

La destrucció del patrimoni artístic i la seua reconstrucció. Un exercici de microhistòria: el cas de Lliria i la Confraria de la Sang (1936-1949)

Antoni Llibrer Escrig

Doctor en Història.

Professor Associat del Departament d'Història Medieval i Ciències i Tècniques
Historiogràfiques. Universitat de València

J.Antonio.Llibrer@uv.es

RESUMEN

El problema de la destrucció del patrimoni artístic, i conseqüentment el de la seua reconstrucció continua hui sent un tema poc estudiat. Amb un mètode d'anàlisi microhistòrica, prenem com a referència la vila de Lliria i la seua confraria de la Sang de Jesucrist (que posseïa important patrimoni moble dels segles XVI al XIX) per estudiar com i perquè es van produir aquests dos processos (destrucció i reintegració) durant el context de la guerra civil i la dècada de 1940. Per a aquesta anàlisi combinem fonts de diferents tipologies (públiques i privades, amb els llibres d'actes de l'esmentada confraria, encara inèdits) en un intent d'acurar la interpretació d'aquest fenomen polièdric. Exposem també les implicacions artístiques i socials que els dos fenòmens tindran en la comunitat, i que ens ajuden a estudiar els tallers dels imatginers més reeixits de l'àmbit valencià en les dècades de 1940 i 1950 (Ponsoda, Bellver, Sambonet o Cuesta, entre d'altres).

Palabras clave: Destrucció i reconstrucció artística / Imatges devocionals / Confraria / Escultura / segle XX / Lliria

ABSTRACT

The problem of artistic destruction and its reconstruction has been little studied. Using a microhistorical analysis method, we study the town of Lliria (Valencia) and its brotherhood of "La Sang de Jesucrist" (had a great heritage from the 16th to the 19th centuries), and we also analyze how and why this destruction and reconstruction was generated during the context of the civil war. We use and combine different sources (public of the "Causa General" and private of the "Minute Books") for this research, with the intention of specifying the analysis of this complex process. We also explain social and artistic relationships of these two processes, that help us study the workshops of the most important sculptors in Valencia during the 1940s and 1950s (Ponsoda, Bellver, Sambonet o Cuesta).

Keywords: Destruction and artistic reconstruction / Brotherhood / Devotional images / sculpture / 20th century / Lliria

I. INTRODUCCIÓ I PLANTEJAMENT

En el número XCIX d'aquesta mateixa revista, el Dr. Javier Delicado feia un ampli i detallat estudi de la destrucció artística al territori valencià durant els segles XIX i XX¹. Tot seguint aquesta estela historiogràfica, volem oferir ací una anàlisi microhistòrica en referència a la destrucció patrimonial que va patir la vila de Lliria l'estiu de 1936, i del posterior procés de reintegració artística que va durar una dècada. Les fonts directes ens permeten centrar aquesta anàlisi en l'ampli patrimoni de la confraria de la Sang de Jesucrist d'aquesta comunitat de l'interior valencià. Efectivament, la seua ubicació a l'església gòtica de Santa Maria, farcida de retaules i altres béns mobles d'alt valor, ja li donava una especial significació, però a més a més, tot l'ampli patrimoni que l'esmentada confraria hi havia anat acumulant des del segle XVI, amb nou imatges processionals, amb els seus passos, i altres elements auxiliars, donen a aquest atac destructiu una important transcendència que ens obliga a reflexionar i a analitzar-la. Hi ha en joc molts aspectes transcendents –des del punt de vista artístic però també polític, social, reli-

giós i devocional– com per a deixar de banda aquest interessant fenomen.

Combinarem diferents fonts en el nostre estudi, amb característiques i propostes molt diverses. Per una banda, acudirem a les informacions que aporta el gran judici de la “Causa General”; en segon lloc, els llibres d'Actes de la mateixa confraria de la Sang de Lliria que conserva diversos volums (des de 1779 fins l'actualitat), i on trobarem una detallada descripció de tot allò que va ser destruït l'any 36, però també de l'intens procés de reconstrucció i reintegració artística que va ocupar els confreres durant tota la dècada dels quaranta. Entenem que la combinatòria heurística és fonamental en la mesura que permet no només ampliar les possibilitats d'informació i la seua narrativitat, sinó sobretot, perquè facilita apropar-nos, com dèiem abans, al vertader context històric, artístic i social dels fets, i alhora allunyar-nos de visions maniquees i simplistes².

2. LA INFORMACIÓ DE LA «CAUSA GENERAL»

Bona part de les investigacions sobre el tema de la destrucció artística en aquest context s'han centrat en aquesta font per a articular una interpretació d'aquest cridaner fenomen. Tot i que nosaltres farem servir altres recursos documentals, hem de començar, sens dubte, pels registres d'aquest organisme. No és l'objectiu d'aquest article l'anàlisi d'aquesta font, que per altra banda ja ha estat estudiada i esbrinada amb intensitat³, només tenim intenció d'observar com

1 DELICADO MARTÍNEZ, F. J., “Destrucción, pérdida y extrañamiento del patrimonio arquitectónico valenciano: desde la Guerra del Francés a la Democracia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018), 395-463.

2 En aquest sentit són fonamentals els treballs de GAMBONI, D., *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2014; SAAVEDRA, R., (2016): *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander, Universidad de Cantabria, 2016; DELGADO, M., (1997): “Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939”, en *Ayer*, 27 (1997) 149-180; *Id.*, *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, blasfemia y martirio de imágenes*. Barcelona, Ariel, 2001; LEDESMA, J. L., “*Delenda est ecclesia*. De la violencia anticlerical y la Guerra Civil de 1936”, en *Seminario de Historia*, UCM/ UNED, 2009, pp. 2-47.

3 SÁNCHEZ, I, ORTIZ, M i RUIZ, D. (eds.), *España franquista: Causa General y actitudes sociales ante la dictadura*. Alabcete, Univ. Castilla-La Mancha, 1993. LEDESMA, J. L., “La «Causa General»: fuente sobre la represión, la Guerra Civil (y el franquismo)”, en *Spagna Contemporanea*, 28 (2005) 203-220.

són tractats els esdeveniments de juliol del 36 en una petita comunitat rural de l'interior valencià. Els seus registres són hui una immensa font farcida de noms i fets a l'abast dels historiadors, i amb una classificació interna que permet un aprofitament heurístic intensiu. Efectivament, en *las Piezas* 10 i 11, trobem informació sobre destruccions de temples i esglésies, i de tot tipus d'atemptats i robatoris del patrimoni artístic religiós⁴.

En el cas de la vila de Lliria, el registre ens aporta, en primer lloc, un llistat dels espais que van ser assaltats l'any 36, tot i que no s'especifica cap data, ni tampoc hi ha detalls del patrimoni moble afectat:

“Fueron saqueadas y quemadas todas las imágenes y monumentos del culto y clero, y altares en todas las iglesias siguientes: iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, de San Francisco, de Ntra. Sra. del Remedio, Stma. Sangre, del Buen Pastor; de la Virgen; Real Monasterio del Arcángel San Miguel; y ermita de san Vicente Ferrer”.⁵

El temple que contenia major patrimoni moble, i de més antiguitat, era l'església de la confraria de la Sang. Retaules medievals i renaixentistes d'una església gòtica que havia estat la primera parròquia del poble, i declarada Monument Nacional el 1919, seu de la confraria de la Sang amb els seus huit passos processionals... Tot plegat va fer que en la mentalitat col·lectiva dels llirians i llirianes l'edifici haguera restat com a una autèntica joia artística, i l'atemptat del qual era greument percebut.



Fig. 1.- Església gòtica de la Sang. Lliria
(Fotografia: Antoni Llibrer, 2016).

Però la mancança de detall sobre el patrimoni religiós desaparegut dins l'informe de la màxima autoritat municipal, va obligar al secretari del jutge instructor de la Causa General de València, a enviar una carta al rector de la parròquia de Lliria (amb data del 4 de març de 1943) per a que *“remita dentro del plazo menor posible, relación detallada de incendios, destrucción de la iglesias, ermitas, capillas y locales destinados al culto en ese término municipal”*⁶; a més a més, el prevere havia d'aportar una valoració econòmica dels bens desapareguts, amb material justificatiu.

Però aquest informe del rector es faria esperar molt de temps: no va ser fins el 3 de setembre quan hi va enviar un text de tres pàgines manuscrites que aporten ja interessants detalls artístics⁷. L'església de la Sang és anomenada pel rector com a *“mezquita*

4 THOMAS, M., *La fe y la furia. Violencia anticlerical popular e iconoclastia en España, 1931-1936*. Granada: Comares, 2014; també “Sacred Destruction? Anticlericalism, Iconoclasm and the Sacralization of Politics in Twentieth-Century Spain”, en *European History Quarterly*, 47 (2017) 490-508.

5 Archivo Histórico Nacional (AHN), Causa General (CG) Lligal 1379-2: València, expedient 4, “Ramos de Liria, Marines, Olocau y Pedralba. Ramo separado Liria”, fol. 9, data inicial 23 novembre 1940.

6 AHN CG, Lligal 1379-2: València, expedient 4, fol. 252.

7 *Id.* fol. 254-256. Aquest document manuscrit duu data del 3 de setembre del 1943.

árabe”, en referència efectivament a que el temple es va enlairar sobre l’antic espai d’oració de la *Lyria* islàmica⁸, i també com a “Monumento Nacional”, declarat l’any 1919; indica també que contenia “*muchas pinturas de arte y museo de valor incalculable*”, recordant els antics retaules, i el petit museu que, des de principis del segle XX, s’hi va instal·lar a la capella lateral de Sant Esteve (i que contenia frontals d’altar, arcons, i fragments de retaules). Tot seguit, el rector enumera el conjunt dels passos processionals desapareguts de la confraria, amb una valoració econòmica: el *Nazareno*: 15.000 pessetes; el *Santísimo Cristo de la Sangre*: 20.000; el *Santísimo Cristo a la columna*: 20.000 (grup escultòric amb Jesús i dos centurions); *San Pedro*: 15.000; *la Magdalena*: 15.000; *Santísimo Ecce Homo*: 15.000; i *el Santo Sepulcro con la piedad*: 40.000 pessetes. La llarga llista reflecteix l’ampli patrimoni moble de la confraria. Després de donar nota de la resta d’esglésies de la vila, amb menor patrimoni, excepte la parroquial de l’Assumpció, el rector signa i segella el document mentre afirma que l’ha redactat “*según los informes de personas fidedignas*”. Aquesta referència final ens remet ja a la segona de les nostres fonts d’anàlisi, on podem complementar les dades, i on trobarem tota la informació que no és al document del prevere.

3. EL LLIBRE D’ACTES DE LA CONFRARIA DE LA SANG: RIQUESA HEURÍSTICA

Sorgida a mitjans del segle XVI, amb l’embranzida del moviment confraternal penitencial derivat de la *devotio moderna*, la confraria de la Sang havia tingut la seu oficial a l’antiga església gòtica de Santa Maria

des de la construcció de la nova parròquia de l’Assumpció, al primer terç del segle XVII⁹. La identificació entre l’església medieval i la confraria fou total, fins el punt que l’edifici adoptà el nom de la germanadat, que allí tenia imatges, passos, mobiliari, complements, vestits, etc. És cert que l’església romania tancada bona part de l’any, però els dies de Setmana Santa registrava una intensa activitat amb les processons de Dijous i Divendres Sant. Des de feia tres-cents anys, els confreres de la Sang s’havien encarregat del manteniment de l’edifici. Per altra banda, al llarg de la seua dilatada història, la germanadat va acumular un destacat patrimoni moble, que es traduïa en un total de nou passos processionals, elaborats entre el darrer quart del segle XVI i el segle XIX. Cap altra confraria a la vila, però tampoc a la comarca, disposava d’aquest destacat conjunt artístic, per la qual cosa la seua destrucció es va documentar de forma detallada.

El 8 d’abril de 1939, el secretari de la germanadat va començar tota una sèrie d’anotacions en el Llibre d’Actes per a descriure fil per randa els esdeveniments que es van produir el 27 de juliol de 1936 en aquesta església. Un total de dotze pàgines, format foli, va ser el resultat d’aquest interessant relat, però que no feien sinó iniciar l’extens projecte de recuperació i de reintegració artística que dugué a terme la confraria durant una dècada. Aquesta font esdevé un testimoni privilegiat per resseguir i analitzar ambdós fenòmens, la destrucció i la reconstrucció artística¹⁰.

8 Recents excavacions van demostrar l’argument, LLIBRER, J.A., *El finestral gòtic. L’església i el poble de Lliria als segles medievals*. València, Ajuntament de Lliria, pp. 87-93.

9 LLIBRER, J.A., “Del mundo medieval al moderno. Cambio devocional y conflicto social. El ejemplo valenciano de las cofradías de Lliria (s. XV-XVI)”, en *Hispania Sacra*, 143 (2019), pp. 165-177.

10 *Arxiu de la Confraria de la Sang de Lliria (ACSLI), Llibre d’Actes*, vol. III, p. 1. Les referències que segueixen remetien, si no indiquem el contrari, a aquesta mateixa font en les seues pàgs. 1-4.



Fig. 2.- Imatge actual del Crist de la Sang (Fotografia: Antoni Llibrer, 2017).

És moment ja de fer inventari detallat de tot el patrimoni que va ser destruït aquella nit d'estiu. De nou el secretari de la confraria aporta informacions clau, i divideix l'ampli relat en un total de tretze apartats, on destaquen els nou passos processionals amb els quals els confreres desfilaven les nits de dijous i divendres sant: la imatge del *Ecce Homo*, “que se hizo en 1613, y que fue renovada en el 1830, y en 1926 se hacen andas nuevas que costaron 850 pesetas, teniendo en el presente la imagen 323 años, siendo quemada con sus nuevas

andas”; també la imatge de la Flagelació, “el Jesús atado a la columna, esculpido en un taller de Valencia en 1853”; el Sant Sepulcre, “con la piedad se guardaba en valiosa caja de madera [...], costeada por su cofradía en 1912, construida por José Soria Saval, escultor, costó 2.200 pesetas”¹¹; el secretari parla també d'un altre Sepulcre més antic, d'estil gòtic, la caixa del qual estava pintada “con las imágenes de la santísima Virgen, las Marías y algunos ángeles, tachonada el cielo con estrellas de oro”¹².

Un altre dels passos, amb la imatge de Sant Pere apòstol, que va ser realitzat en 1820, però va ser restaurada –«renovada», diu el secretari–, en 1842 per Antonio Esteve, i “tenía gran expresión y valor, por ser obra de tan afamado escultor”¹³. La següent imatge inventariada era “El paso de la Calle de la Amargura, Jesús Nazareno, hermosa imagen, parecida a la del Grao de Valencia, se hizo en 1826 por su cofradía, infundía respeto y veneración, con sus ricas andas, hechas en 1929 por sus cofrades”. El següent pas, la Verge de la Soledat, va ser esculpit també a principis del segle XIX, el 1826 i, quan eixia en processó, “era acompañada de multitud de mujeres piadosas, que la tenían gran devoción”, resort per a la participació femenina en una confraria exclusiva per a hòmens¹⁴. El darrer dels passos inventariats, el de Maria Magdalena, era, segons el secretari, del 1782, “de tamaño natural y llevaba en sus manos un crucifijo, y formaba a principio de la procesión”. Però, sens dubte, la imatge més emblemàtica, que fins i tot donava nom a la mateixa confraria¹⁵, era la del

¹¹ Tenim referència de Soria Saval en relació al bust de Cavanilles al Jardí Botànic de València, COMAS CARABALLO, D., *El IV Centenario de la fundación de la Universidad de Valencia*. Valencia, Universitat, 2002, p. 115.

¹² Sobre aquest Sepulcre primerenc, Civera, A., “Iconografía y devoción al crucificado en la iglesia de la Sangre de Llíria”, en *Setmana Santa en Llíria*, 5 (2001), pp. 30-35.

¹³ Es fa referència a l'escultor Antonio Esteve Romero (+1859), director de l'Acadèmia de Sant Carles des de 1843.

¹⁴ El secretari detalla a més a més que cremaren també l'altar d'aquesta imatge, «que tenía varios lienzos pintados y, entre ellos, uno mayor que representaba la aparición de San Miguel arcángel».

¹⁵ La lectura dels anteriors llibres d'actes de la confraria ens permet documentar que cap al primer terç del segle XIX, la germandat va començar a canviar la seua denominació: de l'antic nom de «Confraria de la Puríssima Sang de Jesucrist», va passar al de «Confraria del Santíssim Crist de la Sang», i tot i que l'alteració nominal sembla mínima, fa referència evident a la importància d'aquesta imatge clau que va ser la primera que la germandat va tenir des de la segona meita del segle XVI.

Crist de la Sang, la més antiga i estimada per confreres i veïns: *Escultura de infinito valor [...], que todo el pueblo veneraba y, en sus procesiones, a su paso, se arrodillaba con tanta veneración, y acudían a besar sus pies*".

Continua el secretari aportant-nos informació artística fonamental, amb el detall dels retaules medievals i renaixentistes –“*los retablos laterales del altar mayor*”– que van ser cremats aquella nit: “*el primero que tenía la Sagrada Familia, en la huida a Egipto, San Bartolomé y San Antonio Abad, y San José*”, i a la predella recorda les imatges de les tentacions de Sant Antoni, “*y en miniatura las tentaciones de San Antonio y martirios de otros santos*”. L’altre retaule, a l’esquerra del presbiteri i junt a l’antiga porta de la sagristia, representava els patrons de la vila des d’època medieval, i és descrit també amb detall: “*San Roque, San Vicente Ferrer y San Pons, y en la parte de bajo (sic.), tres miniaturas: la Resurrección del Señor, San Sebastián y San Agustín*”. Conservem alguna fotografia prebèlica on és possible intuir les característiques i el disseny d’aquests retaules amb un marc arquitectònic classicista (Fig. 3). Al centre de l’altar major, la imatge del Crist de la Sang presidia, com encara ho fa hui, l’ampli espai del presbiteri.

D’entre d’altres menudes imatges i complements de la confraria que van ser cremats (estendarts, banderes, trages, divers mobiliari, etc.), cal destacar un gran llenç renaixentista, de huit metres de llargada, on hi havia un Sant Sopar, i que es feia servir per a exposar-lo davant l’altar major per a les celebracions de dijous i divendres sant: “*un lienzo antiquísimo de autor desconocido representando la santa Cena, pintado sobre tela de sarga, era del siglo XVI, tenía de largo ocho metros por tres de altura*”¹⁶.

Amb la data del 8 d’abril de 1939, el se-



Fig. 3.- Imatge del Crist de la Sang anterior a 1936 (Fotografia: Arxiu de la Confraria de la Sang, Lliria).

cretari conclouïa les primeres quatre llargues pàgines de descripció dels esdeveniments de la nit del 27 de juliol del 36; però ja a la pàgina següent iniciava la narració progressiva del procés de reconstrucció de tot –o gairebé tot– el patrimoni destruït que durà a terme la confraria en un temps relativament curt, només deu anys.

4. EL PROCÉS DE RECONSTRUCCIÓ ARTÍSTICA

Els llibres d’actes de la confraria ens permeten fer de nou una anàlisi acurada d’aquest procés amb detalls d’artistes i obradors, de xifres i despeses, però també de sistemes de finançament i promotors implicats. Tot plegat ens aporta una visió nova i original, que poques vegades es pot descobrir per la manca de fonts, però que esdevé fonamental i complementària

¹⁶ ACSLI, *Llibre d’Actes*, vol. III, p. 2-3. Sobre aquest interessant llenç, CIVERA, A., “El lienzo de la Última Cena en la iglesia de la Sangre de Lliria”, en *Setmana Santa en Lliria*, 2000, pp. 38-43.

als processos de destrucció. I el que pretenim ara és fer una primera aproximació, una primera anàlisi d'aquest projecte de reconstrucció.

La primera de les actuacions que es planteja la confraria és, com no podia ser de cap altra manera, la reintegració de la seua imatge identitària, la del Crist de la Sang, i un fet clau determinarà com es durà a terme aquest primer objectiu. Durant la matinada del 27 de juliol del 36, i mentre les fogueres encara ardien, una veïna va poder recuperar el cap de la imatge del Crist, i el va guardar fins que va concloure la guerra¹⁷.

El 9 de novembre, en Junta General, els confreres aproven la «reconstrucció» de la imatge, i nomenen alhora una comissió per a la recerca de l'escultor adequat; en aquesta mateixa junta s'aprova també el pagament d'una quota extraordinària de cinc pessetes mensuals per confrare –“*por cada mes y cofrade*”– fins completar tota la despesa de la restauració del Crist. I en només dos mesos, el 10 de gener de 1940, nova Junta General on es fa ja públic que serà l'escultor José María Ponsoda l'encarregat de dur a terme el delicat projecte, “*por ser el que ofrece mayores garantías de éxito*”, i fins i tot s'especifiquen les clàusules del seu contracte amb el condicionant de què haurà de tenir sempre un testimoni fotogràfic com a referent.

És a dir, la idea era la «reconstrucció» completa del cos del Crist tot seguint les

formes de l'escultura original mitjançant una fotografia que la confraria conservava (fig. 3), i prenent el cap com a escala mètrica i referència: “*se ajustará en su totalidad a la fotografía que se le entregará de la imagen que poseía esta cofradía, y a la cual se le profesaba gran devoción, sirviéndose para ello de la cabeza de la antigua imagen*”¹⁸. El secretari informa, a més a més, de l'elevat cost –3.000 pessetes (a pagar en any i mig)–, i del termini d'entrega, el proper 15 de març, per a que la imatge poguera desfilat ja en la Setmana Santa de 1940¹⁹. L'operació artística era delicada, i calia, per tant, comptar amb un escultor de reconegut prestigi que garantira l'èxit de la idea. Tot i la seua elevada cotització, els responsables de la confraria van elegir Ponsoda, potser l'imatginer més reeixit aleshores en el panorama artístic valencià²⁰.

Amb la reintegració de la imatge del Crist, el «projecte» de reconstrucció artística de la confraria de la Sang no havia sinò començat. Només quinze dies després de l'arribada del nou Crist de la Sang, en la següent junta (7 abril 1940), tres confreres parlen ja de la necessitat de reconstruir el pas del Sant Sepulcre amb la imatge del Crist jacent, i, al mateix temps, la figura de la Verge de la Soledat. Tot i que encara estaven pendants de pagament mil pessetes al mestre Ponsoda, es va aprovar l'inici de les gestions per a dur endavant els dos passos, i amb l'objectiu de què l'any 1942 processi-

17 “La cabeza y aureola fue recogida por la señorita D^a Remedios Bataller Enguádanos en la iglesia de la Sangre, frente a la puerta llamada de las mujeres, en la mañana del 27 de julio de 1936, cuando aún existía fuego en la calle procedente de los objetos allí quemados”, ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 5. El nom és citat per Martí, L., *Crónica de la Iglesia de Santa María o de la Sangre de Lliria*. Lliria, Cofradía de la Sangre, 1973 (sense paginar).

18 El secretari transcriu el contracte signat, ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 11 (10 enero 1940). La primera clàusula indica: “*que la cabeza que se le entrega de la antigua imagen de Cristo es la que colocará restaurada en la nueva imagen, siendo los pies y manos de ésta, de madera de ciprés, y el resto de la mejor madera que crea el sr. Ponsoda*”. És important recordar que davant l'àmplia despesa que va a suposar aquesta obra, en una nova junta –de l'11 de febrer– s'acorda una nova quota extraordinària de 25 pessetes.

19 L'escultor va complir els terminis escrupolosament: el 16 de març, representants de la confraria eren al seu obrador per recollir la imatge, que tot seguit van dur al palau arquebisbal per a que “*el señor arzobispo la bendijera*”.

20 LÓPEZ CATALÀ, E., *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica de su tiempo en Valencia*, Tesi Doctoral, Univ. de València, 2017; i també del mateix autor, “La obra de José María Ponsoda en la Catedral y Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018) 295-314.



Fig. 4.- Sant Sepulcre. Obrador de Vicente Bellver, 1942. (Fotografia: J. V. Llorens, 2018).

onaren tots dos. Però hi havia el problema del finançament, i en aquest cas els confreres acordaren de nou derrama obligatòria, en aquest cas de 15 pessetes. En només tres mesos (15 d'agost), es presenten en junta tres opcions per al Sepulcre de tres imatginers valencians: una de l'escultor Royo (amb preu de 19.000 pessetes), una altra de Vicent Bellver (de 18.000), i una darrera de l'obrador d'Inocencio Cuesta (de 35.000 pessetes). Totes tres van ser rebutjades pels confreres en la junta, *“por creer que la cofradía no podía realizar ninguno, por el excesivo precio”*. Noves converses i nous acords ràpids van fer que en escassos deu dies s'hi presenten tres noves propostes: una d'Ibáñez Ribes (14.000 pessetes), i dos noves, més econòmiques, de Vicente Bellver (14.500), i d'Inocencio Cuesta (15.000).

Els confreres consideraven, però, que continuaven sobrepasant amb escreix les possibilitats econòmiques de la germandat, i per aquesta raó decidiren una estratègia clau: la implicació de la població, de veïnes i veïns que volgueren ajudar al projecte amb donacions i almoines, *“para alcanzar el fin deseado con sus limosnas”*. Així, la confraria va decidir exposar els dissenys de les tres opcions per al Sepulcre en la porta de la parròquia de l'Assumpció durant cinc dies per a que els veïns pogueren votar-ne. Acció confraternal i acció popular semblaven associar-se i complementar-se en aquest delicat moment de reconstrucció artística, i de necessitats de finançament.

El projecte elegit va ser el de Vicente Bellver, amb qui se signarà contracte en pocs dies (8 de desembre del 1941, i que es



Fig. 5.- Verge de la Soledat, obrador d'Inocencio Cuesta, 1943. (Fotografia: A. Llibrer, 2019).

compromet a lliurar l'obra en març de 1942, fig. 4), la resolució econòmica del qual vindrà determinada per una nova estratègia de finançament, que no farà sinò obrir la via per a una nova reconstrucció en poc de temps²¹. Efectivament, no s'havien complit ni set mesos de l'arribada del Sant Sepulcre quan hom parla ja de restituir el pas de Sant Joan Evangelista i el de la Verge de la Soledat. Però ací es produeix un interessant canvi de mètode que serà important a partir d'aquest moment, i que conformarà una segona eta-

pa –des de 1943– en aquest ampli procés de recuperació artística: si abans havia sigut sempre la iniciativa col·lectiva, la iniciativa del conjunt dels confreres que amb les seues aportacions sufragaven les despeses necessàries per dur endavant les restauracions, serà ara la iniciativa individual i privada la que organitzarà i finançarà les noves imatges i passos processionals. El clavari de l'any 1943 decideix, per iniciativa pròpia, pagar la reconstrucció de la imatge de la Verge de la Soledat, i ell mateix l'encarregarà a l'obra-dor d'Inocencio Cuesta, tot i que el llibre d'actes no ens aporta informació econòmica ni de gestió de l'esmentat clavari²².

L'arribada de la Soledat a Lliria (Fig. 5), el 3 d'abril de 1943, donarà lloc a un breu període de parada reconstructiva, causada, sens dubte, per les limitacions de finançament de la confraria, i la necessària recuperació de totes les despeses anteriors. No oblidem que anualment hi havia necessitats que calia cobrir per dur a terme les activitats ordinàries de Setmana Santa i de juliol, amb la festivitat de la Sang de Jesucrist, i tot contribuïa a la prudència econòmica. Serà de nou la iniciativa privada la que posarà en marxa una altra volta el projecte de restitució: l'any 1947, dos famílies de Lliria, "de excelente posición económica", com diu el mateix secretari, sufragaran dues obres més, la de Jesús Natzaré i la de Maria Magdalena, totes dues, com en els casos anteriors, model d'imatges per vestir. També importants obradors imatginers valencians van elaborar aquestes obres: la nova imatge de Jesús amb la Creu serà de l'escultor Carmelo Vicent, l'any 1948, amb un cost de 8.000 pessetes,

²¹ Per trobar fons, la confraria decideix la participació en un número de loteria de Nadal, número que finalment va resultar agraciat amb un premi de 10.000 pessetes que, segons manifestaren nombrosos confreres, s'havia d'invertir en "*construir cuantas imágenes se puedan, con el fin de llenar la falta de las que poseía la cofradía*", ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 34-38 (29 desembre 1941).

²² ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 59-60. Cal recordar que la confraria extreia anualment un «clavari» de la bossa general de confreres, que actuava com a president de la germandat durant eixe període. Als llibres d'actes de la confraria es recull cada any, des de finals del segle XVIII fins l'actualitat, aquest sistema d'extracció de clavaris i majorsals, que és herència del sistema insaculatori baixmedieval, LLIBRER, *op. cit.*, 2019, pp. 174-175.



Fig. 6.- Jesús Natzaré. Carmelo Vicent (imatge) i Francesc Sambonet (andes), 1948 .
(Fotografia: José M. Gimeno, 2018).

i les andes d'aquest gran pas processional, l'únic que necessita dotze portants, seran an-carregades a Francesc Sambonet (Fig. 6); per altra banda, l'escultura de la Magdalena serà tallada el mateix any per l'acadèmic Vicent Bellver, qui també farà les andes (Fig. 7)²³.

És molt important recordar el detall que aquestes també van elaborar-se seguint els dissenys de les antigues imatges amb fotografies facilitades per la germandat. La mateixa dinàmica i metodologia s'aplicarà per a les dues darreres reconstruccions artísti-

²³ Tota la cronologia de construcció apareix a les actes del 27 de novembre de 1947 i 25 de gener de 1948, i arriben a Llíria el 18 de març de 1948, ACSLL, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. 88-100.

ques: models d'imatges per vestir, referents fotogràfics, obradors valencians de reconegut prestigi (i que en alguns casos ja havien treballat per a la confraria), iniciativa privada de finançament, i col·laboració de la confraria per a les andes. Així es va fer per a la reintegració dels passos de Jesús *Ecce Homo* i de Sant Pere Apòstol. El primer, obra de Francesc Sambonet (Fig. 8)²⁴, i el segon, pagat de forma completa per una devota –imatge i andes–, de José María Ponsoda la imatge, i de Sambonet el pas, totes dues de l'any 1949 (Fig. 9)²⁵.



Fig. 7.- Maria Magdalena. Obrador de Vicent Bellver, 1948. (Fotografia: A. Llibrer, 2018).

En la junta del 7 d'abril de 1949, un nou secretari de la confraria, amb l'arribada a Lliria de les imatges de l'Ecce Homo i Sant Pere, donava ja per fet i clausurat tot el programa de reconstrucció artística de la germandat que havia començat deu anys abans²⁶. Ampli esforç econòmic i organitzatiu, ampla implicació de confreres però també de veïnes i veïns, combinacions i complementarietat de finançament, tots aquests aspectes havien contribuït a completar un projecte ambiciós i destacat de reconstrucció artística de la que només havia restat una imatge, un pas, el de la Flagelació, el de «Jesús a la columna», grup escultòric de tres personatges que, per la seua complexitat i elevat cost, no es va poder restituir. Tot i això, el projecte va ser intens i generós, i es va desenvolupar en un temps molt ajustat, el que ens indica la capacitat organitzativa de la germandat però alhora l'arrelada devoció popular que la confraria de la Sang havia generat durant segles en el poble de Lliria.

5. DESTRUIR I CONSTRUIR: UNA VALORACIÓ A TALL DE CONCLUSIÓ

Huit imatges amb els seus passos processionals, una despesa total d'unes 40.000 pessetes en només deu anys, eixes són les dades materials i econòmiques del procés reconstructiu artístic²⁷. Ponsoda, Bellver, Sambonet, Cuesta, Carmelo Vicent, eixa és la nòmina d'escultors que hi van contribuir, els obradors imatginers de l'àmbit valencià més actius en aquest context. Però hi ha d'altres condicionants que tenen relació amb aspectes religiosos, de-

²⁴ La confraria conserva, en full solt, l'escrit de l'obrador de Sambonet on especifica les característiques de l'obra que elaborarà: "*Imagen del Ecce Homo con destino a la Iglesia Parroquial de Liria, construida según encargo de D. José María Tomás, Cura Párroco de la misma. Características: Imagen tallada en madera de pino de Soria cuyo tamaño es de 1,65 mts. Modelo: Según encargo de fotografía que se adjunta en esta misma solicitud. Valencia, 12 de Marzo de 1.948. Firmado y sellado Francisco Sambonet. Plaza Cisneros, 7, Valencia*". ACSLI, Secció vària, sense signatura.

²⁵ ACSLI, *Llibre d'Actes*, vol. III, p. III.

²⁶ *Id.*, p. 115.

²⁷ Tot i que en algun cas els llibres d'actes no aporten el preu d'algun dels passos finançats per capital privat, un valor mínim aproximat ens permet parlar d'un cost total de 39.750 pessetes.



Fig. 8.- Jesús Ecce Homo. Obrador Francesc Sambonet, 1949. (Fotografia: A. Llibrer).



Fig. 9.- Sant Pere Apòstol. José María Ponsoda (imatge) i Francesc Sambonet (andes), 1949. (Fotografia: A. Llibrer).

vocionals, iconogràfics, històrics i fins i tot socials, i que ajuden a entendre dos processos que, de vegades, van units: la destrucció artística i la restitució. I en primer lloc, si volem fer una anàlisi acurada, hem d'explicar el perquè d'aquesta unió. Només si intentem valorar què significava, què representava i què era per als llirians i llirianes la confraria de la Sang, podrem apropar-nos a una anàlisi convincent d'aquests punts.

No podem oblidar que aquesta germanadat era l'única associació que va sobreviure en la vila durant segles, des de mitjans del Cinc-cents. Les antigues confraries medievals havien desaparegut, i només la Sang va ser referent del moviment comunal durant més de dos-cents-cinquanta anys, fins que van aparèixer les confraries marianes. Amb la inclusió de sectors ciutadans i populars, la Sang representava el «poble», el

conjunt de les famílies de tots els sectors socials, també dels més humils, de llauradors i jornalers, que no tenien pràcticament cap altra associació que els permetera una acció pública, una presència real als carrers, una participació activa en actes, celebracions i processons, o bé desfilant com a confreres, o bé com a portants de les seues nombroses imatges; i fins i tot les dones hi participaven, i tenien una certa presència i representació acompanyant la imatge de la Mare de Déu.

A més a més, la conservació dels sistemes d'elecció insaculatoris permetia que un humil artesà o un jornalero d'escassos recursos pogueren actuar com a «majorals» o inclús «presidir» la confraria durant un any. Al capdavall, la Sang era una de les poques associacions que aportava nombroses vies de participació popular i d'afirmació social, i anà consolidant aquesta doble funció

devocional i social durant segles, i així va guanyar un ampli seguiment i prestigi entre els veïns i veïnes de tots els estrats socials²⁸.

La restitució del patrimoni de la confraria era, per tant, construir allò que els era molt proper, allò que era part de la seua història com a poble, com a comunitat, allò que fins i tot, ells mateixos tenien la capacitat de gestionar. De fet, si hi ha alguna cosa que deixa clara la lectura dels nombrosos llibres d'actes de la germandat, des del segle XVIII fins a hui, és la gestió pràcticament lliure de la confraria per part dels seglars, per part del poble, sense gairebé cap intervenció destacada del clero en les decisions -ni del clero local ni el de la diòcesi²⁹.

Durant generacions, veïnes i veïns de diferents estrats socials gestionaven l'associació, participaven en les processons, duïen als muscles les seues imatges; unes imatges que formaven part del seu paisatge devocional, també del seu imaginari col·lectiu, i per això hi havia tant d'interés a reintegrar-les amb la major fidelitat possible als originals seguint les velles fotografies. No podien ni volien perdre aquests referents comunitaris de religiositat. I així, com hem vist, amb participació popular es farà també el projecte de reintegració artística tot i les grans despeses necessàries. Només amb aquests condicionants podem entendre que aquest procés de reconstrucció es duguera a terme de forma tan ràpida, i que poguera comptar amb els obradors imatginers valencians més reeixits.

28 LLIBRER, J.A., *op. cit.*, 2019, pp. 169-172, i també del mateix autor "L'església de Santa Maria i la creació d'una identitat comuna. Lliria a l'època medieval", *Setmana Santa en Lliria*, 1997, pp. 29-31; i "Els llirians que van fundar la Sang", *Setmana Santa en Lliria*, 2017, pp. 38-41.

29 Ja s'ha estudiat amb detall aquesta interessant relació entre les confraries, de caire marcadament popular, i la jerarquia eclesiàstica, que qüestionava les iniciatives d'aquesta religiositat, RINA, C., "La construcción de los imaginarios franquistas y la «religiosidad popular», 1931-1945", en *Pasado y Memoria*, 14 (2015) 179-196.