición de arte austriaco a la que nos acabamos de referir, por ejemplo, puede constatarse que ya estaba prevista, como mínimo, desde octubre de 1925.⁹¹ Respecto a la exposición de arte canadiense de 1927, sabemos que se cursaron diversas peticiones para poder realizarla y que cuando finalmente se obtuvo la preciada aceptación fue perentorio esperar un año para llevarla a cabo.⁹² La de arte catalán, por el contrario, se empezó a gestionar a mediados de octubre de 1936 y cinco meses más tarde, el 20 de marzo de 1937, quedaba solemnemente inaugurada.

Igualmente inusual fue la decisión del gobierno francés de prorrogar la exposición de arte catalán y la rapidez con la que se tomó. El 28 de abril de 1937 los periódicos de París⁹³ ya informaban de que ante la imposibilidad de continuar ocupando el edificio del Jeu de Paume, la

aquarelles, dessins, 1926; *Exposition d'Art Autrichien: les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche*, 1927; *Exposition d'Art Canadien*, 1927; *L'Art Danois depuis fin XVIII^e siècle jusqu'à 1900*, 1928; *L'Art Belge depuis l'impressionnisme*, 1928; *Exposition d'Art Japonais: École classique contemporaine*, 1929; *L'Art Suédois depuis 1880*, 1929; *Exposition polonaise. La Pologne 1830-1920-1930*, 1930; *Exposition portugaise: de l'époque des grandes découvertes jusqu'au XX^e siècle*, 1931; *Exposition d'Art Chinois contemporain*, 1933; *L'Art Suisse contemporain depuis Hodler*, 1934; *Exposition d'œuvres d'artistes belges contemporains*, 1935; *L'Art Italien des XIX^e et XX^e siècles*, 1935; *L'Art Espagnol contemporain (peinture et sculpture)*, 1936; *Exposition d'Art Autrichien*, 1937; *L'Art Catalan. Du X^e siècle au XV^e siècle*, 1937; *Trois siècles d'art aux États-Unis*, 1938; *Exposition d'Art de la Lettonie (peinture, sculpture et art populaire)*, 1939.

90. AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. Carta del director de los Museos Nacionales al ministro Plenipotenciario de la República de Austria fechada el 21-5-1927. En el caso de la *Exposition d'Art Autrichien: les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche*, y pese a su título, las piezas procedían de préstamos hechos tanto por el gobierno de Austria como por museos y bibliotecas franceses, lo que la sitúa en un lugar completamente diferente al resto de las exposiciones.

91. AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. «Programation du Jeu de Paume pour les prochaines années», fechada el 22-10-1925.

92. Esto indica, por un lado, la anticipación con la que se solicitaba el espacio y, por otro, que la competencia era grande puesto que en la respuesta de la dirección de Bellas Artes de Francia a la National Gallery of Canada (2-5-1926) se especifica: «J'ai l'honneur de vous informer, qu'après examen des demandes de même nature, émanant d'autres nations, le Jeu de Paume pourra être mis à votre disposition, du 10 avril au 20 mai 1927» (véase DAWN, L., *National Visions, National Blindness. Canadian Art and Identities in the 1920s*. Vancouver: UBC Press, 2006, pág. 61).

93. «L'Art Catalan au château de Maisons-Laffitte», *Paris-Soir*, 28 de abril de 1937.

exposició se trasladaria al castillo de Maisons-Laffitte.⁹⁴ Debido al éxito, tanto de público como de crítica, un éxito que las autoridades catalanas vaticinaban desde antes incluso de que abriera sus puertas,⁹⁵ la exposición se prorrogó. Es arriesgado dar una cifra exacta sobre los visitantes de la misma —especialmente cuando se han barajado diferentes datos—, no obstante nos inclinamos a dar por válida la que proporciona Folch i Torres pocos días después de haberse cerrado la exposición, cuando informa al comisario de los Museos de Cataluña de que habían pasado por el Jeu de Paume de cincuenta mil a sesenta mil personas. Si tenemos en cuenta que la exposición de arte español contemporáneo del Jeu de Paume fue visitada por treinta mil personas y que aquella afluencia de público ha sido calificada de «espléndida»,⁹⁶ es fácil hacerse una idea de lo que significó que, un año después, aquella cantidad de gente duplicada visitara la de arte catalán, cuando, además, la duración de esta exposición fue menor.⁹⁷ Por este motivo no es exagerado decir que fue el «clamor popular»⁹⁸ el responsable de provocar la continuidad de la exposición de arte catalán. Un clamor que sin duda estuvo mediatizado por las informaciones, en ocasiones en forma de amplísimos reportajes, que sobre la Guerra Civil española publicaba a diario la prensa francesa.

La nueva instalación en Maisons-Laffitte acarrearía, evidentemente, unos costes económicos elevados los cuales serían sufragados por la Dirección des Musées Nationaux, incrementando el carácter singular de la exposición de arte catalán. Según afirma Michela Passini, tras analizar el conjunto de exposiciones celebradas en el Jeu de Paume durante el periodo de entreguerras, el *modus operandi* habitual era que los gastos corrieran a cargo de los museos-países organizadores, puesto que eran ellos los que deseaban verse representados en el extranjero.⁹⁹ Por este mismo motivo, y salvo contadas excepciones, los gastos de las exposiciones —transporte, instalación y costes organizativos— corrieron a cargo de los países invitados, limitándose el Jeu de Paume a proporcionar el espacio. En el caso de la exposición de arte catalán, el gobierno francés decidió financiar el traslado de las obras a París, su permanencia en la ciudad y su posterior devolución, costeando también los gastos ocasionados por el traslado de las piezas desde el Jeu de Paume hasta Maisons-Laffitte, así como la nueva instalación en el castillo, cuyas salas debieron redecorarse para adaptarse a la naturaleza de las piezas expuestas. Precisamente cuando el traslado a Maisons-Laffitte se había completado, Folch i Torres intentó, aprovechando el excelente resultado de la exposición, que el gobierno francés aumentara su participación económica:

A París, l'Exposició Nostra ha sigut un èxit i també un èxit econòmic. La caixa dels Museus Nacionals ha fet una recaptació que no crec que ens donessin per menys de 400.000 frs. En Gassol m'ha dit

94. La prórroga evidenciaba también que la exposición de arte catalán coincidiría en el tiempo con la Exposición Internacional de París de 1937, la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*. Folch i Torres valora de la siguiente manera el cambio de ubicación: «*En el veïnatge, hi ha el famós Camp de Curses de Cavalls, on hi fa cap el món elegant de París, i això vol dir un bon públic a prop de la Nostra Exposició. Durant la Exposició Universal de París el govern ha organitzat exposicions extraordinàries a Versalles, Malmaison i Saint Germain [...] serem inclosos en el programa d'aquestes exposicions [...] crec que hem tingut una gran sort*», ANC, *Secció de Museus. Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Expedient de trasllat de l'Exposició d'Art Medieval Català del Museu de «Jeu de Paume» de París al del Castell de Maisons-Laffitte*. Carta de Folch i Torres a Pere Coromines sin fechar, matasellos de París 4-5-1937 y de Olot 11-5-1937.

95. Lleó Dalry le dice al ministro de Educación Nacional, Jean Zay, que «*par l'importance de cette exposition, nous vous prions de bien vouloir examiner s'il y aurait possibilité d'en prolonger la durée*». Y añade que el gobierno catalán creía que el periodo concedido para llevar a cabo la exposición «*ne puisse souffrir à la visite du peuple français et étranger qui s'intéressera à cette Exposition*», AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. Carta de Lleó Dalry a Jean Zay fechada el 19-1-1937.

96. PÉREZ-SEGURA, J., *Arte moderno, vanguardia y estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República 1931-1936*. Madrid: CSIC, 2002, pág. 241.

97. La exposición de arte contemporáneo español, celebrada igualmente en el Jeu de Paume (véase n. 89), permaneció abierta del 12 de febrero al 5 de abril de 1936.

98. GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!...*, pág. 209.

99. PASSINI, M., *Historical Narratives...*, pág. 459.

que no doni a ningú aquesta xifra que ha pogut saber secretament [...]. Tot això fa que el Govern francès sia «generós» i que pagui totes les despeses de la Nostra instal·lació i vull veure encara si podem, amb discreció, fer pagar les que ocasiona la Nostra residència.¹⁰⁰

Más allá de su significado intrínseco, la implicación del gobierno francés en la financiación denota también que la exposición de arte catalán puede incluirse en el selecto grupo de exposiciones instaladas en el Jeu de Paume cuyos gastos fueron compartidos con los anfitriones; lo que sucedió tan solo en dos ocasiones, una en 1935 —con motivo de *L'Art Italien des XIX et XX siècles*—¹⁰¹ y otra en 1938, cuando se celebró *Trois siècles d'art aux États-Unis*. Según Passini, en el primer caso la excepción vino dada por el prestigio del arte italiano, mientras que en el segundo fue la excelencia del arte norteamericano contemporáneo la que justificó tal intervención.¹⁰²

Aunque la prensa francesa del momento enfatiza, precisamente, la categoría artística de la exposición catalana y la parangona incluso con la de arte italiano,¹⁰³ nos inclinamos más a considerar que son otros los motivos responsables de la conspicua complicidad gala respecto a la exposición catalana. Nos referimos a la voluntad del primer ministro francés, quien, según parece, medió a favor de la exposición:

el gobierno francés, por boca de su presidente, Monsieur Blum, ha manifestado el deseo de que se hiciera esta exposición, por entender que mejoraría, seguramente, el estado de opinión respecto a España en los centros artísticos y en una gran parte de la sociedad parisiense, que hoy nos es hostil.¹⁰⁴

Estas palabras, dirigidas al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de España, fueron escritas por Pere Coromines con el objetivo de que se autorizara la exposición de arte catalán. Una aprobación —alcanzada en el Consejo de Ministros de la República española del día 9 de enero de 1937— que era imprescindible obtener, puesto que las materias de aduanas y exportación no eran competencia del gobierno catalán sino del Estado español, que era reticente a dejar salir unas obras cuyo regreso podía verse dificultado si se agravaba la inestabilidad política europea.

Aunque el subtexto de las palabras de Blum puestas en boca de Coromines, y lo que el propio Coromines añade después, indican que de lo que se trataba era de influir en la opinión internacional en un momento muy incipiente de la guerra, cuando nada estaba decidido, y lo que estaba en juego era la supervivencia de la República española, debe tenerse en cuenta lo que se ha sugerido en más de una ocasión: que el gobierno francés del Frente Popular presidido por Léon Blum pudo contemplar la idea de apoyar una Cataluña independiente.¹⁰⁵ Pese a que la posibilidad de que esto sucediera estuvo más cerca a finales de octubre y principios de noviembre de 1936, justo en el momento en que se inicia la documentación de archivo relativa a la exposición, y cuando todavía no se sabía que Madrid acabaría resistiendo la ofensiva de los

100. ANC, *Secció de Museus. Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Expedient de trasllat de l'Exposició d'Art Medieval Català del Museu de «Jeu de Paume» de París al del Castell de Maisons-Laffitte*. Carta de Folch i Torres a Pere Coromines sin fechar, matasellos de París 4-5-1937 y de Olot 11-5-1937.

101. La exposición de arte italiano del Jeu de Paume formaba parte de una exposición de mayor envergadura, la primera parte de la cual (de Cimabue a Tiépolo) se instaló en el Petit Palais.

102. PASSINI, M., *Historical Narratives...*, pág. 459.

103. «Vous avez encore en mémoire l'extraordinaire exposition d'art italien, qui fit courir tout Paris, pendant des mois au «Petit Palais». Eh bien! L'Exposition d'Art Catalan est du même ordre. Avec cette différence toutefois que si l'art italien de la Renaissance est très connu, l'art catalan est une véritable révélation». «L'art catalan à Paris», *Notre Temps*, 19 de marzo de 1937.

104. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Carta de Pere Coromines a Jesús Hernández fechada el 7-1-1937.

105. COLOMER, L., «La preparación de la Independencia de Cataluña durante la Guerra Civil», en UCÉLAY-DA CAL, E.; GONZÁLEZ I VILALTA, A., *Contra Companys, 1936. La frustración nacionalista ante la Revolución*. Valencia: Universitat de València, 2012, pág. 353.

militares sublevados, lo que en parte alejaba la probabilidad de que Cataluña proclamara su independencia, también lo es que los rumores de una supuesta implicación francesa en los «asuntos catalanes» fueron una constante a lo largo de toda la Guerra Civil.¹⁰⁶

Algunos meses después del despliegue de la Generalitat a raíz de la exposición de arte catalán en París, el gobierno de la República española enviaba al extranjero a destacados intelectuales para que dieran a conocer la labor desempeñada por los servicios de protección del patrimonio español. También en este caso, como de manera inequívoca indica el contenido de una carta que el embajador español en La Haya le transmitió al ministro de Estado a propósito de la repercusión que tuvo el paso del director de la Biblioteca Nacional en Holanda,¹⁰⁷ la finalidad era similar, sino igual, a la que había perseguido el gobierno catalán. Por este motivo se ha señalado que el programa de expansión cultural diseñado por el gobierno de la República fue, en realidad, el medio elegido para alcanzar un fin mayor:

influir en las élites intelectuales extranjeras [...] para que fueran ellas y no sus representantes las que mediaran ante sus gobiernos a favor de la República [...]. Si el plan tenía éxito, se esperaba que sus resultados se tradujeran en el apoyo no sólo de los ciudadanos sino también de los Gobiernos extranjeros, lo que podría significar un cambio en las posturas ya adoptadas e incluso facilitar la llegada del material bélico que permitiera defender el régimen republicano y vencer a los golpistas.¹⁰⁸

Pero los golpistas no fueron vencidos. Con la guerra ya finalizada, no obstante, la exposición de arte catalán continuó proporcionando rédito político, aunque subvertido. Una vez que Francia reconoció el gobierno de Franco, las arduas negociaciones que hasta aquel momento se habían sucedido para resolver el conflicto que suponía tener que devolver el patrimonio catalán, todavía depositado en Maisons-Laffitte, a un gobierno diferente del que había autorizado la exposición¹⁰⁹ se allanaron y Pedro Muguruza, comisario general de Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional, se trasladó a París para encabezar el convoy que conduciría las obras de regreso a Cataluña, cerciorándose así de hacer recaer convenientemente los méritos de tal operación. Una operación que se saldó, según informaba *La Vanguardia* dos días después de haber llegado las obras a Barcelona, de la siguiente manera: «La perseveran-

106. GONZÀLEZ I VILALTA, A., «El afer Rebertés y su rastro sostenido en las fuentes diplomáticas francesas e italianas (1936-1938)», en UCÉLAY-DA CAL, E.; GONZÀLEZ I VILALTA, A. (eds.), *Contra Companys, 1936. La frustración nacionalista ante la Revolución*. Valencia: Universitat de València, 2012, pág. 328. En este sentido, es muy revelador el artículo «L'equilibri internacional», publicado en el primer número de la revista del Comisariado de Propaganda *Nova Iberia* (VERGÉS, F., «L'equilibri internacional», *Nova Iberia*, 1, enero 1937, s.p.), en el cual puede leerse: «Què seria Europa sense l'humanisme de París? [...] l'obra destructiva del feixisme [...] seria completada amb l'aixafament de la democràcia hispànica. Ningú no ha desmentit la ingerència italiana a Les Balears. I, fa uns quants dies, la "Deutsche Nachrichten Büro" anunciava que la flota alemanya designava alguns vaixells per "salvaguardar l'ordre" a Les Canàries. Què significa això? Significa la pèrdua de la influència al Mediterrani. [...] Què faran Blum i Delbos?». Blum y Delbos podrían haber visto la posibilidad de romper el cerco italo-germano-español y de asegurar la salida de Francia al Mediterráneo a través de brindar su apoyo a Cataluña. GONZÀLEZ I VILALTA, A., «El afer Rebertés...», pág. 328. Véase también MARCH, E., «Hospitalidad transnacional: la implicación francesa en la Exposición "L'Art Catalan" de París (1937)», *Il Capitale Culturale*, XIV, 2016, págs. 369-386.

107. «la estancia del Sr. Navarro Tomás, a pesar de su brevedad, y los efectos de la misma, ha venido a confirmar [...] que uno de los pocos pero eficaces medios de ejercer alguna influencia y tener acceso a diversos medios de este país, consiste en la labor cultural, principalmente manifestada por la presencia, exposiciones y la divulgación de los trabajos de los intelectuales españoles en Holanda, siendo este un medio a través del cual se pueden lograr, a favor del desprestigio y en beneficio de la simpatía por la causa republicana, resultados que pueden llegar a ser importantes, y que son estimables no solo por sí mismos, sino porque están prácticamente vedados y resultan inaccesibles si se les busca por algunos otros procedimientos de propaganda», carta de J.M. de Semprún y Gurrea a Julio Álvarez del Vayo fechada el 21-6-1938 y reproducida en: SAAVEDRA ARIAS, R., *El patrimonio artístico español...*, pág. 236.

108. *Idem*.

109. La exposición de arte catalán en Maisons-Laffitte —que se había inaugurado el 22 de junio de 1937— finalizó el mismo día que se clausuró la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*, el 25 de noviembre de 1937. Pese a ello, el gobierno de la Generalitat decidió dejar depositadas las obras en aquel emplazamiento y mantenerlas así alejadas de los peligros de la guerra. Para un análisis detallado de las diferentes negociaciones que se sucedieron hasta la llegada de las obras a Cataluña, véase: GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!...*, págs. 328-340.

cia sin par de nuestro Gobierno ha devuelto a España buena parte de los tesoros que los rojos robaron a la nación».¹¹⁰

De lo explicado hasta aquí podemos concluir que la exposición *L'Art Catalan* del Jeu de Paume fue un acontecimiento artístico extraordinario, un esfuerzo titánico de las autoridades políticas catalanas para exhibir en París el mejor legado artístico catalán, pero fue, sobre todo, un arma de guerra, un instrumento propagandístico de gran magnitud que el gobierno de la Generalitat, anticipándose a otras acciones similares emprendidas por el gobierno de la República, utilizó para tratar de tener a su favor a la opinión pública internacional.

La exposición fue concebida, en definitiva, como un dispositivo cuya función fue probar la existencia de la nacionalidad catalana en un momento en que Cataluña podía ver comprometida su identidad. La naturaleza política ya no solo de la exposición, sino de todo el despliegue de la Generalitat, persiguió también estrechar sus relaciones exteriores con Francia, gracias a las cuales la exposición pudo celebrarse. Unos vínculos asimétricos que no impidieron al gobierno francés poner a disposición de un gobierno «autónomo» de un país en guerra todos los medios a su alcance para que la exposición, acontecida en un marco geopolítico excepcional, fuera un éxito sin precedentes.

Anexo

[GUDIOL, J.], *Le sauvetage du patrimoine historique et artistique de la Catalogne* [Barcelona] : Commissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

On peut dire que l'action de sauvetage des archives, bibliothèques et objets d'art et les premières réactions de la révolution du 19 Juillet se produisirent simultanément. Des groupes de volontaires ou des amateurs enthousiastes isolés s'efforcèrent héroïquement et d'une manière désintéressée à sauver des flammes et du fléau destructeur de la guerre les trésors d'art accumulés par le temps dans les musées, les églises et les maisons particulières. Que ces lignes soient un hommage aux camarades Rafael Fuster Ribó, Enric Alexandrino, qui furent arrêtés et fusillés par erreur comme de vulgaires voleurs alors qu'ils transportaient à la « Generalitat » une grande quantité d'objets d'art sauvés de la débâcle ; aux citoyens anonymes qui arrachèrent aux flammes presque tous les objets du Musée du Séminaire de Barcelone et qui, pendant que la fusillade crépitait encore dans les rues, les transportèrent à la « Generalitat » ; à ceux qui sauvèrent les cathédrales et les monastères ; à ceux qui éteignirent les premières lueurs qui menaçaient de réduire en cendres le Musée de Vic et à tous ceux qui réussirent à imposer la valeur, purement morale, des monuments artistiques voués à être détruits par l'incendie dans l'exaltation des premières journées révolutionnaires.

* * *

Les techniciens des Musées, Bibliothèques et Archives, du Service d'Entretien de Monuments et de l'Hôtel de Ville de Barcelone se mirent aussitôt à la tête de ce mouvement populaire de sauvetage. La « Conselleria de Cultura de la Generalitat » lança les premiers décrets pour la pro-

110. «Se halla ya en Barcelona gran parte de los tesoros artísticos de Cataluña que los rojos se llevaron a Francia», *La Vanguardia*, 19 de septiembre de 1939.

tection des monuments et des objets d'art, alors que la bataille grondait encore et que les églises brûlaient. On colla sur la façade de chaque monument des affiches enjoignant le peuple à conserver ce dont grâce à la Révolution il venait de se rendre maître. Des commissions de techniciens parcoururent la Catalogne pour donner des instructions aux comités révolutionnaires, nommer des délégués et exécuter le décret de mise sous séquestre de tous les objets et monuments offrant un intérêt historique, artistique, pédagogique ou archéologique ; grâce aux inventaires artistiques déjà existants on put envoyer à chaque comité un rapport détaillé des objets et monuments qu'il fallait protéger. La réponse de la plupart des comités fut de mettre à la disposition de la « Generalitat » tous les objets énumérés dans les rapports qu'ils avaient reçus, et plusieurs comités, sans même attendre la visite des techniciens-délégués, apportèrent les objets sauvés à la Commission du Patrimoine Artistique. C'est ainsi que débuta le premier rassemblement de bijoux, peintures, sculptures, livres et documents.

On créa les commissariats du Musée d'Archéologie, des Musées d'Art, des Bibliothèques et des Archives. Et, les juntes des musées départementaux dissoutes par décret, on nomma un délégué à la place de chacune. On livra aux délégués départementaux et à tous les citoyens travaillant pour la défense artistique des carnets d'identité qui leur permettaient de circuler librement dans toute la Catalogne, inventorier et photographier et au besoin faire appel à l'aide des comités et des milices.

Par un décret spécial de la « Generalitat », toutes les collections particulières de Barcelone furent réunies au Musée d'Art de Catalogne. On exécuta ce rassemblement avec un ordre parfait et en faisant tous les inventaires nécessaires en dix jours, à partir du 20 Juillet.

Les patrouilles de contrôle, les milices, la police et les organisations ouvrières apportaient à la Commission du Patrimoine Artistique tous les objets qui leur semblaient dignes d'être protégés et qu'ils trouvaient dans les appartements et les édifices abandonnés par leurs propriétaires. On ramassa une telle quantité d'objets en argent que l'on dû créer une section spéciale pour l'estimation et la fonte des pièces sans intérêt artistique ou archéologique. Et on confia à une entreprise particulière l'opération d'extraire des cendres des autels brûlés dans les églises de Catalogne l'or qui y était mêlé.

Voilà comment, petit à petit, l'action de ces citoyens enthousiastes et anonymes se propagea. Le spectacle de la destruction fit naître une envie furieuse de conserver. Tout ce qui était joli, exotique, fluët, était considéré comme une œuvre d'art et, partant, digne des musées du peuple. Les gents arrivaient à la « Generalitat » avec des brassées de statuettes et d'objets les plus disparates. Ils ne savaient pas très bien ce qu'ils apportaient. Mais leur instinct leur disait que la beauté est une valeur digne d'être conservée par le peuple. Les plus exaltés, lorsqu'ils allaient mettre le feu à un couvent, séparaient d'abord les objets du culte et les soumettaient à l'expertise des spécialistes d'art avant de les envoyer à la fonte. Le dépouillement des domiciles mis sous séquestre n'était jamais exécuté qu'en présence d'un technicien avec mission de mettre de côté les œuvres d'art et les objets offrant quelque intérêt pour les musées de la Ville.

Des hommes de tous les partis et de toutes les classes sociales, ayant des opinions politiques et des convictions sociales diverses, ne poursuivaient qu'un seul but : le bien public. C'est pourquoi, tandis que l'on organisait le sauvetage du patrimoine artistique de Catalogne, ils se souciaient de procurer des éléments éducatifs au peuple et d'enrichir le patrimoine artistique du peuple.

Lorsque le calme revint, on procéda à l'examen des édifices brûlés. Cela permit de sauver en partie le trésor artistique des églises de « la Mercé », du « Pi », de « Sant Cugat » de « Santa Agna » et de quelques autres. Les brigades municipales murèrent toutes les portes et fenêtres praticables pour éviter les dangers de l'invasion des sans-identités et des profiteurs.

La cathédrale de Barcelone, qui était restée intacte, fut mise immédiatement sous la surveillance des techniciens de la « Generalitat ». Ceux-ci réalisèrent le démontage total du mobilier du culte, non sans avoir au préalable photographié les grands ensembles de composition

compliquée et inventorié par le détail tous les éléments qui étaient transportés au Musée d'Art de Catalogne. On enleva tous les matériaux combustibles qui pouvaient mettre en danger l'intégrité du grandiose bâtiment de pierre. Les archives furent déplacées avec un ordre parfait par les techniciens du service d'archives. On nettoya la cathédrale à fond, ce qui amena la découverte des objets suivants, naguère absolument inconnus : un coffret arabe en ivoire, du ^{xiv}^{ème} siècle, une magnifique épée avec une légende qui témoigne qu'elle avait appartenu au Connétable du Portugal, un grand retable, merveilleux œuvre de Jaume Huguet, l'un des meilleurs morceaux de peinture de l'école catalane du ^{xv}^{ème} siècle, lequel tourné vers le mur faisait partie des boiseries d'un autel. On transporta de la Cathédrale au Musée le trésor et les retables dont nous donnons le détail dans l'inventaire final.

Dans les églises non brûlées de « Sant Just », « Sant Felip », « Sant Sever » et au fameux couvent de « Pedralbes » où les peintures de Ferrer Bassa étaient gardées, on procéda comme pour la Cathédrale de Barcelone.

Tous les objets et toutes les dépendances furent photographiés dans l'état où ils se trouvaient au moment où ils entraient sous le contrôle de la Commission du Patrimoine Artistique.

Parmi les projets de réforme des édifices mis sous séquestre, il faut mentionner les suivants :

Du couvent de « Santa Clara » annexe à la chapelle de « Santa Agata », futur musée. Il s'y trouve, camouflée par des constructions modernes, la grande salle-office de l'ancien palais royal de Barcelone, laquelle deviendra, lorsque seront finis les travaux de nettoyage déjà commencés, un des joyaux de l'architecture catalane de ^{xiv}^{ème} siècle.

Du Palais Épiscopal, superbe édifice du ^{xix}^{ème} siècle avec d'importants fragments de constructions romanes et gothiques. On y installera les Archives Générales de Catalogne.

De l'église de Bethléem, au style baroque, détruite à l'intérieur mais conservant intactes les façades. On en fera un grand marché aux fleurs.

De la rue de Montcada, ensemble magnifique et unique de bâtiments civils gothiques et renaissance. Elle reste aussi placée sous le contrôle de la Commission de Monuments, laquelle est en train d'étudier le projet de sa restauration.

Et ainsi de suite. S'il nous était possible d'examiner un à un tous les monuments de Barcelone, nous verrions comme la « Generalitat » a sauvé la presque totalité du patrimoine artistique de la capitale de la Catalogne.

* * *

Nous avons déjà dit comment débuta l'action de contrôle et protection des monuments artistiques dans les autres villes et villages.

Soit autour des musées régionaux déjà existants, soit grâce à l'initiative spontanée de citoyens dévoués au bien public, des groupes de sauvetage se formèrent dans toutes les contrées de la Catalogne. Ces groupes, mis en rapport avec la Commission du Patrimoine Artistique, ont mené à bout la tâche de recueillir et rassembler les innombrables pièces historico-artistiques qui restaient encore éparpillées dans les églises rurales.

Nous nous permettrons de faire remarquer que toute cette action de sauvetage dans les contrées catalanes fut réalisée sans subvention officielle. On se servait, pour les voyages, des voitures faisant le transport de matériaux de guerre ou le service de ravitaillement.

Les comités locaux donnaient l'hospitalité et, en général, toute sorte de facilités aux émissaires de l'Art.

Pour se rendre compte de la grandeur de l'œuvre accomplie, il faut connaître la quantité de villes et villages qu'il a fallu visiter et le nombre de kilomètres de route et de chemins de montagne que l'on a dû parcourir.

Nous allons donner un bref aperçu de l'œuvre réalisée par chaque groupe régional.

GÉRONE. Tous ses monuments anciens ont été sauvés. Sa Cathédrale a été l'objet d'une jalouse sauvegarde et soumise à une soigneuse ordonnance. On a installé dans les salles capitulaires un musée d'« Art Gironí » où se trouvent déjà prêts pour être montrés au public tous les joyaux du fameux trésor de la Cathédrale et le baldaquin en argent et l'autel du xiv^{ème} siècle, œuvre de Bartomeu et Berneç, ce qui dans son ensemble constitue l'un des meilleurs groupements d'orfèvrerie médiévale du monde entier. Il y a aussi l'incomparable tapis de l'Apocalypse (x^{ème} – xi^{ème} siècles), la table d'autel en marbre (xi^{ème} siècle), les parements brodés pour devant d'autel du xiv^{ème} et xv^{ème} siècles, le calvaire en pierre de Maître Bartomeu (xiii^{ème} siècle), quelques retables du xv^{ème} siècle, les Codex Beatus (ix^{ème} siècle), la Bible (xiv^{ème} siècle), l'Évangélaire (xi^{ème} siècle) et autres, l'image de Charlemagne, œuvre de Cascalls et la merveilleuse vierge du xi^{ème} siècle. De l'église de « Sant Feliu » on y a apporté, parmi d'autres sculptures, les groupes du sépulcre du Christ, œuvre de Cascalls (xiv^{ème} siècle), et en plus le maître retable, la plus belle des peintures du xvi^{ème} siècle qui existent en Catalogne, le codex du xi^{ème} siècle avec les Homélie de Beda et les étoffes et broderies du sépulcre de « Sant Narcís ». De Sant Joan les Fonts, une majesté du xii^{ème} siècle et quelques retables. De Pubol, le formidable retable de Ramon de Mur (xv^{ème} siècle). De Corsà, le retable de Santa Cristina. De Baget, une majesté du xii^{ème} siècle et le retable en albâtre du xiv^{ème} siècle. Du couvent des sœurs Bernardes, un codex catalan du xiv^{ème} siècle orné avec profusion de miniatures.

Ce musée, où il n'y a que des pièces de tout premier ordre, devient le digne complément de la fameuse Cathédrale de Gérone, joyau du gothique catalan, riche des œuvres de Maître Bartomeu, Farveran, Cascalls, Morei, Ça Anglada, Maître Eloi, Jordi de Deu, Pere Joan, Pere Oller et où l'on peut admirer le merveilleux cloître du xi^{ème} siècle.

L'église romane de « Sant Pere de Galligans » est toujours le musée d'objets emporitans et d'éléments en pierre de la Gérone Médiévale. Le couvent de « Sant Domenec » avec son cloître, l'un des exemplaires les plus remarquables de l'architecture gothique catalane, qui depuis longtemps avait été transformé en caserne, va avoir maintenant, grâce à la Révolution, un emploi plus digne de son importance archéologique.

« Sant Feliu », l'une des églises gothiques les plus belles de Catalogne, pourra être admirée dans le voisinage des « bains arabes », récemment restaurés et ouverts aux amateurs d'architecture romane.

LÉRIDE. On a réuni le musée diocésain et le musée provincial pour en faire un seul musée. C'était un projet caressé depuis longtemps mais sur lequel on n'était jamais arrivé à se mettre d'accord. Ce musée, installé dans l'ancien Hôtel-Dieu, édifice très beau du xv^{ème} siècle, a été le centre de rassemblement du trésor artistique de cette contrée. Parmi les pièces que l'on y a apporté, on doit mentionner : le retable d'Abella de la Conca, œuvre de Jaume Serra ; le retable d'Aspa, de Jaume Ferrer, et la série de la Vallée d'Aran et la Vallée d'Aneu ; les Christ du Moyen Aran et Salardú, tailles du xii^{ème} siècle ; les retables en pierre de Castelló de Farfanya, Castell-dans, Cubells, Albesa, et une grande quantité de peintures, sculptures, broderies et de pièces d'orfèvrerie.

La Cathédrale nouvelle fut brûlée par des groupes irresponsables, malgré la résistance que les habitants de Léride enthousiastes des belles choses leur opposèrent. Dans cet incendie, les stalles de chœur, taillées par Bonifàs, furent détruites. Heureusement, on avait transporté au musée, avant l'incendie de la cathédrale, la grande collection de tapis et les archives avec leurs fameux codices, ornés de miniatures, de Léride et de Roda. L'église de « Sant Llorenç » fut elle aussi victime d'un incendie, mais elle a pu garder son structure et les quatre retables en pierre du xiv^{ème} siècle, qui restent intacts à la même place, en attendant que l'on donne un emploi éducatif à la totalité de l'édifice.

La Cathédrale ancienne se trouve dans le même état ou elle était le 17 Juillet, c'est-à-dire, transformée en caserne. Mais nous espérons que ce monument vénérable, œuvre la plus importante de la Catalogne médiévale, verra bientôt arriver le moment de sa revendication et à l'instar de Poblet et Santes Creus il retrouvera sa vraie physionomie et sera rendu au peuple nettoyé des ignobles postiches qui le déforment.

TARRAGONE. Presque tous les monuments de cette ville et sa contrée ont passé sans dommage les premiers moments, si difficiles à surveiller, de la réaction populaire. Parmi les monuments romains il n'y a eu qu'une seule victime : l'Arc de Barà. Il fut détruit par un pétard, mais au moment où nous écrivons ces lignes sa reconstruction est presque terminée. La route qui passait sous l'arc se divise maintenant en deux branches et le contourne. De cette façon il trouve enfin la dignité dont depuis longtemps on projetait de l'entourer. Les autres monuments pré-médiévaux, Aqueduc, Medol, Murailles, etc., Centcelles, nécropole romano-chrétienne, se trouvent absolument intacts.

Les circonstances actuelles ont permis de mettre sous séquestre les édifices contenant des éléments de construction romaine ou qui se trouvent adossés à la muraille ou à d'autres monuments offrant un intérêt artistique ou archéologique. Pareillement, on a entrepris des fouilles pour découvrir ce qui reste de l'amphithéâtre romain situé sous le Mirador.

On va installer au Palais Archiépisopal le « Musée d'Art préchrétien ». On a déjà réuni les objets romains qui constituaient le Musée Provincial, ceux qu'il y avait dans la cathédrale et ceux que l'on a trouvés dans les maisons particulières et on est en train de travailler activement à l'aménagement de ce palais, édifice très intéressant du XIX^{ème} siècle.

La Cathédrale, la merveilleuse cathédrale des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles riche des apports des plus grands artistes du moyen âge et de la renaissance, est restée intacte et on commencera le classement définitif du copieux matériel médiéval qui s'y trouve entassé lorsque l'installation du Musée d'Art Romain sera terminée. Elle deviendra par la suite l'un des meilleurs musées d'art médiéval catalan, où l'on pourra admirer des sculptures de Maître Bartomeu, Maître Aloi, Cascalls, Jordi de Deu, Pere Johan, dont le chef d'œuvre, le retable de Santa Tecla, se fera sans doute remarquer, et quelques autres, et des peintures de Borrassà, Ortoneda, Ramon de Mur, etc. Ces collections, hébergées par de grandioses nefs, auront le noble voisinage du meilleur cloître catalan de la fin de la période romane.

VIC. Cette ville a perdu l'église gothique de la Mercè (exemplaire qui avait été déformé à plusieurs reprises), le décor baroque de beaucoup d'églises et couvents et la partie néo-classique de la cathédrale décorée par J. M. Sert. De cette cathédrale on a pu cependant sauver le clocher du XI^{ème} siècle, le cloître du XIV^{ème}, les archives et les codices, le maître autel de Pere Oller (1432), une partie du trésor, une partie des peintures de Sert et le tombeau de Sant Bernat, œuvre de Matons (XVIII^{ème} siècle). On a trouvé, en démolissant un autel néo-classique, un fragment de retable du commencement du XV^{ème} siècle qui avait été employé comme bois de construction.

Le Musée, qui contient l'un des meilleurs ensembles d'art médiéval catalan, est resté intact, et il sert de centre de rassemblement des objets artistiques de la contrée. On y a déjà apporté les peintures murales romanes de Sant Sadurni d'Ossomort, Brull et Sant Martí Sescorts, le portail roman de Folgueroles et les formidables autels baroques de Santa Teresa.

TORTOSA. Dans cette ville, on a sauvé tous les monuments toutes les œuvres d'art. La Cathédrale, le Palais Épiscopale, les Archives et le Musée ne forment maintenant qu'un seul organisme. On finit en ce moment la construction d'un bâtiment où l'on doit installer un musée provincial dont feront partie le fameux trésor avec la Croix des Montcades, le calice du Pape Luna, des retables du XIV^{ème} au XV^{ème} siècles.

SOLSONA. D'après la règle suivie partout en Catalogne, on a groupé et transformé en musée le Palais Épiscopal et la Cathédrale (xii^{ème} – xv^{ème} siècles), bâtiments qui n'ont pas souffert de la Révolution. Grâce à cette réforme le vieux musée épiscopal, dont les sections de préhistoire et d'art médiéval étaient déjà si intéressantes, s'enrichira de la « Vierge de la Clastra », l'une des meilleures sculptures romanes d'Europe, et du trésor de la Cathédrale. D'autre part, comme il est devenu un musée provincial, on pourra y admirer les retables gothiques de Sant Llorenç de Morunys, les grilles d'Olius et beaucoup d'autres pièces qui offrent un très grand intérêt.

L'action des groupes de volontaires amateurs d'Art, qui s'est exercée un peu partout dans la Catalogne, a permis de créer dans toutes les contrées des centres de rassemblement qui deviendront des musées lorsque la situation de notre pays redeviendra normale. Et la Catalogne occupera alors, par sa densité muséenne, la première place parmi tous les peuples européens. La surveillance absolue de la totalité du patrimoine artistique sera désormais possible et les étudiants nationaux et étrangers trouveront, où qu'ils aillent, toute sorte de facilités pour leurs travaux. C'en est fait pour toujours des trésors fermés à double clef, des musées ruraux couverts de poussière, rongés par la misère et sujets au caprice de quelque érudit local.

MANRESA, qui a vu la destruction de trois monuments très importants du xiv^{ème} siècle (Carme, Sant Miquel et Sant Domenec), conserve intacte la Cathédrale du xiv^{ème} siècle, avec son cloître et son portail romans et son trésor artistique (retables de Pere Serra, Maître de Sant Marc, Cabrera et Guardia et devant d'autel florentin du xiv^{ème} siècle). Elle est le noyau d'un musée de la contrée, où l'on a déjà réuni des exemplaires très importants.

LA BISBAL a changé en musée l'ancien palais épiscopal. On y a apporté la Majesté romane (xiii^{ème} siècle) et le retable de Borrassà (xv^{ème} siècle) provenant de Cruilles et beaucoup d'autres pièces.

GRANOLLERS a déjà assemblé une quantité assez importante d'objets artistiques, parmi lesquels le retable du xv^{ème} siècle provenant de la Doma de la Garriga.

MOIÀ a installé son musée dans l'ancien manoir de Rafael de Casanova. La pièce la plus importante de ce musée est une peinture sur table (xiv^{ème} siècle), œuvre de Jaume Serra, qui avait été employée comme morceau de bois sans valeur dans la construction de l'orgue de l'église.

CANET DE MAR a mis sous séquestre le Château de Santa Florentina, véritable musée où l'on réunira tous les objets artistiques de la contrée.

Parmi les autres villes où l'on est en train d'organiser de musées, il faut mentionner : TARRASA, qui conserve intacts le Musée Soler et Palet et les trois églises romanes avec toute leur richesse d'œuvres d'art médiévales ; CERVERA, avec ses archives et son Musée Municipal ; MATARÓ, avec une grande série de peintures de Viladomat ; TÀRREGA, SABADELL et quelques autres.

Tandis que d'une part, on exerçait cette action de sauvegarde du patrimoine meuble, la « Conselleria de Cultura » prenait d'autre part les mesures nécessaires pour la protection de tous les monuments anciens, même de ceux qui avaient été les victimes des flammes. Par décret, on imposa à toutes les villes et tous les villages de Catalogne l'obligation de soumettre au contrôle de la Section de Monuments toutes les démolitions, si urgentes et nécessaires fussent-elles. Cela évita la disparition de quelques monuments religieux et la mutilation ou la restauration peu heureuse des bâtiments civils et des monastères mis sous séquestre.

Les restaurations, qui étaient en train de se réaliser au moment où la révolte éclata, ont suivi leur train ordinaire sans aucun changement, pas plus dans les plans que dans la direction. POBLET, le grand monastère médiéval, poursuit sa résurrection et la protection de structures cachées. SANTES CREUS s'est annexé par mise sous séquestre quelques propriétés de l'ancienne communauté et il a repris sa reconstruction avec une activité redoublée. SANT CUGAL DEL VALLÈS a été l'objet de nouveaux travaux de sauvetage. SANT PERE DE RODA a repris les travaux de consolidation qui pendant plusieurs mois étaient restés en panne. Nous avons déjà parlé des travaux de reconstruction de l'« Arc de Barà ». De même on restaure en ce moment la muraille ibéro-romaine et l'amphithéâtre de Tarragone.

Par ailleurs, les fouilles d'Empúries n'ont pas été interrompues un seul instant, pas plus que la construction du Musée d'Archéologie de Barcelone et le Musée d'Empúries, que l'on poursuit avec fiévreuse activité.

Un des problèmes que l'annexion des édifices religieux au patrimoine artistique de la Catalogne posa fut le sauvetage des peintures murales conservées encore sur place, souvent dans des églises à moitié détruites ou bien utilisées pour des besoins qui pouvaient leur être unisibles. La solution a été le détachement méthodique de ces peintures réalisé par des ouvriers spécialisés sous le contrôle des techniciens de la « Generalitat ». Ces travaux continuent encore, car les monuments contenant des peintures murales sont très nombreux. Jusqu'à présent on a détaché les peintures de Sant Sadurn d'Ossormort (XII^{ème} siècle), Folgueroles (XIV^{ème} siècle), Cardona (XIII^{ème} siècle), Casserres (XIII^{ème} siècle) et Pedret (X^{ème} - XII^{ème} siècle).

Le récit des catastrophes arrivées en Aragon, les bruits de monuments et d'objets abandonnés le long de la zone de guerre et la considérable quantité de pièces en argent d'origine ecclésiastique que les milices envoyaient à la « Generalitat » décidèrent celle-ci à détacher quelques délégations de la Section du Patrimoine Artistique dans les provinces de Huesca et Teruel, avec mission de les parcourir. Les syndicats d'artistes de Barcelone y envoyèrent aussi quelques techniciens. Ceux-ci partaient avec les convois de ravitaillement du front et au retour ils chargeaient sur les camions vides les objets artistiques qu'ils avaient trouvés. Par ce moyen ils envoyèrent à Barcelone une série très importante de retables du XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, parmi lesquels on remarque celui de Lanaja, œuvre de l'école de Jaume Ferrer, et ceux de Grañén, de Pallaruelo de Monegros, de Belchite et quelques autres. La délégation de Lérida mit en lieu sûr le trésor roman de la cathédrale de Roda et les retables et coffres peints de Sixena.

La Section du Patrimoine Artistique de la « Generalitat » y envoya aussi des techniciens spécialisés et on détacha les peintures murales de la Salle Capitulaire de Sixena, car par suite de l'incendie du monastère, le toit de cette salle était tombé et ses peintures étaient exposées aux intempéries. On vérifia tous les objets de la Collegiale de Alquézar, les retables et les bijoux de Benabarre, les peintures murales et le devant d'autel de l'ermitage de Liesa, la salle du château d'Alcañiz, décorée par des peintures aux sujets guerriers, etc. et on constata qu'ils n'avaient souffert aucun dommage.

Une des conséquences de l'intervention de la « Generalitat » en Aragon fut la nomination d'une commission de sauvetage du patrimoine artistique, constituée par des éléments du pays et des représentants de l'État Major et de la Section du Patrimoine Artistique de la Catalogne. Cette Commission Aragonaise a établi à Barbastro le centre de rassemblement des œuvres d'art sauvées.