



El depósito artístico de Zaragoza durante la Guerra Civil

Inmaculada Real-López¹

Recibido: 28 de marzo de 2021 / Aprobado: 26 de agosto de 2021

Resumen. Este artículo presenta un tema inédito que hasta ahora no había sido tratado por la disciplina histórico-artística, y que viene a estudiar el depósito que la ciudad de Zaragoza atesoró durante la Guerra Civil española. Un importante volumen patrimonial fue trasladado a la capital aragonesa a través del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Cómo fue el proceso de traslado, almacenamiento y devolución de los bienes culturales rescatados, son algunas de las cuestiones a las que se intenta dar respuesta.

Palabras clave: Zaragoza; patrimonio; Guerra Civil; Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional

[en] The artistic deposit of Zaragoza during the Civil War

Abstract. This paper contributes ground-breaking research into the patrimony stored by the city of Zaragoza during the Spanish Civil War, a subject which so far has gone unheeded by art and history disciplines. The remarkable ensemble was shifted to Zaragoza by the Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Office for the Defence of National Artistic Heritage). The process of relocation, storage and return of the salvaged cultural assets is explored and assessed.

Keywords: Zaragoza, heritage, Civil War, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional

Sumario. 1. Introducción, 2. Actuaciones del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la Tercera Zona, 3. El depósito artístico en Zaragoza. La Iglesia del Carmen, 4. La exposición Arte recuperado en el Palacio de la Lonja. Exaltación y devolución. Referencias

Cómo citar: Real-López, I. (2022). El depósito artístico de Zaragoza durante la Guerra Civil. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (2), 703-719, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.75241>

1. Introducción

El tema de estudio que nos proponemos abordar en este artículo se ubica como espacio geográfico en la ciudad de Zaragoza durante la Guerra Civil, aunque las actuaciones en materia de patrimonialización se enmarcan en el contexto nacional e internacional. No quedaba tan lejos el conflicto de la Primera Guerra Mundial que

¹ Universidad de Zaragoza (España)
inma_haes_2@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3917-1088>

estuvo protagonizado por la rivalidad de los estados modernos “en la protección de su patrimonio cultural” (Cornu et., al., p. 68), al mismo tiempo que se asistía a una ampliación del concepto que se identifica con la identidad nacional. La salvaguarda y defensa de los bienes culturales pasaba a convertirse en un problema universal.

En este sentido, el objetivo de este estudio es dar a conocer uno de los depósitos artísticos más activos y dinámicos creados durante el conflicto bélico, y también poner el foco de atención en la defensa del patrimonio artístico español como estrategia de las políticas culturales de protección del bando sublevado. El motivo por el que se parte de la capital aragonesa se debe a que fue la sede principal del área territorial de la Tercera Zona del ejército nacionalista, que denominó así a la agrupación de Aragón, Cataluña y la ciudad de Castellón. En concreto, Zaragoza desde el inicio del conflicto estuvo controlada por las fuerzas rebeldes, fue el centro neurálgico de las actuaciones para la protección de los bienes culturales que se llevó a cabo a través del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN).

El patrimonio tiene un peso relevante en la historia de la Guerra Civil española por el valor simbólico que este representa en materia de exaltación y propagandismo a efectos nacionales e internacionales, motivo que explica las labores de salvamento que ambos bandos desarrollaron de forma paralela, tomando como punto de partida la ley del Patrimonio histórico-artístico nacional de 1933 que hacía referencia a la riqueza monumental y artística de España. Este texto de ley junto al decreto-ley de agosto de 1926, fueron el punto de partida del proyecto de Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que Pedro Muguruza Otaño y el Marqués del Lozoya elaboraron como parte integrante de la estructura de salvaguarda del patrimonio que habían diseñado en la zona nacionalista. Aunque las actuaciones más sonadas han sido las del Gobierno de la República que fueron encomendadas a la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, que dependía de la Dirección General de Bellas Artes. Sin embargo, en este estudio nos centraremos en el lado opuesto, mucho menos estudiado, motivo por el cual nos permite sacar a la luz información inédita sobre uno de los principales almacenes de obras de arte del conflicto bélico. El objetivo de estos depósitos era proteger las obras que iban encontrando las tropas nacionalistas a medida que avanzaban en la línea del frente, localizando almacenes republicanos y bienes muebles que estaban en peligro y debían evacuar.

La expectación que despertó a nivel internacional la situación del patrimonio español llevó a que varios representantes culturales británicos visitaran las dos zonas de la España enfrentada para ser testigos de las pérdidas que se estaban ocasionando y las soluciones que se estaban dando. Tal fue el caso de Michael W. Stewart, conservador del Victoria and Albert Museum de Londres que viajó en 1938. La imagen de cara al exterior debía ser extremadamente cuidada con una propaganda de exaltación que diera a conocer las labores de coordinación y defensa que se estaban realizando. Por tanto, conviene tener siempre presente que las estrategias que había detrás de cada una de las actuaciones que nos encomendamos a analizar, miraban no solo al territorio y a nivel nacional, sino también hacia el exterior. En este sentido, el almacén de Zaragoza ubicado en la hoy desaparecida Iglesia del Carmen, se convertía en una hazaña con fines propagandísticos que pretendía demostrar la magnitud de tal ingente labor que se basaba en la recuperación, conservación, identificación, exposición y restitución de miles de obras procedentes de una extensa demarcación territorial. Aunque no siempre fue posible la devolución, de manera que, el ingreso en las colecciones museísticas fue una de las soluciones encontradas.

Para acometer este estudio, el artículo adopta una metodología con un criterio principalmente cronológico para dar a conocer la evolución de los hechos en cada una de sus etapas. Aunque la primera parte mantiene un análisis comparativo sobre la configuración de las políticas culturales en ambos bandos, para contextualizar y enmarcar las circunstancias que precedieron a la creación del depósito de Zaragoza, tema principal de la investigación. Las fuentes documentales que se han utilizado han sido principalmente primarias, localizadas en el archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España y en el Museo de Zaragoza.

2. Actuaciones del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la Tercera Zona

Al poco tiempo de estallar la guerra, el arte religioso se convirtió en objetivo de confrontación ideológica, ataque, saqueo y expoliación, tanto de propiedades de la Iglesia como de las obras que se guardaban en su interior, dejando el rastro de una destrucción ocasionada por organizaciones obreras y sindicales que consideraban el patrimonio eclesiástico enemigo y simpatizante de los militares sublevados, es decir, del bando nacionalista (Saavedra, 2016, p. 54). A estos efectos negativos del conflicto hay que sumar los ocasionados por los bombardeos, pillajes e incautaciones, sin olvidar el tráfico ilícito del mercado del arte que amenazaba y ponía en peligro este legado.

Tal y como adelantábamos, en los dos bandos se crearon políticas para la defensa que se pusieron en marcha durante la contienda. Primero las impulsó el gobierno de la República, a través de la recién creada Junta de Protección del Tesoro Artístico. Días después, el 1 de agosto de 1936, surgía la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico a iniciativa del Alianza de Intelectuales Antifascistas. Esta última pertenecía a la Dirección General de Bellas Artes y dependía, a su vez, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. El citado organismo se encargaba de velar por la salvaguarda, la defensa y la conservación del legado cultural que corría “peligro de ruina, pérdida o deterioro” (Saavedra, 2016, p. 55). La estructura organizativa de los republicanos serviría de inspiración para la posterior creación de campañas de salvamento artístico, por parte del bando nacionalista, mediante el Servicio de Defensa formado por comisiones constituidas por personal especializado, como historiadores del arte, arquitectos o restauradores, a quienes se destinaban diferentes misiones.

Así, por ejemplo, para el traslado de las obras de arte, los republicanos utilizaron coches y a medida que actuaban, realizaban registros e inventarios de todo este patrimonio, también levantaron actas de los depósitos artísticos habilitados, como el de la Iglesia de San Francisco el Grande en Madrid. Un modelo de defensa no fue muy diferente al que adoptaría el otro bando, el cual siguió los esquemas que ya estaban previamente fijados, y delegó a los agentes de vanguardia la labor de “recopilar datos sobre los bienes artísticos que había antes de la guerra y sobre cuál era su paradero actual. Sin embargo, la escasez de vehículos y medios materiales con los que tenían que trabajar los agentes, también, en este caso, obstaculizó su trabajo” (Saavedra, 2016, p.98).

En este sentido, siguiendo las palabras de Javier Tusell, el “Frente Popular tuvo las iniciativas más brillantes en cuanto a prestar medios materiales para evitar la

destrucción, hacer pedagogía y utilizar el patrimonio como medio de propaganda. [...] En el bando sublevado se resume más fácilmente lo ocurrido: simplemente no se prestó atención nada más que tardía y superficial a la protección del patrimonio artístico porque todo, incluso la política, estuvo centrado en lograr la victoria militar” (Tusell, 2009, p.21). Sin embargo, conviene señalar que estas actuaciones no fueron tan tardías como apuntaba el historiador, aunque son más desconocidas que las del bando republicano, las cuales han acaparado una mayor atención en los estudios recientes; pero sí es cierto que tuvieron más visibilidad en los últimos años de la guerra. Los nacionalistas focalizaron su política de salvaguarda principalmente hacia los bienes muebles eclesiásticos que habían sido y seguían siendo objeto de ataque, ocasionándose pérdidas irreparables, como resultado del pillaje, los incendios y sus consecuentes destrucciones. La correspondencia deja ver el estado de preocupación en torno a este patrimonio: “Si el abandono es bochornoso en Alcañiz y Caspe, pueblos importantes y en rutas actuales de militares y comerciantes ¿qué será de las iglesias románicas del Pirineo con sus imágenes y su orfebrería?”³ (Carta en el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE))

La vulnerabilidad y la amenaza que estaba sufriendo el patrimonio litúrgico conllevó a que su salvaguarda fuera una de las principales políticas de defensa, encargándose de esta labor unos “cuerpos formados al efecto de los que el marqués de Lozoya (subcomisario del correspondiente Servicio Nacional) dijo que formaban una Cruz Roja del Arte” (Monreal, 1999, p. 12). Sin embargo, los discursos propagandísticos y las posturas estratégicas adoptadas durante la Guerra Civil requieren que sean tomados con cierta prudencia, pues de esta forma comprobaremos que las actuaciones en torno al arte religioso no fue exclusiva de los nacionalistas, pues del mismo modo la Junta Central del Tesoro Artístico del gobierno republicano veló por su protección. De tal manera que, evacuó una parte del mismo a la capital de la paz, Ginebra, en febrero de 1939. Dato que conocemos porque ese mismo año, cuando retorna este legado junto a las colecciones del Museo del Prado y de Patrimonio Nacional, el inventario recoge que un vagón viajó con destino a Zaragoza para entregar un número significativo de arte procedente de esta zona que pertenecía, en su mayor parte, a parroquias e iglesias de Aragón.

Al mismo tiempo, conviene señalar que las primeras actuaciones de protección del bando nacionalista tuvieron lugar el 6 de diciembre de 1936, con la puesta en marcha de la Junta Técnica del Estado que velaba por la regulación del mercado de las obras de arte. También se creó el 23 de diciembre de 1936, la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico (Alted, 1984) que tenía por finalidad defender el patrimonio español a través de la recogida de “datos e informes para redactar un inventario de los «edificios monumentales, objetos de arte, archivos de arte, archivos históricos y administrativos y bibliotecas» dañados o desaparecidos desde el 14 de abril de 1931” (Alted, 1984, p.98). Apenas un mes después se consideraban que las medidas eran insuficientes por lo que se requerían nuevas actuaciones que complementasen las ya citadas en el *Boletín Oficial*, anunciando la creación de unas Juntas habilitadas por zona que se encargarían de recoger y salvar la riqueza artística española. A través de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado Español, se creó en enero de 1937 el Servicio Artístico de Vanguardia. Este

³ Carta de José María Muguruza a Pedro Muguruza, Zaragoza, 30 de junio de 1938. Correspondencia Zona Levante..

tenía como fin completar la labor que se venía desempeñando a través de agentes militarizados que formaban parte del servicio y que estaban en contacto con la Junta de Cultura, a quienes remitirían la información de las obras rescatadas. Asimismo, informarían del “salvamento de edificios, recogida y custodia de obras de valor histórico o artístico en las zonas de reciente liberación” (BOE, 1937, p. 162). La manera de actuar de los agentes era la siguiente:

Iban provistos de datos e informaciones sobre los edificios artísticos, monumentos, obras de arte... de la localidad que les proporcionaba la sección de Bellas Artes, quien a su vez los obtenía de libros requisados, las propias Juntas, otros organismos particulares o bien de evadidos. Una vez conquistado el pueblo, los agentes procedían a verificar el estado en que se encontraba el patrimonio del mismo, que exponían en los partes periódicos remitidos a la Sección de Bellas Artes. Estos partes servían para elaborar la memoria final que reflejaba la tarea realizada por los agentes en la zona en cuestión. De forma paralela recogían las obras de arte dispersas llevándolas a lugar seguro y tomaban las primeras medidas para el salvamento de edificios en peligro (Alted, 2009, p. 99).

Pedro Muguruza, disconforme con la labor que se venía desempeñando, propuso la creación de “una nueva política de protección y recuperación. Fue él quien elaboró el proyecto que daría lugar al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional” (Saavedra, 2019, p.100). Este último se creó por Decreto el 22 de abril de 1938, y se encargaba de recuperar y proteger los bienes muebles e inmuebles, teniendo en cuenta el impacto negativo que la guerra estaba teniendo sobre numerosos monumentos. Al día siguiente salía publicada la aparición de este nuevo órgano que dependía de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, esta última asumía las funciones de las Juntas Superior y delegadas del Tesoro Artístico. El SDPAN surgía ante la necesidad de reorganizar la salvaguarda de las obras que estaban en peligro durante la guerra y para garantizar una protección desde los órganos militarizados. Para ello se habilitó una Comisaría central de la que dependían las Comisarías de zona⁴. Este Decreto del Ministerio de Educación Nacional era el que contemplaba que la ciudad de Zaragoza pasaba a ser centro de la Tercera Zona o Levante.

Tanto en las diferentes comisarías como en el SDPAN, los agentes de vanguardia del Tesoro Artístico Nacional, más adelante llamados agentes de recuperación artística en el Servicio de Vanguardia, militantes de la FET y de la JONS, pasaban a ser militarizados. Junto a estos estaban los asesores auxiliares de recuperación artística. Se trataba de un cuerpo especializado que se componía de arquitectos, doctores o licenciados en Filosofía y Letras, artistas, críticos de arte o personal del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, por considerarse que esta formación se adecuaba a las funciones que se les encomendaba: el salvamento del patrimonio artístico e histórico. Tenían como misión entregar de la manera que fuera posible “bienes muebles a los mandos militares respectivos y por estos a las Comisarías de

⁴ Las zonas en las que se dividen la península son: la Zona Occidental, que tenía su centro en León; la Zona Cantábrica, cuyo centro se ubicaba en San Sebastián; la primera Zona Central, con el centro en Sigüenza; en la segunda Zona Central, sería Toledo; mientras la Zona del Levante, como ya señalamos estaba en Zaragoza; en la Zona de Andalucía Occidental, se situó en Sevilla; y la Zona de Andalucía Oriental, se dispuso de Granada.

zonas, donde dichos objetos serán depositados y custodiados, procediéndose posteriormente a su devolución a la parte interesada una vez acreditada en forma inductiva la propiedad” (BOE, 1938, p.550). Apenas unos meses después, dos nuevos órdenes ampliaban la cobertura de protección del patrimonio que, ya no solo se ceñía al patrimonio artístico nacional, sino que ahora incluía archivos, bibliotecas, museos arqueológicos, centros análogos, y el tesoro bibliográfico, diplomático y arqueológico. Es decir, el concepto y la categoría del término patrimonialización si iba haciendo más extensible. Así, por ejemplo, citar el caso de las pinturas rupestres de El Cogul (Lérida) que, debido al estado lamentable de abandono, anunciaba la comisaría de la Tercera zona la necesidad de una urgente actuación.

La Jefatura del Servicio Nacional de Bellas Artes ubicada en Vitoria, nombraba al frente de la Comisaría General al arquitecto Pedro Muguruza Otaño; y como subcomisario al catedrático de universidad Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya. También se seleccionaron a los responsables de la red de Comisarías de Zona, en el caso de la que nos concierne, la del Levante, estaba el arquitecto, José María Muguruza Otaño, hermano del primero citado. Este último se encargaría, al igual que sus homólogos, de clasificar las obras de arte y los monumentos de sus respectivas áreas que requieran intervención, estableciendo un orden de prioridad de actuación. También, tenían que comunicar a la Comisaría General el estado del Patrimonio Artístico Nacional, proponer un sistema de acción sobre el mismo e indicar aquellos que deberían figurar en el Catálogo de Monumentos Nacionales Histórico-Artísticos, además de solicitar la vigilancia en aquellos lugares que lo requirieran. Además, se encomendaba a las comisarías de zona, “la custodia de los objetos recuperados, creando en cada zona los depósitos necesarios para este fin” (BOE, 1938, p.774). En el caso de los bienes procedentes de la Tercera zona, Lérida fue uno de los núcleos que mayor patrimonio transfirió a Zaragoza porque la ciudad leridense había sido, a su vez, depósito republicano durante la Guerra Civil. Tras caer la ciudad en manos de los nacionalistas, se evacuó de forma urgente el arte allí custodiado como medida preventiva.

El SDPAN pedía la colaboración de la ciudadanía, a través de los medios locales, para que entregaran al servicio aquellos objetos el valor histórico-artístico que hubieran podido recuperar. Al mismo tiempo, los militares hacían llegar a las comisarías de zona “todo objeto destinado al culto, así como cuadros, esculturas, libros y joyas”⁵ que hubieran localizado y que debían comunicar a la Comisaría General. Los documentos que se conservan son muy descriptivos y ponen de manifiesto la difícil labor a la que los agentes estaban comendados, pues durante la guerra carecieron de medios con los que poder transportar:

El dinero no basta. Con unas pesetas prestadas por unos amigos hemos estado buscando un vehículo con el que recoger muchas piezas abandonadas, y esta es la hora que no hemos podido hacer nada. No le voy a cansar con detalles más o menos tristes, [...] podríamos evitar la penosa idea que puede deducirse de tal abandono, sobre todo si ello trascendiese el extranjero, y lo que en definitiva es más importante, pérdidas irreparables en el arte español⁶ (Carta en el Archivo del IPCE)

⁵ Carta de José María Muguruza al Comisario General del Servicio de Defensa, Zaragoza, 13 de julio de 1938. Correspondencia Zona Levante. Carta en el Archivo del IPCE.

⁶ Carta de José María Muguruza a Eugenio d’Ors, Zaragoza, 14 de julio de 1938. Correspondencia Zona Levante

3. El depósito artístico en Zaragoza. La Iglesia del Carmen

La evolución del modelo de salvaguarda en estos primeros meses fue cambiando, pues la labor que se había encomendado al Servicio de Defensa carecía de medios y unas directrices claramente fijadas, no siempre acorde con la realidad encontrada, circunstancia que ponía de manifiesto la necesidad de la improvisación. El deber de poner a salvo el patrimonio en peligro se vio más acusado en las zonas más próximas a los frentes, de ahí la situación estratégica que tenía la ciudad de Zaragoza en la Tercera Zona cuya extensión se fue ampliando a medida que avanzaba la línea del frente y a donde iban a parar las obras al considerarse un enclave seguro. Como señalábamos, España estaba en el punto de mira internacional, varias publicaciones seguían las diferentes actuaciones que se estaban llevando a cabo, en este sentido citar la revista *Mouseion*, portavoz de la Oficina Internacional de Museos con sede en París y vinculada a la Sociedad de Naciones, y a la que Muguruza mantenía al corriente. (Alted, 2009, p. 110).

En la zona del Levante, también llamada Tercera Zona, se resolvió la salvaguarda de las obras acondicionando “ocho depósitos en Huesca, Barbastro, Ainsa, Fraga, Zaragoza, Valderrobles, Teruel y Castellón”⁷ (Carta en el Archivo del IPCE), a donde se trasladarían los fondos artísticos del bando republicano una vez localizados, después terminaría todo centralizándose en la capital aragonesa. Otro estaba situado en Butsénit, de donde era “difícil sacar las cajas y retablos que había allí, por el peso y el volumen que tienen que impedía sacarlos disimuladamente”⁸. Paralelamente se llevaban a cabo actuaciones propagandísticas con el fin de ensalzar la labor de salvaguarda y poner de manifiesto la amenaza constante que cernía sobre las obras en provincias como la oscense. De los bienes custodiados en la catedral de Barbastro se editó, en julio de 1938, un catálogo titulado *Un museo provisional de arte mutilado por los rojos*. La Comisaría General pidió al comisario de la zona que se hiciera cargo de la custodia de aquellos bienes dado que no era posible pese a su deseo, de atender aquel museo mientras no tuvieran un medio de transporte. Asimismo, se indica que “en situación parecida de abandono se encuentran otros muchos depósitos, y entre ellos, el de cruces, cálices y objetos de culto de Caspe, y el de Lanzuela”⁹ (Carta en el Archivo del IPCE). Este fue uno de los principales motivos por el que se decidió trasladar a Zaragoza el patrimonio procedente de la Tercera zona, pues entre las funciones que se habían encomendado a las comisarías se encontraba “la custodia de los objetos recuperados, creando en cada zona los depósitos necesarios para este fin” (BOPZ, 1938, p.1715).

Fijado el nuevo emplazamiento, quedaba por determinar cuál sería el espacio más conveniente para cumplir esta función que, inicialmente, fue destinada a la sede del Museo de Zaragoza por considerarse el lugar más apropiado. De hecho, tal y como recoge la correspondencia de la época, hasta allí se llevaron “cosas interesantes”¹⁰ (Carta en el Archivo del IPCE), al igual que conocemos que se trasladaron cuadros

⁷ Carta de José María Muguruza a Pedro Muguruza, Zaragoza, 11 de julio de 1938. Correspondencia Zona Levante.

⁸ *Ibidem*

⁹ Carta de José María Muguruza al Comisario General, Zaragoza, 27 de julio de 1938. Correspondencia Zona Levante.

¹⁰ Carta a José María Muguruza, Vitoria, 29 de junio de 1938. Correspondencia Zona Levante..

de Alcañiz y de Caspe, pero el edificio presentaba un problema, como explicó José María Muguruza:

Ahora con los de Butseni se ha agravado este problema. El museo no tiene local que reúna todas las condiciones que son precisas, y en vista de ello y pensando en la solución mejor, encargué hace ya tiempo a La Figuera que redactase un proyecto de habilitación de un sótano ya que la construcción del edificio se presta muy bien a ello. Espero que mañana o pasado pueda enviar el proyecto que considero fundamental. [...] En esta obra se podrían emplear prisioneros”¹¹ (Carta en el Archivo del IPCE).

El comisario de la zona que, además de la protección artística actuaba como arquitecto de defensa del patrimonio, propuso la necesidad de salvaguardar la colección del museo ampliando el edificio con una planta que se levantara para defender los bienes custodiados y resistir a los bombardeos. Quizá la falta de fondos económicos fue la principal causa por la que no se llevó a cabo este proyecto, así como la urgencia por dar respuesta al volumen patrimonial que llegaba a la ciudad y que fue creciendo progresivamente. La opción del museo pasó a ser una idea inviable, dado que, en aquellos años, entre 1938 y 1939, la institución estaba además acometiendo varias reformas dedicadas a la renovación museográfica y a la ordenación de la colección. Como alternativa posible, se eligió la sucursal del Banco de España de esta misma ciudad para acoger el patrimonio evacuado. De manera que, José María Muguruza tenía previsto trasladar hasta allí el Tesoro de Roda, que finalmente se hizo efectivo el 9 de septiembre de 1938, así como otras obras de arte procedentes de Lérida. Sin embargo, el comisario del Servicio de Defensa señalaba que este depósito había sido elegido “con carácter provisional, sin previa valorización y, por lo tanto, sin contabilización ni límite en el plazo de custodia”¹² (Carta en el Archivo del IPCE).

Aunque de forma provisional se optó por la antigua Iglesia del Carmen, este lugar pasaría a ser el candidato y a convertirse en la sede oficial del núcleo receptor de la zona del Levante. La necesidad de custodiar las ciento sesenta y cuatro cajas que fueron expedidas desde el Museo de Morera de Lérida a Zaragoza el 15 de septiembre de 1938, obligó a buscar un espacio desprovisto de utilidad para destinarlo exclusivamente a la función de depósito artístico. Unas semanas después, tuvo lugar la visita de Michael W. Stewart, conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, acompañado de Pedro Muguruza, en su viaje en noviembre de 1938 por España que, entre los lugares por donde pasó de la Tercera Zona se encontraba: Zaragoza, Caspe, Lérida, Belchite y Teruel. Probablemente en aquellos días entre los enclaves estratégicos que le fueron mostrados estaría el depósito artístico de la capital aragonesa.

Sabemos que el emplazamiento de este edificio eclesiástico, siguiendo la descripción de los planos de la época, estaba dentro del Convento de Nuestra Señora del Carmen, ubicado junto a la Puerta del Carmen, uno de los antiguos accesos a la ciudad. De considerables dimensiones, la iglesia (Fig. 1) fue levantada hacia el siglo

¹¹ Carta de José María Muguruza a Pedro Muguruza, Zaragoza, 4 de setiembre de 1938. Correspondencia Zona Levante.

¹² Carta a José María Muguruza, Vitoria, 12 de setiembre de 1938. Correspondencia Zona Levante..

XVI y parcialmente destruida durante la Guerra de los Sitios, perdiéndose incluso el retablo central, obra de Damián Forment. Años después, se reparó únicamente una parte, pero nunca se llegó a recuperar el espacio original, con la desacralización de la Desamortización de 1835 quedaría definitivamente abandonado (López-Mejías, 1991, p.37). Esa parte reconstruida fue la que sirvió de almacén artístico durante la Guerra Civil. Pasado el tiempo, durante los primeros años de la posguerra, una vez concluida la misión y atendiendo al Plan de Reforma Interior de la ciudad, redactado en 1939, el conjunto eclesiástico sería derribado para acometerse una de las actuaciones previstas: La apertura de una vía de enlace entre la Puerta del Carmen y San Juan de los Panetes. Por este motivo, hoy no se conserva ningún testimonio de la historia de este lugar que ha sido completamente borrado de la memoria, siendo los documentos del SDPAN los únicos que remiten este edificio como centro motor y neurálgico de la época. Una situación que contrasta con el olvido social generalizado que ha sufrido la ciudad, tal y como esta investigación ha podido constatar, al no poder incorporar ningún testimonio oral sobre la historia de la Iglesia del Carmen. Un capítulo que, hasta ahora, no había vuelto a salir a la luz.



Fig. 1. Interior de la Iglesia del Carmen, 1937. Antes de convertirse en depósito. (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza)

Por este motivo, el objetivo de esta investigación es poner en valor un tema completamente inédito, pero de gran interés para la historia contemporánea, al devolver a la memoria el papel que desempeñó la ciudad de Zaragoza desde 1938 hasta la posguerra. Asimismo, destacar la importancia del depósito puesto en marcha por el Servicio de Defensa, que acogió un importante volumen patrimonial que era remitido por los agentes de vanguardia, entre los que se encontraba el historiador del arte Luis Monreal y Tejada. Debido a la amplia extensión que abarcó la Tercera Zona, la diversidad de localidades y titulares que eran propietarios de los bienes rescatados, la restitución de los mismos no fue tarea fácil. El primer lote que acogió la citada iglesia era el procedente del Museo de Arte de Morera, una institución que, al comenzar la guerra estaba

en zona republicana e inmediatamente se convirtió en depósito de urgencia a iniciativa de su director, Salvador Roca Lletjós. Este último, con ayuda de varios colaboradores, en especial del escultor Margiña, del pintor Antoni Garcia Lamolla y del tipógrafo Enric Crous, llevó a cabo actuaciones coordinadas para la protección del patrimonio, consiguiendo rescatar piezas artísticas que estaban en peligro de destrucción, entre las que se encontraban los tapices y el archivo de la Catedral leridense. De tal manera que, “en pocos meses van a salvar y recuperar un gran número de objetos del mayor interés artístico, que, una vez trasladados al Museo, eran convenientemente protegidos contra el peligro de posibles bombardeos” (Porta, Navarro, 1990, p.60). Cuando llegaron las tropas nacionales, cuenta Luis Monreal y Tejada que, allí encontraron “a tres o cuatro compañeros que habían llegado antes y se habían hecho cargo de uno de los más ricos almacenes de la incautación republicana y en uno de los más bellos edificios, el antiguo Hospital de Santa María” (Monreal, 1999, p.53). Una vez hallado el depósito, se tomó la decisión de trasladarlo a Zaragoza al considerar que no podrían “mantener aquella riqueza en un emplazamiento tan peligroso, a cien metros o poco más de las trincheras enemigas con el río por medio como defensa” (Monreal, 1999, p.56).



Fig. 2. Interior de la Iglesia del Carmen, 1937. Antes de convertirse en depósito.
(Archivo Histórico Provincial de Zaragoza)

En ciento sesenta cajas se trasladaron unos seiscientos objetos encontrados en este museo. Los agentes del servicio que se encargaron de su gestión fueron el capitán Enrique de Mesa, los alféreces Carlos de la Fuente, Manuel Trujillano y José Álvarez Pallàs, junto a Luis Monreal y Tejada, este último en calidad de comisario de zona del Patrimonio Artístico Nacional para Cataluña. Además de la colección, que estaba compuesta por obras pictóricas de temática paisajística, religiosa, retratos y bodegones; había un importante legado eclesiástico formado por casullas de ricos tejidos, bordados con hilos

de seda, elementos de oro y plata, así como capas pluviales. Además, de tallas románicas y renacentistas, varias cajas con libros y documentos procedentes del Archivo de Roda, códices, manuscritos, breviarios, incunables, algunos datados del siglo XVI.

Otro depósito artístico que fue trasladado a Zaragoza, en junio de 1939, a petición del comisario de la zona del Levante, fue el encontrado por el SDPAN en el Palacio Nacional de Barcelona. Siguiendo las indicaciones del inventario, estaba compuesto por partes de retablos, de los cuales, algunos estaban muy deteriorados otros conservaban algunas referencias que indicaban que habían sido enviados desde el Castillo de Figueras. Hasta la capital aragonesa también llegó de la zona de Valencia, patrimonio del pueblo turolense de Allepuz. En febrero de 1939 se registró la entrega de dos cálices de plata que dos años después serían devueltos a la Catedral de Teruel. Asimismo, señalar las partes pertenecientes al retablo de Joly que fueron trasladados hasta el Monasterio de Pedralves y que, posteriormente, el 26 de agosto de 1939, ingresaban a la Iglesia del Carmen.

Progresivamente llegaría a Zaragoza obra procedente de numerosas parroquias e iglesias de la zona, también del Palacio Episcopal y la Catedral de Teruel, y que estaban bajo amenaza nada más estallar la guerra. Asimismo, hasta allí fueron a parar los fondos del Museo Diocesano de la misma ciudad, también obras que con carácter provisional habían sido evacuadas en depósitos como el de la ermita Butsenit. Sin olvidar, aquellas que pertenecían a colecciones privadas, como la *Inmaculada* de Murillo o una caja lacada de marfil, que formaban parte de la colección Gascón.

Al patrimonio rescatado por los agentes de vanguardia hay que añadir aquel que fue evacuado hasta Ginebra por el otro bando, el republicano, a través de la Junta de Central del Tesoro Artístico. La devolución de aquellas obras que salieron se efectuó a través del SDPAN el 11 de agosto de 1939. Ese día llegaba a Zaragoza un tren expedicionario que transportaba en el vagón J- 4880 treinta y cinco cajas de arte aragonés que fueron depositadas en la Iglesia del Carmen. Se hacía entrega de un legado retornado compuesto por objetos litúrgicos pertenecientes de la Catedral de Teruel, de la parroquia de Torla de Huesca y de Alquézar, entre otras localidades.

El caso de Zaragoza podemos decir que se trata de un ejemplo de depósito mixto al estar compuesto por obras que rescataron los nacionalistas y aquellas procedentes de los almacenes republicanos y también de la evacuación de Ginebra. A su vez, se inserta dentro de un amplio mapa de diferentes puntos estratégicos de salvaguarda de la zona nacionalista, como fue la Biblioteca Municipal de Santander en la zona Cantábrica, o el Hospital de Santa Cruz en Toledo, sede principal de la Segunda Zona, entre otros. En varias ocasiones, el SDPAN se encontró con registros de obras de arte que había realizado la Junta Republicana, desde la Comisaría General alabaron ese trabajo, pues gracias a él “España ha encontrado por su Servicio de Recuperación una labor ya terminada de recogida de obras de arte, de bibliotecas y de colecciones de toda índole” (Altet, 2009, p.116) que favoreció la labor de atesoramiento y salvaguarda.

4. La exposición Arte recuperado en el Palacio de la Lonja. Exaltación y devolución

Para gestionar la entrega de los bienes a sus propietarios, se firmó la *Orden de 31 de mayo de 1939 sobre devolución a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional*, en la cual quedaba regulado todo el proceso a través de las Comisarías de

Zona, a donde había que remitir una solicitud de reclamación, todos los datos posibles para la identificación del objeto, así como una fotografía o título de la propiedad. La Comisaría General publicaría en el Boletín Oficial del Estado y en la prensa “los inventarios que formulen las Comisarias de Zona y anunciará el plazo durante el cual las entidades o particulares puedan deducir reclamaciones sobre la propiedad de los objetos” (BOE, 1999, p.3194). A su vez, se organizaba el acceso a los locales almacenes para la localización, precisando que los objetos litúrgicos de procedencia determinada fuesen remitidos al Obispado correspondiente.

Pasados nueve meses desde que se finalizó la guerra, aún seguía el depósito de la Iglesia del Carmen conteniendo objetos desposeídos que no habían sido reclamados. Sin embargo, tal y como se indicaba en la *Orden de 11 de enero de 1940, fijando normas para que en plazo no lejano pueda liquidarse el Servicio de Recuperación Artística, reintegrando al de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a las funciones únicas que le son propias* (BOE, 1940, p.286); el Estado no podía seguir sosteniendo la carga de tales espacios, por lo que se tomaron una serie de medidas. A excepción de aquellas obras que hubiesen ya iniciado el expediente de devolución, se realizarían varias exposiciones públicas durante un tiempo mínimo de un mes para que sirviera de reclamo y devolución a los legítimos propietarios. En el caso de que aun así no se localizaran, entonces pasarían los bienes a ser incluidos en un inventario¹³ que en función de su categoría serían destinados al Ministerio de Hacienda, bien a la Iglesia, bien a museos. Aquellos bienes que quedasen en el depósito tras no encontrar salida a las anteriores propuestas, serían finalmente subastados.



Fig. 3. Reportaje de las obras expuestas en *Arte Recuperado*. *Heraldo de Aragón*, 21 de enero de 1940. (Hemeroteca Archivo Municipal de Zaragoza)

¹³ Se organizaría con las siguientes secciones: Utensilios de oro, plata y otros metales; obras de arte y demás efectos de carácter religioso; pinturas en sus diversos procedimientos, grabados, estampas, esculturas y tapices; objetos de porcelana, cerámica y marfil; efectos de armería; telas, encajes, mantones; mobiliario; efectos no incluidos en las secciones anteriores.



Fig. 4. Acto inaugural de la exposición *Arte Recuperado*. *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 1940. (Hemeroteca Archivo Municipal de Zaragoza)

Siguiendo las indicaciones reguladas por la citada orden, el 20 de enero de 1940 se inauguró [Fig. 3 y 4] en la Lonja de Zaragoza la exposición titulada *Arte Recuperado*, [Fig. 5] con la que se pretendía dar a conocer la hazaña emprendida en la salvaguarda del patrimonio por el Servicio de Defensa durante la Guerra Civil. El discurso de exaltación y propaganda no dejó de estar presente, al igual que en otras muestras celebradas en aquellos años en diferentes ciudades, como la *Exposición de imágenes mutiladas* que tuvo lugar en la Universidad de Oviedo en 1938 o la *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto* en el Museo Arqueológico Nacional en 1941. El objetivo de estas muestras era dar a conocer la riqueza del patrimonio artístico e histórico recuperado (Alded, 2009, p. 120). En el caso de la capital aragonesa, tenía otro fin añadido: servir de escaparate para la identificación y reclamo de las piezas por sus propietarios. Una amplia selección de las obras que formaban parte del depósito componía esta muestra que incluía piezas de orfebrería, relicarios, cruces, custodias, portapapes o cálices, entre otros. Junto a los bienes de titularidad desconocida había otros de los que sí había certeza de su procedencia, como los retablos de la Catedral de Teruel, las obras de la colección del Museo de Morera con pinturas de Mengs, Bartolomé Bermejo, Goya, Madrazo, Regoyos o Fortuny. Cuadros que se mostraban junto a esculturas de autores como Joly, tapices y otro tipo de obra de los que no siempre había un registro ni certeza de a quién pertenecía.

La gestión de la devolución de los objetos artísticos atesorados en la Iglesia del Carmen está mejor documentada que el ingreso, debido a que durante la Guerra Civil se traspapelaron parte de los documentos que se emitieron. Gracias a este testimonio, hoy conocemos el destino de un lote de pinturas no reclamado que terminó ingresando en 1941 en el Museo Provincial de Zaragoza, pues a los museos españoles fue a parar parte de estos depósitos, como también sucedió en el de Santa Cruz de Toledo. Este patrimonio ingresaba en las instituciones por la vía de depósito, dos décadas después pasaría a oficializarse su incorporación a la colección mediante el Decreto 2527/1963, del 10 de octubre, referente al juzgado Gubernativo de la plaza de Madrid, en el cual se disponía que: “Se declaran propiedad del Estado los bienes

expoliados bajo la dominación marxista, que, habiendo sido recuperados gubernativamente, no fueran reivindicados por sus legítimos propietarios en los plazos y con arreglo a las normas dictadas al efecto” (BOE, 1963, p.14789). En el caso de Zaragoza, si se conoce la procedencia de un conjunto de obras¹⁴ es gracias a una serie de etiquetas identificativas que han sido localizadas en el anverso de las mismas, que ha dado pie a una investigación emprendida en el departamento de restauración (Mañas, Sarnago, 1999), que ha corroborado el origen de este legado, también que cuando ingresó no presentaba un buen estado de conservación.

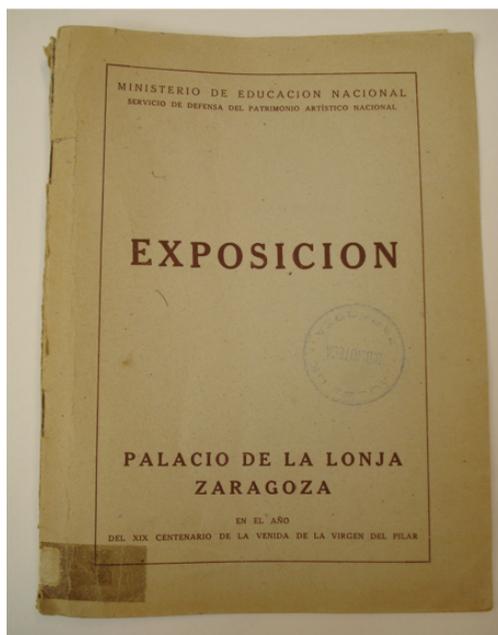


Fig. 5. Catálogo de la exposición *Arte Recuperado*, 1940. Palacio de la Lonja de Zaragoza (Archivo Museo de Zaragoza)

En el caso del depósito de la Tercera zona, pese a que una parte termina en el museo zaragozano, no existe certeza sobre el destino del resto de patrimonio no reclamado, pues no siempre se conserva información directa sobre el paradero del mismo. La documentación no deja rastro si otras instituciones de la ciudad acogieron parte de estos fondos, tampoco esta investigación ha conseguido averiguar con éxito si se incorporaron a la colección del Ayuntamiento o de la Universidad de Zaragoza.

Asimismo, no se llega a saber con exactitud qué es lo que sucede con los otros depósitos provisionales de la ciudad, si se mantuvieron o se clausuraron una vez que se optó por la sede definitiva de la Iglesia del Carmen. Lamentablemente, con el derribo de esta última se ha borrado la memoria de este lugar, lo que tampoco permite conocer la dimensión de aquel espacio que acogió tal volumen de bienes culturales. De lo que sí existe certeza es que estas actuaciones preventivas sirvieron para la pro-

¹⁴ Entre las que se encontraban retablos y tablas del siglo XV y XVI, alguna de influencia flamenca, que representaban la *Adoración de los Reyes Magos*, el *Calvario*, *San Pablo*, *San José y el niño*, entre otros temas.

tección y conservación de un legado que, en medio del conflicto bélico, consiguió sobrevivir, especialmente el de carácter eclesiástico que se convirtió en uno de los principales objetivos de ataque. El caso de Zaragoza para el bando nacionalista lo podríamos equiparar al de Madrid con el bando republicano, pues fueron dos núcleos políticamente representativos y se convirtieron en sedes de sus actuaciones patrimoniales más visibles. El resultado de esta investigación abre la puerta a la posibilidad de analizar de forma más precisa el impacto que la Guerra Civil tuvo en el arte mueble de esta zona, al mismo tiempo que contribuye a ampliar los estudios que se han ido desarrollando de forma más reciente sobre el arte en tiempos convulsos.

5. Conclusión

La Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial pusieron en entredicho la fragilidad del patrimonio y la amenaza de su destrucción, se requería una urgente intervención internacional en materia de derecho que velara por la salvaguarda de los bienes. Finalmente, en 1954 se aprobó en La Haya, la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado que venía a prevenir y proteger de los daños causados adoptando las medidas apropiadas. El caso español es un ejemplo clarificador de las actuaciones emprendidas para evitar los efectos devastadores y la pérdida irreparable que la situación bélica ocasionó, pero también de las relaciones internacionales y diplomáticas que procedían del exterior y que presionaron sobre la manera de solventar este asunto. Así, por ejemplo, recordemos la visita en 1938 del arqueólogo y antiguo director del British Museum, Frederick G. Kenyon, a la zona nacionalista, que se producía por las mismas fechas que la de Michael W. Stewart; así como el temor del SDPAN de que corrieran por el mundo noticias sobre la pérdida de obras emblemáticas, motivo por el cual consideraron indispensable llevar a cabo una historia gráfica. En el caso del depósito Zaragoza este testimonio no se ha conservado o no ha sido localizado, pero sí parece ser que hubo un encargo al fotógrafo Joaquín Gil Marraco para la exposición *Arte Recuperado*, aunque no hay certeza de que lo acometiera. Estas actuaciones vienen a demostrar la transcendencia en el exterior de la gestión efectuada con los bienes culturales durante la Guerra Civil que, si en el caso del bando republicano culminó con la evacuación del Tesoro Artístico a Ginebra, en el lado nacionalista concluyó con la repatriación a España de este patrimonio. Fue entonces, cuando el depósito de Zaragoza realizaba su última labor de atesoramiento tras recibir un importante volumen de arte aragonés que retornaba. Conocer la labor que desempeñaron estos espacios de salvaguarda, como la Iglesia del Carmen, donde se reunieron miles de obras con el fin de proteger, son esenciales para ilustrar el movimiento artístico que se efectuó por todo el territorio español y conocer cuáles fueron los principales puntos estratégicos para su conservación.

Referencias

- Alcalde Fernández, A. (2010). *Lazos de Sangre. Los apoyos sociales a la sublevación militar de Zaragoza. La Junta Recaudatoria Civil (1936-1939)*. Institución «Fernando El Católico».
- Alted, A. (1984). *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*. Ministerio de Cultura.

- Alted, A. (2009). Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En I. Arguerich & J. Ara (Eds.), *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (97-124). Ministerio de Cultura.
- Arguerich, I. & Ara, J. (Eds.) (2009). *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Ministerio de Cultura.
- Beltrán Lloris, M. (2000). *Museo de Zaragoza 150 años de historia. 1848-1998*. Diputación General de Aragón, IberCaja.
- Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis* (2), 1942
- Chamoso Lamas, M. (1943). Noticias de los trabajos realizados por el Servicio de Recuperación Artística. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (47), 174-212.
- Colorado Castellary, A. & Moreno Sánchez, I. (2017). Patrimonio artístico durante la Guerra Civil y la posguerra: investigación, catalogación y gestión digital del arte salvado. *El profesional de la información*, 26 (3), 534-542. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.may.20>
- Cornu, M.; Frigo, M.; Grassi, M.T.; Irollo, A. & Patterson, B. (2018). Préservations et destructions en temps de guerre. *Perspective. Actualité en Histoire de l'Art*, (2), 57-82 <https://doi.org/10.4000/perspective.11106>
- Colorado Castellary, A. (Ed.) (2018). *Patrimonio cultural, guerra civil y postguerra*. Editorial Fragua.
- Decreto del Ministerio de Educación Nacional para reorganizar el servicio de recuperación del Patrimonio artístico nacional. B.O.E. N° 549, 23-4-1938, pp. 549-550.
- Decreto del Ministerio de Hacienda por el que se declara propiedad del Estado los bienes expropiados. B.O.E. N° 248. 16-10-1963, págs. 14789-14790.
- Exposición de Arte Recuperado*. Palacio de la Lonja, 1940.
- González, A., Comín & E., Abad, C. (1995). *Inventario de bienes histórico-artísticos*. Ayuntamiento de Zaragoza
- Lomba, C. (2012). El Patrimonio Artístico de la Universidad de Zaragoza, un correlato histórico. *Renacimiento y Barroco en las colecciones de la Universidad de Zaragoza (Catálogo de exposición)*. Vicerrectorado de Cultura y Política Social, Universidad de Zaragoza, 12-37
- López-Mejías, R. (1991). *VII Centenario del Carmelo en Zaragoza*. Diputación General de Aragón.
- Mañas, L. & Sarnago, E. (1999). Las obras de arte del Museo de Zaragoza recuperadas por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. *Seminario de Arte Aragonesés*, (48), 499-523.
- Monreal & Tejada, L. (1999). *Arte y Guerra Civil*. Grupo Editorial y de Comunicación.
- Orden del Ministerio de Educación Nacional para dictar normas reglamentarias en lo que se refiere a los Agentes que han de actuar en la recuperación y defensa de nuestro tesoro artístico. B.O.E. N° 49, 18-8-1938, pp. 774-775
- Orden del Ministerio de Educación Nacional sobre devolución a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional. B.O.E. N° 162, 11-6-1939, pp. 3194-3195
- Orden del Ministerio de Educación Nacional que fija normas para que en plazo no lejano pueda liquidarse el Servicio de Recuperación Artística. B.O.E. N° 13, 13-1-1940, pp. 286-287
- Porta, E. & Navarro, J. (1990). El Museo Morera i la guerra civil. En E. Porta y J. Navarro (eds.) *Història del Museu Morera 1915-1990*, (59-65). Col.lecció la banquetta, Ajuntament de Lleida.

- Saavedra, R. (2016). *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Sancho Menjón, M. (2017). *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Tusell, J. (2009). El patrimonio artístico español en tiempos de crisis. En I. Arguerich, J. Ara (Eds.), *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (17-26). Ministerio de Cultura.