

# TAREAS DE RESCATE DE LA ESCULTURA SACRA EN LA POSGUERRA VALENCIANA.

María Ángeles Carabal Montagud<sup>1</sup>, Beatriz Santamarina Campos<sup>2</sup>, Virginia Santamarina Campos<sup>1</sup> y Pilar Roig Picazo<sup>1</sup>.  
 Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia

<sup>1</sup> Taller de Pintura Mural.

<sup>2</sup> Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Valencia.

AUTOR DE CONTACTO: María Ángeles Carabal Montagud, macamon@crbc.upv.es

**RESUMEN:** *En 1939 comenzaron las tareas de rescate y restauración de las obras de escultura que habían sido seriamente deterioradas durante la contienda. No analizaremos el fenómeno destructivo que supuso la guerra en el marco del patrimonio nacional, pero sí las consecuencias que tuvo en el conjunto general eclesiástico valenciano.*

*En una etapa de gran crisis económica, uno de los principales objetivos gubernamentales y eclesiásticos, fue destinar gran parte de sus esfuerzos a la recuperación del patrimonio perdido o mutilado, de modo que pudiese reinstaurarse y normalizarse rápidamente el culto.*

*Nos centraremos, principalmente, en la escultura lúnea policromada sacra, en las vías institucionales que se impusieron para las tareas de intervención de la misma y en los resultados que se obtuvieron.*

**PALABRAS CLAVE:** historia restauración, posguerra, patrimonio eclesiástico, escultura policroma, archivo diocesano, talleres

## 1. INTRODUCCIÓN

### Situación post-bélica.

Los conflictos bélicos se han caracterizado por la destrucción o mutilación de ciertos Bienes Culturales. Este hecho va ligado a diferencias ideológicas o políticas, las cuales se han podido traducir, en el pasado, en una acción destructiva directa sobre diversas obras.

Atendiendo a la simbología que llevan implícita determinados objetos, no es de extrañar que se haya actuado sobre numerosas obras de arte para infringir un daño más allá de la materia, respondiendo a una doble vertiente: destruir la materialidad y, con ello, aniquilar el contenido simbólico que éstas evocan en un determinado colectivo.

Por ello, una de las consecuencias de la guerra civil, como es bien conocido, fue la destrucción o mutilación de gran parte del Patrimonio mueble e inmueble eclesiástico, puesto que contenían un significado que iba más allá de los propios objetos o arquitecturas, los cuales formaron parte del pasado y de la tradición. Como expone Muñoz Viñas: *“El material que compone el objeto, su ‘autenticidad’ [...] sólo es importante como soporte de esa capacidad simbólica”* (Muñoz Viñas, 2003: 175,176).

Tras finalizar la guerra, oficialmente el 1 de abril de 1939, muchos objetos de culto tuvieron que ser restaurados, completados o reproducidos por su desaparición durante la contienda. Debemos tener en cuenta que nos situamos en una época de plena crisis post bélica, en la que se implantó un sistema económico autárquico, y en la que las cartillas o cupones de racionamiento significaban un modo de subsistencia. Tampoco debemos olvidar que el empeño por recuperar rápidamente el patrimonio religioso se debía a la propia construcción ideológica del Estado franquista (Dios y la

Patria) y a la alianza establecida entre la Iglesia y la dictadura, así *“L'exèrcit, la Falange i l'Església es van constituir en pilars fonamentals”* (Santamarina, 2008). Con ello, se explica que, en plena crisis, se destinasen fondos para la restauración.

El poder adquisitivo era bajo por tratarse de una época de posguerra, pero para la Iglesia y el Estado resultaba importante recuperar su patrimonio, por lo que se hicieron grandes esfuerzos para, por un lado rehabilitar los bienes originales, que en la mayoría de las ocasiones habían quedado seriamente dañados, y por otro para volver a hacer, del modo más similar posible, las obras que se habían perdido.

De este modo, lo primero que se trataba de recuperar era la normalidad con respecto al culto en las parroquias, para ello, según las Disposiciones y Avisos publicados en el Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia (B.O.A.V, 1939: 19) se dictaba que la primera tarea que debía realizarse *“cuanto antes”* era *“la reconciliación de los templos profanados”* (B.O.A.V, 1939: 19).

Asimismo se dispuso que se procediese a la realización de inventarios de todo aquello que se había conservado tras la guerra, respecto a *“los objetos de culto destruidos o desaparecidos, de los deteriorados y de los que se conserven en buen uso, remitiendo una copia a Nuestra Curia”* (B.O.A.V, 1939: 19).

Como inciso, destacaremos que resulta por todos conocido, pero no por ello menos sorprendente, el caso de imágenes, generalmente patronales, de las diversas parroquias, que habían sido guardadas por los particulares durante los años de la guerra, quienes se arriesgaron a salvaguardar el patrimonio artístico que consideraban sagrado, para evitar su destrucción. Este podría ser clasificado como un modo de conservación extrema, que dio sus resultados, ya que estas imágenes fueron devueltas a sus espacios en cuanto finalizó la contienda.

De hecho, después de la guerra, fueron continuas las reapariciones de imágenes sacras que se suponían destruidas durante la contienda, como se expone en el presente texto de agosto de 1939:

*“De vez en cuando se tenían noticias de haberse salvado imágenes especialmente estimadas de los valencianos o joyas valiosas de nuestro tesoro artístico. El día 24 fue trasladada a la capilla de San Pablo, donde radicaba a la sazón la parroquia de San Agustín, la imagen de Nuestra Señora de Gracia, de tan antigua devoción” (‘Almanaque Las Provincias’, 1940: 181).*

Volviendo al hilo de la exposición y teniendo en cuenta lo ocurrido, no es de extrañar que se quisiera normalizar cuanto antes la situación, del modo más exhaustivo posible, dado que esta recuperación de las obras llevaba implícita tanto una reinstauración ideológica como una reinstauración de su significado, de su simbología y de la tradición que representaban.

Es importante destacar la dimensión política del patrimonio y de la recuperación del mismo, puesto que, como expone Santamarina Campos:

*“El patrimonio cultural sólo se edifica como tal cuando se propone y activa una determinada concepción de la identidad a través de la cual se clasifican, categorizar e interpretan ciertos referentes. Dichas propuestas parten tanto del poder político (gobiernos y administraciones) como de la sociedad civil (siempre que esté respaldada) (Prats, 1997). No podemos concebir el patrimonio sin una alusión directa al poder (el poder en su sentido más pragmático, como forma tradicional de imponer definiciones del mundo), ya que sino hay una definición y activación del mismo éste simplemente no existe” (Santamarina Campos, 2005: 44).*

Restaurar el culto adquiriría también una dimensión social. En la memoria de los colectivos que vivieron la época de la posguerra, está, por ejemplo, el montaje de nuevos altares de escayola del taller de ‘Roig’, que sustituían a los originales de madera, al igual que la realización de nuevas esculturas emulando las perdidas.

Ahora bien, desde el principio del fin de la guerra, se tuvo constancia de que se podía producir una nueva catástrofe sobre las obras de arte si éstas eran intervenidas sin control y sin criterio, por lo que ya se vislumbraba, en febrero de 1939, que la reconstrucción de piezas de culto no iba a permitirse hacer de cualquier modo y sin control.

Así observamos como en el B.O.A.V. del 18 de febrero de 1939, se publica una cláusula acerca de la ‘Restauración de templos’, en la que se cita:

*“Reprimase el afán de multiplicar excesivamente retablos e imágenes. Debe presidir un criterio de selección, yendo de lo más necesario e importante a lo accesorio y secundario y todo ha de estar presidido por las leyes del arte y de la Sagrada Liturgia.*

*Por lo cual mandamos que no se proceda a ninguna restauración ni se compre ningún altar o imagen sin que previamente se envíen a Nuestra Secretaría de Cámara proyecto y presupuesto” (B.O.A.V., 18 de febrero de 1939).*

En otras de las disposiciones publicadas en el B.O.A.V., firmada por el Arzobispo de Valencia el 11 de mayo (Prudencio, 1939, en B.O.A.V 1936-1939: 289), se trata el tema que nos concierne,

referente a las intervenciones de recuperación del culto y el reestablecimiento de las tradiciones del pasado. Para ello era necesaria la “Restauración de nuestras ruinas” (BOAV 1936-1939: 289), en el que se puede leer el siguiente texto, que hace referencia a un símbolo identitario fundamental de la ciudad de Valencia, Nuestra Señora de los Desamparados, que fue restaurada como primer exponente de la recuperación simbólica e ideológica:

*“Como consecuencia necesaria de esta restauración de las almas, vendrá felizmente esa otra restauración, tan evidentemente anhelada por nuestros corazones, la de esas lamentabilísimas ruinas materiales, que manchan y deshonran el suelo de esta amadísima Valencia.*

*Ahí están (...) nuestros templos, los que cobijaban la tradicional devoción de tantas generaciones.*

*Ahí están las imágenes que fueron objeto de tierna veneración despedazadas y arrojadas por el suelo; ¡hasta la misma imagen de la Virgen Santísima de los Desamparados, la dulcísima Patrona de Valencia!*

*Que esta primera restauración, la de la imagen de vuestra Patrona amadísima, sea como símbolo de la restauración de nuestras almas fielmente entregadas al servicio de Dios Nuestro Señor, y prenda y anticipo de la restauración de nuestros templos y de nuestros altares e imágenes veneradas, bajo las bendiciones de la Virgen Santísima de los Desamparados, a fin de que Valencia vuelva a ser la Valencia de nuestros padres, los que nos legaron esos magníficos monumentos y bellísimas joyas, expresión sublime de la fe y virtudes cristianas que atesoraban sus almas” (BOAV 1936-1939: 289,290).*

Volviendo, en este punto, a observar cómo es el simbolismo de las obras de arte lo que les hace, o no, ‘objetos de Restauración’ (Muñoz Viñas, 2003). La prensa de la época también se hizo eco del significado que albergaba la restauración de la Patrona de Valencia, tomándolo como una restauración del símbolo que representa, ya que considera el día de su procesión como una ‘gran jornada’. Así se podía leer en Las Provincias del 14 de mayo de 1939: “El día 14 fue otra gran jornada para nuestra ciudad, pues salió a la calle la imagen de la Virgen de los Desamparados, que hasta entonces había estado en el Archivo Municipal, donde se había procedido a su restauración” (Almanaque Las Provincias, 1940: 172).

Con el afán de realizar un inventario de los objetos conservados y de los destruidos, en el momento inmediatamente posterior a la guerra, se publica en el B.O.A.V., una relación a rellenar por las parroquias “que ha de prepararse de hechos ocurridos con motivo del Movimiento Nacional de 18 de julio de 1936 y enviarse a la Secretaría del Arzobispado” (B.O.A.V 1936-1939: 307).

En este texto, encontramos un apartado destinado a las “cosas sagradas” (capítulo III), en el que se realiza un sondeo acerca del grado de deterioro, saqueo o mutilación que sufrieron las iglesias, santuarios y ermitas, teniendo en cuenta si fueron destinadas a otros usos, si se cerraron al culto, etc. El artículo 6 dice textualmente:

*“Si el órgano, retablos, tablas pictóricas, telas, tapices, imágenes de talla, vasos sagrados, campanas, ornamentos que la Parroquia tuviera fueron destruidos, deteriorados o robados. Detállese todo lo posible, especialmente lo que se refiere a obras de pintura, escultura, orfebrería, notables por su factura o valor que hayan sido destruidas o hayan desaparecido” (B.O.A.V 1936-1939: 308).*

Esta época de recuperación duró hasta mediados de los años sesenta del siglo XX (Corbín, 2000) aproximadamente, ya que la posguerra, según los historiadores, finaliza en 1952 (Santamarina, 2008). Pese a ello, hay que tener en cuenta que no todas las iglesias podían hacer frente a dicho gasto, por lo que en particulares ocasiones, que no pocas, el trabajo de rehabilitación se alarga hasta la actualidad.

## 2. RECUPERACIÓN DE TEMPLOS PARROQUIALES Y ARTE SACRO

Como acabamos de señalar, los movimientos destinados a la recuperación de templos parroquiales, con sus objetos significativos contenidos en ellos fuertemente deteriorados, no se hizo esperar. Las primeras acciones por parte de la Iglesia comienzan en 1939, impulsadas por el Estado, para rehabilitar las iglesias y reestablecer cuanto antes el culto.

Así, el Arzobispado de Valencia, crea en el año 1939 la *'Junta Diocesana de Arte Sacro'*, la cual genera nuevas disposiciones en una reunión producida el 30 de junio de 1939, y en las mismas se establece la creación de la *'Junta para la Reparación de Templos'*, como expone Juan Luis Corbín:

*"Gracias a esta Junta Diocesana de Arte Sacro, emanaron nuevas disposiciones a partir de la memorable reunión convocada el 30 de junio de 1939, en que se constituyó la Junta para la Reparación de Templos, al proyectar sus atribuciones a las Juntas Parroquiales"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

También desde la Administración General del Estado se crearon dos órganos, en época inmediata a la guerra, que promovían la reconstrucción arquitectónica de edificios religiosos fuertemente deteriorados o destruidos durante la guerra civil. Éstos eran, por un lado *'La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales'*, creada en 1941 y por otro *'La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparación'*, creada en 1938. En ellos también se contemplaba y promovía la restauración y recuperación del patrimonio mueble incluido dentro de los templos, pese a que su labor era principalmente del ámbito arquitectónico.

Resulta coincidente el título que le otorgaron en el Arzobispado de Valencia a la *'Junta para la Reparación y Construcción de Templos'* en 1939, con la posterior *'Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales'* de 1941, creada por el Estado. Podríamos encontrar la explicación a tal coincidencia si tenemos en cuenta el maridaje entre Iglesia y Estado en la España de la posguerra.

Vamos a centrarnos en el estudio de la Junta Diocesana del Arzobispado de Valencia, puesto que en sí constituye un amplio espectro de estudio. También porque consideramos que, a través de esta 'institución' se pueden dilucidar las políticas patrimoniales del periodo franquista.

Junta Diocesana de Reparación y Construcción de Templos en el Arzobispado - Junta Diocesana de Arte Sacro

La *'Junta Diocesana de Arte Sacro'* fue la respuesta del Arzobispado de Valencia ante la situación que se planteó en época de posguerra. Según Corbín Ferrer, la Junta se creó con un objetivo principal:

*"Con el fin de evitar que en la reposición de nuevas imágenes se corriese el riesgo de introducir en el arte devocional la fabricación seriada de imágenes, el arzobispado de Valencia constituyó la "Junta Diocesana de Arte Sacro", que velaría para que no se introdujesen*

*en las iglesias de la diócesis imágenes de cartón piedra, pasta de madera, o cualquier otra materia artificial, con destino al culto"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

Antes de entrar a estudiar a fondo el objeto de creación de la *'Junta'*, mucho más amplio de lo expuesto, tratemos de temporalizarlo. Encontramos tres acontecimientos en los que se formularon las disposiciones necesarias para crear unas directrices de intervención de las iglesias y obras de arte deterioradas:

I. Reunión del 30 de junio de 1939 de la Junta Diocesana de Reparación y Construcción de Templos en el Arzobispado.

El 30 de junio, a las 11 de la mañana, se celebró: *"la reunión convocada por el señor Arzobispo de Valencia para tratar de la constitución de la Junta para la reparación y construcción de templos en nuestra Diócesis"* (B.O.A.V, 1936-1939: 347). En el Boletín Oficial del Arzobispado (1936-1939: 347) se hace una relación de todos los asistentes a la reunión, celebrada en el Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Entre los mismos se encontraban los máximos representantes de:

- La Iglesia: Arzobispo, Vicario general, Secretario canciller del Arzobispado, Prefecto de las Sagradas Rúbricas, y demás representantes de órdenes religiosas. También profesorado del Seminario, junto con el Vicerrector del mismo y el beneficiado de la Catedral.
- El Estado: Presidente de la Audiencia Territorial, Delegado de Hacienda, Jefe del cuarto sector de *'Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.'* y el Delegado de la *'Junta de Recuperación del tesoro Artístico Nacional'*.
- La Economía: Director del Banco de España, Director del *'Monte de Piedad'*, representante del Banco Español de Crédito.
- Arquitectura: Arquitecto Diocesano, Decano del Colegio de Arquitectos, Arquitecto de la *'Junta de Recuperación del tesoro Artístico Nacional'*, entre otros.
- Cultura Valenciana: Representante de *'Lo Rat Penat'*.
- Prensa: Director de *'Las Provincias'* y un representante del Director de *'Levante'*.
- Poder Judicial: un representante del *'Colegio Notarial'*

Como se puede observar por los asistentes convocados, la reunión fue de una gran envergadura, por tratarse de un tema de elevada urgencia e importancia, como era el de la recuperación patrimonial. En esta reunión, el Arzobispo:

*"expresó a los reunidos la trascendencia de la labor, a la que sin dilaciones era necesario poner mano: la reparación y construcción de nuestros templos (...) Glosó unas bellas palabras del Caudillo: "Puesto que tenemos que restaurar tantas cosas, y entre ellas los hogares españoles, restauremos principalmente los templos, que son casas de Dios" (...) Seguidamente hicieron uso de la palabra el señor Monreal y el señor Calatayud, los que, en nombre de la Junta de Recuperación del Tesoro Artístico Nacional y de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., respectivamente, se adhirieron a la Junta, poniendo a disposición de la misma las entidades por ellos representadas. En igual sentido se manifestaron las distintas representaciones de entidades allí congregadas"* (B.O.A.V 1936-1939: 347,348).

Se crearon las comisiones necesarias para la Junta. En la Presidencia de Honor estaban el Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo, el Excmo. Sr. General Jefe del Ejército de Levante, el Excmo. Sr. Gobernador Civil y el Excmo. Sr. Alcalde de Valencia. También se nombraron los 'vocales', junto con las comisiones de Fábrica, de Hacienda y de Propaganda. Asimismo se creó el *'Comité Permanente'*, formado

por un representante de cada Comisión.

El objetivo principal de la 'Junta' quedó establecido: la recuperación del patrimonio religioso, pero de un modo controlado y homogéneo en el que no valiese todo. Esto último nos remite, de nuevo, a la política de vigilancia y contención consolidada con el régimen franquista.

II. Exposición de Arte Sacro de Vitoria, inaugurada en mayo de 1939.

Posteriormente, desde finales del mes de mayo hasta principios de agosto de 1939, se celebró la 'Exposición de Arte Sacro de Vitoria', en la que se procuraban marcar los preceptos que iban a regir la recuperación de iglesias y objetos de culto. Ante el temor de restauraciones y creaciones de obras sin criterios homogéneos, se trataron de trazar unas directrices para la recuperación del patrimonio. En el B.O.A.V. de 1936-1939 se recoge un texto que hace una sinopsis de lo acordado en la exposición:

*"(...) es innegable que, a continuación de esta catástrofe, podríamos nosotros, sin quererlo, cometer otros equivalentes desafueros, si en la obra de restauración no nos animara un criterio de depurado gusto artístico y de rigor litúrgico. Lo mejor de lo mejor: he aquí la fórmula de nuestros antepasados. Y gracias a ella poseíamos sus herederos un tesoro artístico religioso.*

*Para conjurar ese peligro, el Ministerio de Educación, mediante la Jefatura Nacional de Bellas Artes, ha organizado, con carácter internacional, una Exposición de Arte Sacro en Vitoria, para que por su medio se ofrezcan orientaciones a los hombres de buena voluntad ahora preocupados por el decoro de la Casa de Dios"* (Hijarrubia, 1939: 375).

En esta exposición se dictaron una serie de normas, referentes principalmente a altares, mesas de altar, retablos, crucifijos, etc., pero no se crea una regulación acerca de las obras de arte exentas de otra índole: pictórica, escultórica, etc. Con ello se trataban de normativizar las acciones restaurativas que iban a llevarse a cabo, para que fuesen homogéneas y no se emprendiesen criterios alejados de los marcados por la Iglesia.

III. Reunión del 10 de agosto de 1939 de la Junta Diocesana de Reparación y Construcción de Templos en el Arzobispado.

Finalmente, en el B.O.A.V del 1 de agosto de 1939, se publicaron las decisiones tomadas por la 'Junta para la reparación y construcción de templos en el Arzobispado', en sesión del 10 de agosto, para orientar a los Arciprestes, Curas y encargados de las iglesias, al respecto de las siguientes materias: "A) Proyectos arquitectónicos; B) El altar cristiano; C) Ornamentos y vasos sagrados y D) Escultura y mobiliario" (B.O.A.V, 1936-1939: 399-402).

Respecto a los 'Proyectos arquitectónicos' se recomienda, por ejemplo:

*"Difundir mucho la idea de no meterse en obras de reparación sin el consejo de peritos, según el Código de Derecho Canónico (canon 1.164). Así pues, conviene que todos los planes de obras arquitectónicas, construcción de nuevos altares, etc., se presenten en grado de plena madurez y de estudio, mediante la dirección y firma del Arquitecto o técnico, y en este estado se lleven a la Junta de Reparación de Templos, para que ésta resuelva lo más conveniente y controle todas las iniciativas"* (B.O.A.V, 1936-1939: 399).

En el apartado de 'Escultura y mobiliario' se expone:

*"I. En nombre del arte hay que entablar singular batalla contra las imágenes de cartón-piedra y demás materiales de imitación hechos en serie.*

*II. Tómense medidas enérgicas que detengan el afán de llenar de imágenes las iglesias sin tener en cuenta otras necesidades más perentorias (...)*

*III. Desautorizar la pluralidad de encargos para la misma iglesia y mucha moderación en la inclusión en las imágenes de joyas, ropajes, etc. (...)"* (B.O.A.V, 1936-1939: 401).

La reunión del 10 de agosto de 1939 fue el momento cumbre de la decisión de las actuaciones que la 'Junta' iba a llevar a cabo, para impedir que los criterios de intervención se diversificaran, tratando de evitar un 'pastiche' de formas destinadas al culto, en las que se viera incluida cualquier tipo de materia, representando también un exhaustivo control ideológico. De este modo pasamos a transcribir las disposiciones que salieron de dicha reunión:

*"(...) la Junta de Reparación y Construcción de Templos, en sesión del 10 de agosto, aprobó por unanimidad las siguientes conclusiones, a las que deberán ajustarse los Rectores de iglesias y los artistas:*

*1ª. No se admitirá, para su aprobación, proyecto alguno de imagen o mueble litúrgico (...) que no se eleve a la Autoridad Eclesiástica: a) mediante solicitud del Párroco o Encargado de la iglesia, en la que además se haga constar si el templo cuenta con todo lo necesario para el culto, y b), acompañado de boceto firmado por el artista responsable (fotografía, en caso de reproducción); con indicación de escala, materiales, presupuesto y lugar de emplazamiento en el conjunto.*

*2ª. Cuando se trate de una obra de importancia a juicio de la Junta, acabada su ejecución se sujetará al fallo de un tribunal competente antes de su recepción definitiva.*

*3ª. Con mayor razón necesitan de la aprobación superior antes de ser admitidas en el templo, las imágenes ya hechas, que con más desinterés que sentido artístico adquieren por su cuenta los particulares para ofrecerlas a las iglesias; sobre todo si los vendedores son intermediarios sin responsabilidad artística.*

*4ª. En el templo no se admitirán imágenes de reproducción mecánica o hechas en serie, conforme a uno de los principales postulados de la Exposición de Arte Sacro de Vitoria.*

*5ª. La Junta aconseja que se huya, cuanto se pueda, de la imitación de materiales; antes bien debe presidir en el empleo de todos ellos la mayor verdad posible (...)"* (B.O.A.V, 1936-1939: 402).

### 3. IMPLICACIÓN DE LOS TALLERES 'ARTESANALES' EN LA RECUPERACIÓN DE OBRAS DE ARTE

#### 3.1. Introducción. Objeto de la recuperación

Con todos los deterioros, mutilaciones o destrucciones de las imágenes de culto, el trabajo en los talleres tuvo una demanda espectacular, llegando a cotas excepcionales, por la necesidad de recubrir la desnudez que había dejado la guerra en las iglesias y por las políticas patrimoniales antes comentadas.

Se podría decir que las esculturas patronales fueron uno de los principales objetivos de destrucción o mutilación, por el fuerte simbolismo que llevaban implícitos para las parroquias a las que daban nombre, o en las que se les rendía culto en sus capillas.

En el *'Catálogo de Arte Sacro del Archivo Metropolitano de Valencia.'* (Arzobispado de Valencia, 2000) se observa claramente, mediante numerosísimas referencias en las diversas fichas que lleva contenidas, cómo se realizaban todas estas acciones con una función principal: reestablecer la imagen, para reestablecer su significado.

A este respecto encontramos diversas teorías conocidas, que nos acercan a un mayor entendimiento del concepto de *'restauración'* que tratamos de establecer en la siguiente tesis, como se expone en el siguiente texto:

*"(...) Brandi, en la Teoría de la Restauración, plantea que se 'restaura sólo la materia de la obra de arte' (Brandi, 1988). Este principio es rebatido por Alcántara Hewit, por considerar que elude la verdadera finalidad de la restauración (Alcántara, 2000), pues aunque se interviene la materia, el principal motivo que impulsa una restauración tiene que ver con el contenido significativo de la obra de arte"* (Vicente, Juan, Carabal, Roig, 2008: 166).

Observamos en algunos casos que la reconstrucción de las obras de arte, en nuestro caso principalmente las escultóricas, se hizo con la finalidad de reestablecer el culto, ya que todas ellas sustituían a las desaparecidas en guerra. De este modo no sólo se reparaba la materia, sino que se restauraba el significado de las obras, puesto que éste había seguido ahí todo el tiempo, mientras que la materia había sido deteriorada o destruida.

De forma evidente se restaura la materia como medio para restaurar el significado que encierra ésta. La restauración material es entendida, pues, como vehículo para la restauración simbólica.

Por ello, pese a que muchas de las imágenes fueron *'rehechas'*, que no *'restauradas'*, podríamos entender este movimiento de reparación de la posguerra como una restauración simbólica. Así pues nos resulta lícito hablar de restauración en estos casos, aunque se trataría de una restauración ideológica.

Observemos un ejemplo al respecto:

- El escultor Rafael Alemany Camps talló la Virgen de los Dolores, de la Parroquia de San Pedro Apóstol, de Paterna. En el informe presentado a la *'Junta'* se puede leer: *"Regalada por las Sras. Dña. María y Dña. Dolores Agustí, hijas de Paterna y vecinas de Valencia, para ser colocada en el Altar del Stmo. Cristo, como estaba antes de la guerra"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

Mediante este texto se entiende que se trataba de dejar lo ocurrido en el pasado para comenzar un culto renovado, pero entroncado en la tradición, ya que el significado original seguía vivo.

Observemos otros ejemplos, en los que encontramos términos como *'reparación'* o *'reconstrucción'*, extraídos de la misma fuente:

- José Ballester talló una imagen de la *Inmaculada*

*Concepción* para la Parroquia de la *Natividad de Nuestra Señora* de Benilloba. En el texto se observa que fue *"Costeada por la congregación que desea reparar el ultraje de su destrucción"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

- Enrique Castera Masia y José Muñoz Aleixandre hicieron, en 1941, la *Virgen del Socorro* de la Parroquia de *Nuestra Señora del Don* de Alfafar. Ésta fue *"Donada por el artista D. José Muñoz Aleixandre con todas sus costas para contribuir así a la labor de reconstrucción de la iglesia"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

Otras donaciones van más allá, puesto que hablan directamente de la restauración del culto y de la devoción:

- Gaspar y Peregrín tallaron, en 1954, *Nuestra Señora de la Murta* de la Parroquia de *Santa Catalina Virgen y Mártir*, Alcira. Ésta fue *"Encargada por la Comisión pro restauración del culto y devoción a Nuestra Señora de la Murta"* (Arzobispado de Valencia, 2000).
- Alfonso Torres Egeda talló, en 1944, una imagen de *San Blas* para la Parroquia de *Santa Ana*, venerada en Cuatretonda. Fue *"Encargada para satisfacer los deseos de los jóvenes del pueblo que quieren restaurar el culto al santo que fue destruido en la pasada revolución"* (Arzobispado de Valencia, 2000).
- Francisco Teruel Francés hizo, en 1954, una imagen de *Santa Ana* para la Parroquia San Jaime Apóstol de Algemesí. Ésta fue *"Encargada para atender la petición de dos personas de la feligresía y restaurar lo destruido en 1.936"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

Observamos cómo se entiende el término *'restaurar'*, cuando nos estamos refiriendo a la reproducción de imágenes que perdieron su materia, pero no su significado. Este significado es el que se restaura.

Estas imágenes eran veneradas por la tradición que existía en los diferentes pueblos, por ello, su destrucción significó la pérdida de un emblema del pasado, algo que fue creado y reverenciado por nuestros antepasados. Esto se explica si tenemos en cuenta el siguiente texto:

*"La obra de arte pasa a entenderse entonces como una idea simbólica que rodea la materia, como un legado cultural que nos vincula con nuestros antepasados"* (Vicente, Juan, Carabal, Roig, 2008: 167).

En el *'Catálogo de Arte Sacro del Archivo Metropolitano de Valencia'* encontramos el siguiente texto:

- El escultor José María Bayarri Hurtado talló una *Virgen Dolorosa* para la Parroquia de los *Santos Juanes* de Cullera. Ésta fue *"Encargada por D. José María Jiménez Fayos y su esposa Dña. Trinidad Borja Colubri queriendo honrar la memoria de su antepasados"* (Arzobispado de Valencia, 2000).

Así pues, la *'restauración material'* sirvió, por un lado, como medio para la *'restauración simbólica'* tan necesaria para los fieles tras años de deterioro de las obras de arte sacras, y por otro, como vehículo para la restauración ideológica de un régimen nacionalista, que buscaba fortalecer la identidad a través de una reinención del pasado y la tradición. Este concepto de reinención se traducía en que *"los mitos y los iconos de antaño daban sentido a la 'unidad y grandeza' de una España única y épica"* (Santamarina, Santamarina, Carabal, Rabanaque, 2006: 61).

### 3.2. Talleres artesanales

Los talleres, de la ciudad de Valencia, que se habían dedicado desde

antes de la guerra a la realización o restauración de imágenes, pese a que tenían probada su experiencia, debían acatar las normas establecidas por la 'Junta' o 'Comisión'. No obstante, las propias circunstancias económicas y sociales de la posguerra, hicieron proliferar talleres que no habían tenido tradición en la realización y restauración de imágenes, pero se veía como una fuente que generaba ingresos.

Pese a que es la época de mayor auge de los talleres, la falta de fondos para la restauración de las obras de arte sacras y la precaria situación económica de la época hacían que los trabajos se realizaran con muy bajo presupuesto. Así lo escribía Enrique Carabal, refiriéndose a los trabajos realizados, en los años 1.940 – 41, en la Seo de Xátiva, por parte del taller de Viciana 6:

*“Entonces, los trabajos, se realizaban por Don Bartolomé García Boluda, (...), además de Enrique Carabal Rubio de Valencia y cinco operarios más, siempre luchando con poco dinero y la Colegiata desmantelada y los materiales a precio de oro por la escasez que había en aquellos tiempos, sin contar los que venían del extranjero, que en parte fueron la salvación para empezar a trabajar”* (Carabal Rubio, 1983).

La 'Junta' se marcó los siguientes objetivos:

1. Velar para que se emplearan materiales de buena calidad.
2. Controlar que restauraciones e imágenes nuevas estuviesen realizadas por profesionales de probada experiencia.
3. Evitar la creación de esculturas alejadas de las formas doctrinales cristianas que se impusieron.

La necesidad de control de las nuevas obras se legitimó, puesto que personas que no se habían dedicado a la imaginería comenzaron a trabajar para la Iglesia y no siempre cumplían los preceptos marcados por la 'Junta', la cual primaba la realización de esculturas de forma barroca, la más tradicional y la más cercana a las esculturas perdidas durante la guerra. También controlaban los materiales que se empleaban para las imágenes.

Esta censura y control ideológico, es decir, la imposición de criterios y cánones más allá de la restauración, provocó malestar entre algunos artesanos que no estaban de acuerdo con las medidas de la 'Junta'. Quizá porque el exceso de celo de la misma en el control riguroso, excedía el trabajo de los censores.

### 3.3. Diferentes soluciones para diferentes problemas

En el presente apartado se enunciarán las diferentes acciones que se llevaron a cabo sobre el patrimonio escultórico en el marco de la 'Junta Diocesana de Arte Sacro'. Observaremos cómo fue necesaria la aplicación de diversos criterios, dependiendo del grado de deterioro que hubiesen sufrido. Se procedió a 'restaurar la materia para restaurar el símbolo', en el caso en que el porcentaje conservado de la obra lo permitiese; o a 'restaurar el símbolo', en el caso en que la mayoría o la totalidad de la obra se hubiesen perdido.

#### 3.3.1. Restauración.

En algunos casos, los menos dañinos dentro de lo que cabe, las imágenes escultóricas fueron dañadas en mayor o menor grado, de modo que se procedía a su restauración. Estas imágenes salvadas tuvieron que ser intervenidas para que se pudiese reanudar el culto.

Debemos tener en cuenta que el concepto 'restaurar' de esta época, implicaba que no quedasen marcas de lo que había ocurrido,

por lo que la imagen trataba de dejarse lo más parecida posible a cómo era la 'original', ya que iba a destinarse al culto. Por ello, la tipología de reintegración volumétrica y cromática que se aplicaba a las imágenes era 'no reconocible'. Para entender el motivo de estas tipologías de reintegración debemos tener en cuenta las exigencias de la época y de la 'Junta Diocesana'.

#### 3.3.2. Imágenes a las que integraron fragmentos de las originales.

En algunos casos, los restos de las obras originales se reducían a un porcentaje mínimo de la obra total, por lo que las intervenciones iban dirigidas a insertar dichos pequeños fragmentos en una nueva obra, que trataba de reproducir, del modo más fidedigno posible, la original.

#### 3.3.3. Imágenes completamente destruidas

##### 3.3.3.1. Imágenes que fueron reproducidas de las originales destruidas.

En otros casos, los peores, las imágenes se destruyeron completamente, de modo que se procedió a la reproducción de las mismas. Para esta labor se tuvo en cuenta la memoria de las personas mayores, las cuales recordaron y explicaron detalladamente cómo eran las obras primigenias perdidas. Describían las formas y los colores al profesional que tenía que realizar la reproducción, para copiarlas del modo más fidedigno posible. También se tuvieron en cuenta documentos gráficos existentes, principalmente de tipo fotográfico, en los casos en los que se conservaban imágenes de las originales.

##### 3.3.3.2. Imágenes que fueron talladas por los mismos escultores que las originales.

Otro modo de tratar de reconstruir el culto de las imágenes consistió en que los mismos escultores que habían tallado las originales, reprodujesen las mismas con idénticas características, en los casos en los que éstas se hubiesen destruido. Como es de suponer, este proceso solamente pudo ser posible para las obras que se habían realizado durante el mismo siglo, previamente a estallar la contienda.

##### 3.3.3.3. Nuevas imágenes.

El caso de la imaginería de nueva factura supuso un gran volumen de trabajo, que ocupó plenamente a artistas y restauradores durante la totalidad de la posguerra. Así lo podemos observar en la cita de José María Bayarri Hurtado: *“Este era el momento de la ‘imaxinería’. Destruïts temples i ermites; sense retaules ni altars, la imaxineria prenia i aquisava l’activitat dels artistes”* (Bayarri Hurtado, 1966: p. VIII. Quinquèni 1937 – 41). El mismo Bayarri, reconoce que las prisas por volver a tener imágenes de culto entrañaba un peligro, ya que podía propiciar que éstas no fueran de óptima calidad: *“Era l’òra de la esqultura relixiosa- i el perill del eqsesiu aselerament”* (Bayarri Hurtado, 1966: p. II. Quinquèni 1937 – 41).

De este modo, los talleres debían presentar sus propuestas previamente a iniciar el trabajo volumétrico de la imagen, y cuando la Junta lo requería se procedía a un segundo examen 'a posteriori'.

El orden que seguían los trámites era el siguiente:

1. Obligatoria se debían entregar los bocetos al Arzobispado, junto con un presupuesto general de la obra, que debía ser competitivo y de buena calidad. En el boceto debían estar presentes los siguientes datos: escala, materiales detallados, presupuesto y lugar en que iba a situarse la imagen o el conjunto escultórico (B.O.A.V., 1936-1939: 402). En cuanto el presupuesto era aceptado, las iglesias ya podían encargar el trabajo a

los talleres. El actual Archivo Diocesano dispone de los bocetos en papel que se entregaron para la realización de las obras, junto con sus presupuestos, lo cual supone un rico legado patrimonial de la época que estamos estudiando.

2. En casos particulares, cuando las obras que se realizaban tenían especial importancia, tras aprobarse el boceto, ya finalizada la escultura, volvía a ser 'examinada por un tribunal competente' (B.O.A.V., 1936-1939: 402), para poder ser llevada a su destino, ser bendecida y expuesta al culto. En ocasiones se enviaba, a posteriori, un texto a modo de recibo, en el que se exponía la obra que se había realizado junto con su precio final.
3. Siguiendo con nuestro discurso, y como hemos explicado con anterioridad el objetivo de 'la Junta' era, principalmente, fiscalizar las obras que llegaban al Palacio Arzobispal, homogeneizar los precios de las imágenes, para evitar abusos, y principalmente, trataba de cumplir los siguientes propósitos:
  1. Las esculturas no podían realizarse en serie. Como se cita textualmente en las disposiciones de la Junta: "En el templo no se admitirán imágenes de reproducción mecánica o hechas en serie" (B.O.A.V., 1939).
  2. Las imágenes debían ser realizadas en un material noble: la madera, ya que huían de la "imitación de materiales" (B.O.A.V., 1939).
  3. Las formas debían adaptarse al culto. Había un estilo tradicional preestablecido para la realización de las imágenes, que era el barroco, tanto en su talla como en su policromía. Se entiende que las imágenes, al ser examinadas por un Tribunal, debían adaptarse a las formas tradicionales exigidas, y en cuanto se trataba de innovar en la realización de las mismas, éste solía hacer un informe con los cambios a realizar para poder ser aprobadas.
4. Se trataba de evitar que personal no cualificado realizase imágenes para las iglesias, pudiendo producir resultados nefastos. Pese a que en el texto de la creación de la 'Junta' no encontramos ninguna disposición al respecto, los encargados de la realización de las imágenes debían demostrar una formación específica. Este precepto estaba, seguramente, destinado a evitar que aficionados en la materia pudiesen presentar bocetos que, probablemente, no llegarían a buen fin.
5. No se aprobaban proyectos o memorias incompletas o no satisfactorias. Por último, observamos cómo la falta de datos, adjuntos al boceto, respecto a cómo iban a realizarse las imágenes era un motivo para que la 'Junta' no aprobase los proyectos, o solicitase más información sobre los mismos

## NOTAS ACLARATORIAS

Almanaque Las Provincias 1940 (comprende 1937-1938-1939): 166.

<sup>2</sup> "El ejército, la Falange y la Iglesia se constituyeron en pilares fundamentales" (Santamarina, 2008).

<sup>3</sup> Las personas mayores de la localidad de Titaguas (provincia de Valencia), recuerdan como interrumpieron las lecciones en la escuela para ir a ayudar a subir pequeñas piezas del nuevo altar de escayola hasta la ermita de la población, puesto que el antiguo había sido destruido.

<sup>4</sup> Del B.O.A.V. número 2.249, 15 de mayo de 1939: 307.

<sup>5</sup> Según los datos extraídos del Portal de Archivos Españoles-PARES / Archivo General de la Administración. Subdirección General de los

Archivos Estatales. Ministerio de Cultura.

<sup>6</sup> Resulta sorprendente leer que determinadas leyes y normas fueron dictadas en el año 1938 por parte del bando nacionalista, cuando aún se estaba acabando la guerra civil, ya que ésta finalizó oficialmente el 1 de abril de 1939. Esto se debe a que en el año 1938 convivieron leyes generadas por los gobiernos de ambos bandos.

<sup>7</sup> Juan Luis Corbín Ferrer, Sacerdote e historiador valenciano, director del Archivo Metropolitano en el 2000, fecha de la publicación del recurso electrónico "Catálogo de Arte Sacro. Archivo Metropolitano de Valencia".

<sup>8</sup> Extraído del B.O.A.V 1936-1939: 347.

<sup>9</sup> Como durante la contienda no salieron a la luz los Boletines Oficiales de Arzobispado, cuando finalizó la misma se publicó el primer BOAV de la posguerra, que compilaba lo ocurrido desde el año 1936 a 1939.

<sup>10</sup> O, cuanto menos, no es recogida en el texto referenciado.

<sup>11</sup> Época II, número 2.254.

<sup>12</sup> Algunos ejemplos que pueden ser observados en el 'Catálogo de Arte Sacro del Archivo Metropolitano de Valencia' son los siguientes:

El escultor Francisco Cuesta López talló, en 1941, la imagen de *Nuestra Señora de los Ángeles*, Parroquia *Nuestra Señora de los Ángeles*, Chulilla. En la inscripción del catálogo se puede leer: "Titular de la Parroquia y que sustituye a la desaparecida".

Ramón Granell Pascual talló, en 1957, la imagen de San Juan de Mata, de la Parroquia Asunción de Nuestra Señora. Liria. Ésta, según el citado texto, fue "Reconstruida por orden de don Enrique Calvet Faustino para sustituir a la desaparecida, víctima de las llamas, durante la revolución de 1.936".

<sup>13</sup> Extraídos del 'Catálogo de Arte Sacro del Archivo Metropolitano de Valencia.' (Arzobispado de Valencia, 2000).

<sup>14</sup> Además hay que añadir las dificultades para encontrar y comprar materiales.

<sup>15</sup> Es decir, para su uso, no para su museabilización.

<sup>16</sup> Artista polifacético valenciano del siglo XX.

<sup>17</sup> Traducción: "Y este era el momento de la 'imaginería'. Destruídos templos y ermitas; sin retablos ni altares, la imaginería tomaba y acuciaba la actividad de los artistas" (Bayarri Hurtado, 1966: p. VIII. Quinquenio 1937 – 41).

<sup>18</sup> Traducción: "Era la hora de la escultura religiosa – y el peligro del excesivo aceleramiento" (Bayarri Hurtado, 1966: p. II. Quinquenio 1937 – 41).

<sup>19</sup> Como se describía en el B.O.A.V. del 1 de agosto de 1939.

## BIBLIOGRAFÍA

Arzobispado de Valencia (1939). *Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia del 18 de Febrero de 1939*. Tomo XLIV (2ª Época), 1936 – 1939. Valencia.

Arzobispado de Valencia (2000). *Catálogo de Arte Sacro*. Archivo Metropolitano de Valencia. Valencia. Recurso electrónico.

Álvarez Lopera, J. (2003). 'La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del Patrimonio en la Guerra Civil' en *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Ed. Instituto del Patrimonio Histórico Español y el Museo Nacional del Prado, Madrid.

Bayarri Hurtado, J. *Bayarri Autoviográfico, a trenq de 80 anys*. Ed. Bayarri. Valencia, 1962.

González Pérez, V. (1993). *La dinámica de la población en la provincia de Alicante durante la Guerra Civil*. Investigaciones demográficas.

Las Provincias (1940). *Almanaque Las Provincias, año LX (comprende 1937-1938-1939)*. Ed. Establecimiento Tipográfico Doménech, S.A. Valencia.

Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Editorial Síntesis. Madrid.

Santamarina Campos, B. (Dir.) (2008). *Llàgrimes vora mar. Guerra, Posguerra i Riuada al Cabanyal (1936-1957) A través de la memoria*. Publicacions Universitat de València.

Santamarina Campos, B. (2005). 'Una aproximación al Patrimonio Cultural' en *La memoria construida, Patrimonio cultural y modernidad*. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia.

Santamarina Campos, B., Santamarina Campos, Virginia, Carabal Montagud, María Ángeles, Vicente Rabanaque, Teresa (2006). "De Reina a Dama y de Dama a Reina. Restituciones, contiendas y oposiciones en los procesos de construcción patrimonial", en *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*. Valencia.

Vicente Rabanaque, T., Baldó J., Carabal Montagud, M. Á., Roig Picazo, P. (2008). "Desencalado de pinturas murales: entre la ciencia y la ética. Descubrimiento del conjunto mural de la Pieve di Santa María Assunta de Condino (Trento, Italia)", en *XI Reunió Tècnica de Conservació i Restauració*, MNAC, Barcelona.

#### RECURSOS WEB

Página web del 'Museu de Sants d'Olot': [http://www.museusants.cat/03-espanol/05\\_historia\\_es/idx\\_historia\\_es.php](http://www.museusants.cat/03-espanol/05_historia_es/idx_historia_es.php)

Portal de Archivos Españoles-PARES/ Archivo General de la Administración. Subdirección General de los Archivos Estatales. Ministerio de Cultura. [http://www.mcu.es/archivos/Novedades/novedades\\_Regiones\\_devastadas.html](http://www.mcu.es/archivos/Novedades/novedades_Regiones_devastadas.html)

---

*English version*

**TITLE:** *Restoration History, Post-war period, Ecclesiastic heritage, Polychrome sculpture, Diocesan archive, workshops.*

**ABSTRACT:** *In 1939 the tasks of recovery and restoration began of the sculpture works that had seriously deteriorated during the struggle. The destructive phenomenon that the war had caused in the field of national heritage will not be analysed but the consequences that it had in the general ensemble of Valencian ecclesiastic will be.*

*At a stage of severe economic crisis, one of the main governmental and ecclesiastic objectives was to concentrate a great deal of its efforts on the recovery of the lost or defaced heritage, so that the cult could be restored quickly and normalized.*

*There would be an emphasis on the wood painted sacred sculpture, on the institutional ways that are set for its intervention and on the results obtained.*

**KEYWORDS:** *Restoration History, Post-war period, Ecclesiastic heritage, Polychrome sculpture, Diocesan archive, workshops*