

VNiVERSiTAS

LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSITAS
LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

UNIVERSITAS LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
17 AL 20 DE MAYO, 2021



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes
Área de Historia del Arte

Ediciones de la Diputación de Salamanca
Serie Coediciones y colaboraciones, n.º 41

XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte. UNIVERSITAS. LAS ARTES ANTE EL TIEMPO.

Comité Organizador (Universidad de Salamanca):

Presidencia: María Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca y Ana Castro Santamaría.

Secretaría Académica: M^a Nieves Rupérez Almajano, Manuel Pérez Hernández, Fernando González García, Eduardo Azofra Agustín, Francisco Javier Panera Cuevas, Víctor del Río García, Alberto Santamaría Fernández, Laura Muñoz Pérez, M^a Isabel López Fernández, Sara Núñez Izquierdo, Raimundo Moreno Blanco, Jorge Jiménez López y Juan Escorial Esgueva.

Secretaría Técnica: Lucía Lahoz Gutiérrez, Mariano Casas Hernández, M^a Victoria Álvarez Rodríguez, Jesús Ángel Jiménez García, María Diéguez Melo, Ismael Mont Muñoz, Elena Muñoz Gómez, David Vázquez Couto, Alexandra María Gutiérrez Hernández, Juan Pablo Rojas Bustamante, Manuel Herrería Bolado, Carmen Sáez González.

Junta Directiva del CEHA: Rafael López Guzmán (presidente), Begoña Alonso Ruiz (vicepresidenta), Javier Ibáñez Fernández (secretario), Gloria Espinosa Spinola (tesorera), Joaquín Cánovas, Ana Castro Santamaría, M^a Pilar García Cuetos, Pedro Luengo Gutiérrez, Pilar Mogollón Cano-Cortés, René J. Payo Herranz, Nuria Rodríguez Ortega, Juan Carlos Ruiz Souza (vocales).

Presidentes de las Mesas: Aurora Fernández Polanco (Mesa 1), Ana M^a Guasch (Mesa 2), M^a José Redondo Cantera (Mesa 3), Jesús Rivas Carmona (Mesa 4), M^a Mar Lozano Bartolozzi (Mesa 5), Teresa Sauret Guerrero (Mesa 6), Rafael López Guzmán (Mesa 7).

Comité Científico: María Soledad Álvarez Martínez, Beatriz Blasco Esquivias, Fernando Checa Cremades, José Manuel Cruz Valdovinos, Estrella de Diego Otero, Pedro Flor, José Manuel García Iglesias, Florencio Javier García Mogollón, Ana Eulalia Goy Diz, María Reyes Hernández Socorro, Fernando Marías Franco, Juan Martín Prada, Javier Martínez de Aguirre Aldaz, M. Carmen Morte García, Jesús Miguel Palomero Páramo, María Concepción de la Peña Velasco, Josefina Planas i Badenas, Julio Juan Polo Sánchez, José Miguel Puerta Vílchez, Delfín Rodríguez Ruiz, José Luis Sánchez Noriega, Amadeo Serra Desfilis, Miguel Ángel Zalama Rodríguez.

Primera edición: julio de 2021

© Del texto: Las autoras y autores

© De las imágenes según indicaciones de los autores de cada capítulo, que son los únicos responsables de su gestión

ISBN.: 978-84-7797-673-8

Depósito Legal: S. 185-2021

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea mecánico, eléctrico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Presentación

La Universidad de Salamanca ha sido la anfitriona del XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte, organizado por el Comité Español de Historia del Arte (CEHA). Decana de las universidades hispánicas, las *scholas Salamanticae*, germen de la actual Universidad de Salamanca, fueron fundadas en 1218 por Alfonso IX de León. Actualmente atesora un importante patrimonio material en forma de edificios históricos y espacios emblemáticos que aún se encuentran en uso, destacando especialmente las Escuelas Mayores con su “fachada rica”, la Biblioteca General Histórica con cerca de 3.000 manuscritos, 500 incunables y más de 60.000 volúmenes impresos entre los siglos XVI y XVIII, las Escuelas Menores —que alberga el conocido “Cielo de Salamanca”—, el colegio del arzobispo Fonseca y el de Anaya. Sobresale también su patrimonio inmaterial, ligado a numerosas ceremonias de la vida universitaria

Nuestra Universidad fue también una de las primeras de España en establecer una cátedra de Historia del Arte. En principio sería la Cátedra de Teoría de la Literatura y las Artes, ganada por Elías Tormo en 1902; Ángel de Apraiz (1911-1919 y 1941-45), Antonio García Boiza, quien desempeñó la cátedra vacante entre 1920 y 1925, Antonio Gallego Burín (1926) y con posterioridad, de manera ya ininterrumpida, desde hace 94 años con Camón Aznar en el curso 1927-1928. La creación del Departamento de Historia del Arte data del 16 de diciembre de 1966, en la época en la que ejerció como catedrático Rafael Laínez Alcalá.

El Congreso se ha inscrito dentro del ámbito de la actuación académica del CEHA que, desde hace más de cuatro décadas y de forma bienal, viene convocando congresos nacionales. Ha tenido como título marco ‘UNIVERSITAS. LAS ARTES ANTE EL TIEMPO’. Su celebración, prevista inicialmente en 2020, a manera de colofón a las celebraciones del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, tuvo que ser aplazada como consecuencia de la pandemia padecida a nivel mundial y finalmente adaptarse a la modalidad virtual.

Ha respondido a planteamientos tan amplios y universales como su título, vinculados a líneas de investigación emergentes en algunos casos y, en otros, a la condición particular de la ciudad sede: Salamanca, puente con Iberoamérica y Portugal y Ciudad Patrimonio de la Humanidad. En función de lo anterior, ha estado articulado en siete mesas ‘Imagen, memoria e ideología’, ‘Mutaciones del audiovisual. Siglos XIX-XXI’, ‘Arte y transferencias. Caminos de ida y vuelta’, ‘Relaciones artísticas. España y Portugal en un contexto global’, ‘Ciudades Patrimonio de la Humanidad’, ‘Patrimonio Histórico-Artístico’ y ‘Tesis, redes, grupos, proyectos de investigación y proyectos de innovación docente’. A lo largo del congreso se han expuesto un total de ciento cincuenta comunicaciones y pósteres, de procedencia nacional e internacional, seleccionados por el Comité Científico entre los más de doscientos sesenta presentados.

La organización agradece la colaboración y ayuda prestada por el Comité Español de Historia del Arte (CEHA), la Diputación y el Ayuntamiento de Salamanca, así como el inestimable apoyo de nuestra Universidad y nuestro Departamento (Historia del Arte - Bellas Artes), además del soporte prestado por la Fundación General de la Universidad de Salamanca, gratitud que hacemos extensiva a los miembros del Comité Científico, ponentes, miembros de mesa, comunicantes, etc. por su participación y contribuciones.

Índice

Presentación.....	7
M. Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca y Ana Castro Santamaría	
CONFERENCIA INAUGURAL	
Salamanca patrimonio de la humanidad: balance entre lo perdido y lo restaurado	25
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos	
MESA 1	
IMAGEN, MEMORIA E IDEOLOGÍA	
PONENCIA	
Imágenes canónicas, argumentos legitimados. El uso paródico de iconos religiosos e históricos en la propaganda política española (1868-1932)	41
Carlos Reyero	
COMUNICACIONES	
Hacia la construcción de identidades artísticas: género biográfico y retrato institucional en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1861-1929)	65
María Victoria Alonso Cabezas	
Creación, mujeres y memoria. ¿Por qué casi no hay museos de artistas contemporáneas en España?	75
África Cabanillas Casafranca	
El discurso visual del “bien morir” en el Real Colegio de la Compañía de Jesús	87
Mariano Casas Hernández	
La ideología del desnudo femenino: un territorio político	99
Isabel Escalera Fernández	
Del <i>connoisseur</i> al método del conocedor, fundamentos teóricos para el peritaje de obras y objetos de arte	105
Antonio Rafael Fernández Paradas	
A itinerância das imagens: Robert C. Smith e a exposição “A Talha em Portugal” (1963-1991)..	116
Sílvia Ferreira	
Arte rupestre y jeroglíficos: en torno a las primeras interpretaciones de la pintura esquemática ibérica durante los siglos XVIII y XIX	128
José Julio García Arranz y Hipólito Collado Giraldo	

La Brigada Lincoln contra el régimen franquista en el Pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)	140
Isabel García García	
Los giros y la dicotomía ideológica del “Trump Chicken”: entre el activismo y la propaganda ...	151
Enrique García Parreño	
El patrocinio episcopal de fray Juan Muñoz y Salcedo en Mondoñedo (1705-1728).....	157
Javier Gómez Darriba	
El ejercicio de las artes visuales por personajes de la Casa Real en la Edad Moderna.....	169
Roberto González Ramos	
El monasterio de Uclés y la memoria de la Antigüedad	181
Sonia Jiménez-Hortelano	
Sobre la recepción del <i>Libellus</i> [...] de <i>Telesforo da Cosenza</i> en la Corona de Castilla en torno a 1430-1470. Formas y contextos del Ms. 2667 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca	192
Jorge Jiménez López	
Imagen y memoria: la Portada Rica de las Escuelas	204
Lucía Lahoz	
Madrid como capital industrial del Franquismo a través de los documentos gráficos del Instituto Nacional de Industria (INI)	216
Ángeles Layuno, Pilar Biel Ibáñez y Josué Lull Peñalba	
La huerta de Murcia y su narración visual desde la distancia y el exilio: tipos, costumbres e identidad en la obra fotográfica del poeta Vicente Medina (1866-1937)	228
José Miguel López Castillo	
Arte, ideología y progreso: Compostilla (1944-1960), el manifiesto arquitectónico de ENDESA	239
Jorge Magaz Molina	
Tiziano y el “non finito”: el color como <i>maniera</i> en la teoría y en la tratadística de las imágenes del Concilio de Trento.....	250
Matteo Mancini	
Valores estéticos del arte almorávide: reflejo de una ideología al servicio de la imagen del poder	259
María Marcos Cobaleda	
Mujeres al servicio del “Nuevo Estado”. La Sección Femenina fotografiada.....	270
Julia Martínez Cano	
SERAPIS: Los engramas culturales del sincretismo.....	282
Sergio Martín	
La estatua de Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno”: imagen y memoria de un monumento conmemorativo para la ciudad de León (1894-1900).....	290
Jorge Martínez Montero	
Espacios, monumentos y discursos de la memoria nobiliaria en la Guadalajara del Cuatrocientos	304
Sonia Morales Cano	

Pseudoménikos: la construcción imaginada de una identidad artística a partir de las falsificaciones pictóricas de El Greco.....	314
Mariona Navarro Font	
Ideología, historia y monumentos en el desarrollismo franquista: la restauración del palacio de Don Juan II en Madrigal de las Altas Torres.....	325
María Antonia Pardo Fernández	
<i>The Three Graces</i> de Louise Bourgeois.....	334
Cristina Parellada-Bezares	
Modelos femeninos de relación con las artes en el entorno cortesano del siglo XVI: magnificencia y autopresentación en el ámbito habsbúrgico.....	345
Jesús F. Pascual Molina	
1960. Galería Pierre Matisse: el informalismo del grupo El Paso llega a Nueva York.....	354
Javier Pérez Segura	
El coleccionismo de textiles de los Byne y su exportación y venta en América.....	363
Javier Pérez-Flecha González	
Promoción artística y reginalidad: ¿un objeto de investigación en relación?.....	376
Carmen P. Trichilet	
Arte para legitimar reinos. La ideología política y su reflejo en las Taifas.....	385
Víctor Rabasco García	
Arquitectura, imagen y propaganda de la reconstrucción de Guadix (1939-1956).....	394
José Manuel Rodríguez Domingo	
La doctrina del Antiguo Régimen a través de una moda propia en el reinado de los Reyes Católicos.....	406
Alba Rodríguez Silgo	
Las claves de bóveda de San Esteban de Salamanca: iconografía, memoria y liturgia.....	416
Juan Pablo Rojas Bustamante	
Autoridad ilustrada. El acatamiento de la veda a la construcción de retablos lignarios en la Diócesis de Córdoba.....	427
Jesús María Ruiz Carrasco	
Arte y homosexualidad en el postmodernismo neoyorquino a través de la obra del artista español Juan Botas.....	435
Sandra Sánchez García	
Imágenes de la ideología comunista y antifascista en la España republicana. Un caso de estudio.....	446
Pablo Sánchez Izquierdo	
La más alta imagen: los poderes protectores de las imágenes sagradas en las campanas de Castilla y León.....	458
Pau M. Sarrió Andrés	
“After the maner of sapyne”: la creación de una identidad española en la corte tudor.....	470
Melania Soler Moratón	
La Compañía de Jesús y la difusión de la imagen de la mujer visionaria.....	480
Carmen de Tena Ramírez	

Catolicismo y modernidad. La presencia religiosa en las exposiciones nacionales de Bellas Artes entre 1924 y 1936	491
Vega Torres Sastrús	
Más allá de los algoritmos pintores: la historia del arte desde la perspectiva post-humanista ..	503
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez	
El imaginario femenino en la pintura religiosa de la Edad Moderna en España. Transformaciones a partir del Concilio de Trento (siglos XVI y XVII)	513
Maria Victoria Zaragoza Vidal y Patricia Castiñeyra Fernández	

MESA 2

MUTACIONES DEL AUDIOVISUAL. SIGLOS XIX-XXI

PONENCIA

Hibridismos y transfuncionalidad en el universo audiovisual contemporáneo	529
José Antonio Pérez Bowie	

COMUNICACIONES

<i>The People's Pope</i> . Espectacularización y celebrificación del papa Francisco en <i>Pope Francis: A Man of His Word</i> , Wim Wenders (2018)	543
Mercedes Burgos Martínez	
La poética del espacio en el discurso estético de la Factoría Disney	553
Iván del Arco Santiago	
<i>To build a fire</i> (Jack London, 1908). De la literatura al cine: transferencias, convergencias y divergencias en <i>To build a fire</i> (Fx Goby, 2016)	564
Francisco Javier Domínguez Burrieza y José Luis Cano de Gardoqui García	
<i>Cinema Universitario</i> : relaciones entre cine y literatura a través de la prensa especializada en la España de los años cincuenta	579
Manuel Herrería Bolado	
Atravesando pantallas, prácticas e imaginarios desde la diáspora negra: John Akomfrah, Isaac Julien y Steve McQueen	590
Beatriz Leal Riesco	
La Modernidad de Antonio Mercero	600
Emilio López Castellanos	
La decepción del cine: interferencias pictóricas en la obra de Peter Greenaway	611
Juan Agustín Mancebo Roca	
Análisis crítico del consumo de cine por parte de los jóvenes universitarios en la era multipantalla	621
Antonio Matei	
“Solo los fragmentos dan fe de la realidad”. Mutaciones del video musical en la era de YouTube y las redes sociales	632
F. Javier Panera Cuevas	

De Alice Guy a Snapchat: nuevos retos del lenguaje cinematográfico	643
Ana Quiroga Álvarez	
<i>El mar nos mira de lejos</i> : el tiempo como encrucijada entre la latencia y el olvido	653
Carlos Rojas-Redondo	
La paradoja cinematográfica de Quantic Dream en el Videojuego	664
Adrián Ruiz Cañero	
El papel de la arquitectura en el cine posapocalíptico: el caso de <i>The Walking Dead</i>	671
Carmen Sáez-González	
La pantalla compartida. Jean-Luc Godard y Mayo del 68 o el cine como espacio común, diálogo o relación amorosa	683
Irene Valle Corpas	
Problemas en torno al retrato en el cine	695
David Vázquez Couto	

MESA 3

ARTE Y TRANSFERENCIAS. CAMINOS DE IDA Y VUELTA

PONENCIA

Continuidad y variación de los tipos iconográficos. El caso de la huida de Lot y la destrucción de Sodoma	709
Rafael García Mahiques	

COMUNICACIONES

Manufacturas sederas en la Europa ilustrada: el caso de Lyon y Valencia. Posibilidades para su estudio mediante inteligencia artificial	733
Ester Alba Pagán, Jorge Sebastián Lozano, Mar Gaitán Salvatella y Arabella León Muñoz	
Las <i>Quattor Novissima</i> de Giovanni Bernardino Azzolino	744
María del Mar Albero Muñoz	
Pintores comprometidos en la Valencia de principios del siglo xv	751
Joan Aliaga-Morell	
De la evangelización a la erudición: el proyecto ilustrado de Interián de Ayala	762
María Antonia Argelich Gutiérrez	
La iconografía botánica en el arte egipcio como herramienta para la identificación de plantas	773
Maravillas Boccio	
Pablo de Alzola en Málaga (1863-1868), hacia la construcción de un paradigma estético	785
Antonio Burgos Núñez	
De vueltas con el original. El Arte de la Fotocopia (1960-1980)	793
Mónica Carabias Álvaro	
La arquitectura neobarroca en Figueres. Reapropiación del pasado y proyecto de futuro	803
Esteban Castañer Muñoz	

La experimentación tecnológica en la renovación de la imagen: Nicolás Lekuona y su inquieta búsqueda de la modernidad	813
María Castilla Albisu	
Miguel Fisac y el Teologado de San Pedro Mártir: una obra de arte total.....	825
Ramón V. Díaz del Campo Martín-Mantero	
“Viaje solo de ida”. La huella del barroco europeo en Málaga.....	836
Reyes Escalera Pérez y José Miguel Morales Folguera	
Aportaciones del Bestiario de Aberdeen al programa iconográfico de San Baudelio de Berlanga	848
Alejandro Fanjul Prieto	
La ciudad del saber. Convergencias entre ciencia y arte en la Barcelona de la modernidad (1880-1920).....	854
Sergio Fuentes Milà	
De Roma a Cartagena. La renovación de la custodia con astil de figura en la segunda mitad del siglo XVIII: la aportación de Carlo Zaradatti	866
Ignacio José García Zapata	
<i>Through the veil of the soul</i> : la integración de las artes en los cuentos de Edgar A. Poe	874
Fernando González Moreno	
Un sueño warburgiano. Devolviendo (digitalmente) el arte a la vida	884
Carmen González-Román	
El monopolio del color. Gherardo Starnina y la <i>fattoria</i> Datini en Valencia en los albores del siglo xv. Pigmentos, colorantes y rutas de suministro de materiales... y artistas.....	895
Miquel Herrero-Cortell	
La iconografía de la Anunciación con una Virgen lectora y su influencia en la encuadernación tardogótica	905
María Belén Ibáñez Abella	
El arte en las fotografías de Tomás Camarillo. Imágenes para el conocimiento del patrimonio en la provincia de Guadalajara	916
Víctor Iniesta Sepúlveda	
“Por descansar y dar gusto al lector, lo pongo aquí”. El uso de la poesía como herramienta didáctica en los tratados sobre las artes del Siglo de Oro	927
Alejandro Jaquero Esparcia	
Microarquitecturas en el Tardogótico burgalés. El ejemplo de la flecha-tabernáculo de Castroceniza	939
Elena Martín Martínez de Simón	
Imágenes, letras latinas y cosmografías: el Cielo de Salamanca, Fernando Gallego, Diego de Torres y Elio Antonio de Nebrija	951
Fernando Marías	
Los tipos iconográficos de la Fortaleza: continuidad y variación de la imagen	963
María Montesinos Castañeda	
Apuntes para una lectura genealógica de los <i>New Media Art</i>	976
Claudia Mosqueda Gómez	

La circulación artística como ámbito de estudio de las transferencias culturales: Picasso y sus exposiciones.....	984
María Ortiz Tello	
Los vitrales de Dagrang de la casa de Tomás Allende en Bilbao. Un ejemplo de la dependencia de las empresas vidrieras extranjeras en torno a 1900.....	993
Maite Paliza Monduate	
Tras la tempestad, la calma	1005
Isidro Puig Sanchis	
Transferencias entre los pintores de retablos e iluminadores de libros en el siglo xv valenciano	1016
Nuria Ramón-Marqués	
Un códice del siglo xii como instrumento de transferencia teológica: autoría intelectual e iconografía de las miniaturas de antiguo y nuevo testamento en la <i>Biblia de Ávila</i>	1028
María Rodríguez Velasco	
¿Ayer es siempre todavía? El retablo sevillano a la luz de los maestros barrocos	1040
Jesús Rojas-Marcos González	
Transferencias artísticas entre Granada y Castilla. El ajuar de la Casa Ducal de Medinaceli en el tránsito a la Edad Moderna.....	1053
Raúl Romero Medina y Noelia Silva Santa-Cruz	
La influencia del arte bizantino en el Centro Aletti: estudio de las reinterpretaciones del Mandylion, del Pantocrátor, de la Sofía y de la Etimasia.....	1065
María Ruiz de Loizaga Martín	
Las pinturas sobre vidrio de Luca Giordano y sus discípulos en el tratado de De' Dominici	1075
Melania Ruiz Sanz de Bremond	
El imaginario simbólico de Althea Gyles (1868-1949).....	1086
Judith Urbano Lorente	
Ósmosis entre Arte y <i>marketing</i> . Un curioso maridaje de conveniencia.....	1094
Luis Walias Rivera	

MESA 4

RELACIONES ARTÍSTICAS. ESPAÑA Y PORTUGAL EN UN CONTEXTO GLOBAL

PONENCIA

Espanha em Portugal. Uma cultura arquitetónica em debate na igreja domínica da Consolação de Elvas.....	1109
Maria de Lurdes Craveiro	

COMUNICACIONES

Arte español en Polonia: tras las huellas de Atanazy Raczyński (1788-1874), un coleccionista polaco en la Península Ibérica	1129
Fátima Bethencourt Pérez	

El control del oro y la plata en Indias en la primera mitad del siglo XVI y su repercusión en el arte de la platería americana	1141
María Teresa Cruz Yábar	
Arcas de Peribán en Sevilla.....	1152
M ^a Mercedes Fernández Martín	
Similitudes entre la representación de paisajes en la azulejería portuguesa y la talla española en el siglo XVIII: comparativa entre la catedral de Oporto y la catedral de Burgos	1160
Myriam Ferreira Fernández	
La catedral de Santa Marta, obra de ingenieros militares	1171
Manuel Gámez Casado	
<i>Imagines salvationis</i> . Exvotos pictóricos marineros en la Igreja do Carmo fareense	1179
María del Castillo García Romero	
Entre Castilla y Portugal. Relaciones artísticas transfronterizas a través del patronazgo episcopal en el siglo XIV y comienzos del XV.....	1188
María Victoria Herráez Ortega	
El I marqués de Santa María, coleccionista entre la tradición y la modernidad: transferencias artísticas y gusto estético en la Lima borbónica	1200
Antonio Holguera Cabrera	
Ingenieros y transferencia tecnológica en los ferrocarriles de la Cuba decimonónica.....	1209
Ignacio J. López Hernández	
La luz natural en San Juan de Dios de Manila (1727-1732)	1219
Pedro Luengo	
La <i>Universitas Christiana</i> y la universalidad de la empresa americana: los orbes de la capilla de Santa María de Azpeitia	1229
Miren de Miguel Lesaca	
Néstor de Ultramar: vínculos de un pintor simbolista con Iberoamérica y Portugal.....	1240
Antonio Daniel Montesdeoca García	
De piratas, Juan Sariñena y unas esculturas genovesas	1251
Carlos Enrique Navarro-Rico	
La pintura de historia en las academias hispanas del siglo XIX: la visión de la conquista como temática artística en México	1262
Rosa Perales Piqueres	
O papel dos Procuradores-Gerais da Companhia de Jesus no contexto das transferências artísticas do séc. XVIII: dois casos de estudo	1273
Maria João Pereira Coutinho	
Viajes de ida: la influencia de la platería bávara en Chile a través del establecimiento de la orden jesuita en Santiago.....	1284
Ana Pérez Varela	
Intercambio de Reinas. La feminización de las transferencias artísticas entre las cortes española y portuguesa a mediados del siglo XVIII	1294
Iván Rega Castro	
Pintoras hispanoamericanas en Madrid. Sus exposiciones en la década de 1920	1304
Isabel Rodrigo Villena	

Relaciones artísticas en la raya del Alentejo entre los siglos XVI y XVIII	1315
Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro	
Recreación digital de un pabellón efímero: (el intercambio de princesas sobre el río Caya, 1729)	1326
Victoria Soto Caba, Alejandra Gago da Câmara y Isabel Solís Alcudia	

MESA 5

CIUDADES PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

PONENCIA

Ciudades Patrimonio Mundial de España: declaración por la UNESCO, estado de conservación y problemática.....	1341
Javier Rivera Blanco	

COMUNICACIONES

Visiones del Toledo decimonónico y su patrimonio monumental en las revistas artísticas españolas de la época isabelina	1377
María Victoria Álvarez Rodríguez	
Noticias sobre los coros de la Catedral Vieja de Salamanca.....	1387
Javier Cruz Rodríguez	
Las reformas arquitectónicas del colegio trilingüe de Salamanca. Transformaciones y cambio de usos en la edad contemporánea	1398
José Ignacio Díez Elcuaz	
De la Universidad y para la Universidad: incunables e impresos ilustrados de Ovidio en la Biblioteca General Universitaria de Salamanca.....	1410
Fátima Díez Platas y Patricia Meilán Jácome	
La montea de un “arco salmantino” en el patio de las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca	1419
Alexandra M. Gutiérrez-Hernández	
Palmira y la reina Zenobia en el imaginario colectivo: del patrimonio devastado a la serie de tapices de la catedral de Segovia.....	1430
M.ª Cristina Hernández Castelló	
Recuperación virtual del Patrimonio: el caso de las pinturas murales perdidas por el colapso parcial de la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca	1440
Azucena Hernández Pérez	
Percepción de la imagen pintada de la ciudad Patrimonio de la Humanidad de San Juan de Puerto Rico	1452
Nuria Hinarejos Martín	
Intervenciones sobre el patrimonio y producción científico-divulgativa: el caso de estudio de una ciudad Patrimonio de la Humanidad (Salamanca, 1982-2012)	1463
Antonio Ledesma y Eduardo Azofra	

Aportaciones a la historia de la Compañía de Jesús: la arquitectura de su colegio en Ávila	1475
Raimundo Moreno Blanco	
Culto eucarístico y cofradías sacramentales en Córdoba. Los trámites para la ampliación de la capilla del Sagrario de la parroquia de San Miguel (1760-1762)	1486
Miguel Ángel Nieto Márquez	
El impacto de las órdenes regulares en la configuración urbana de Santiago de Compostela: de la implantación de monasterios y conventos a sus posesiones inmobiliarias	1497
Paula Pita Galán	
La Torre del Gallo de Salamanca y la arquitectura de Moisés. Formas, imagen y mensaje.....	1508
Juan Carlos Ruiz Souza	
Rasgos de la identidad local patrimonial en la obra tarraconense del arquitecto Josep Maria Jujol Gibert (1879-1949): símbolos y proyección de futuro	1515
Anna Isabel Serra Masdeu	
La imagen institucional de Vasco Fernández de Toledo a través de la sigilografía. Un ejemplo en la catedral toledana	1524
María Dolores Teijeira Pablos	
Escenarios monumentales de cine. Cáceres durante el franquismo	1533
M ^a Teresa Terrón Reynolds	

MESA 6

PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

PONENCIA

El patrimonio histórico-artístico de la Catedral de Lugo. Retos del historiador del arte ante la nueva gestión cultural	1547
Marcos Gerardo Calles Lombao	
De Alberto Mienson a Ignacio Sala. Propuestas y soluciones para el frente del Vendaval de Cádiz	1559
Pedro Cruz Freire	
Aragón, tierra de balnearios. El patrimonio histórico artístico de Termas Pallarés	1567
Diana M ^a Espada Torres	
Los arquitectos de zona del franquismo: Pedro San Martín y la recuperación del patrimonio de la Región de Murcia	1578
Silvia García Alcázar	
Allariz. Recuperar el pasado para proyectar el futuro	1589
María Garrote Recarey	
Los adornos arquitectónicos barrocos tras los daños de la guerra civil: los casos valencianos...	1600
Gaetano Giannotta	
A Casa da Pesca e a Quinta de recreio dos Marqueses de Pombal (Oeiras, Portugal): 10 anos de defesa patrimonial.....	1612
Ana Celeste Glória	

Los Alba y el patrimonio artístico bajomedieval de Barco de Ávila: problemas para su datación y filiación	1623
Herbert González Zymła	
Los Reales Alcázares de Sevilla: de la función áulica y cortesana al turismo masivo en un enclave Patrimonio de la Humanidad	1635
Salvador Hernández González	
Fernando Chueca Goitia y la defensa del patrimonio urbanístico español: la situación de los centros históricos durante el Desarrollismo	1647
Ascensión Hernández Martínez	
El patrimonio modernista de la ciudad de Badalona, 40 años del Plan de Patrimonio histórico-artístico.....	1659
Ana Isabel Hernández Tudela	
La visión y valoración de la muralla de Lugo y otros restos de la antigüedad a través de las Actas del Consistorio de la ciudad.....	1670
Francisco Xabier Louzao Martínez	
Primeras acciones de [des]protección del patrimonio cultural mueble desamortizado: Salamanca 1835-1837	1680
Enrique Martínez Lombó	
El SDPAN en Andalucía durante la Guerra Civil Española y posguerra	1691
José Antonio Mesa Beltrán	
La instalación de los estudios universitarios de Barcelona en el antiguo convento del Carmen, un intento de adaptación del patrimonio desamortizado.....	1703
Joan Molet Petit	
Azulejería e identidad cultural. Hacia otros regionalismos: El caso particular de Talavera de la Reina.....	1715
Vicente Emilio Molina Sánchez de Castro	
De objeto a <i>cosa</i> . El acelerado proceso de <i>patrimonialización identitaria</i> de la arquitectura vernácula en los casos de inundación de poblaciones	1726
Chiara Lucia Maria Occelli y Irene Ruiz Bazán	
La plástica en Guatemala y su relación con la modernidad.....	1736
Siomara Elizabeth Ruckstuhl	
ΥΠΛΟΙΑ CYEY [...]ΟΥΧΑ (<i>un feliz viaje [te deseamos]</i>) A propósito de la antigua basílica de Ilici	1748
María J S Vicent	
El patrimonio edificado de la Universidad de Burgos: desarrollo e identidad.....	1759
María José Zapaarain Yáñez y Juan Escorial Esgueva	

MESA 7
PÓSTERES

Puerto y Ciudad en la era postindustrial: Avilés y Bilbao, patrimonio, arquitectura y evolución urbana	1773
María Soledad Álvarez Martínez, Carmen Bermejo Lorenzo, Natalia Tielve García e Íñigo Sarriugarte Gómez	

Hospital architecture in Portugal at the dawn of modernity: identification, characterization and contextualization	1775
Joana Balsa de Pinho y Patricia Monteiro	
El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y Catedrales II. Proyecto MINECO I+D HAR2017-88045.....	1777
María Concepción Cosmen Alonso y José Alberto Moráis Morán	
Historia del Arte y TIC: un Proyecto de Innovación Cocente	1779
Martín Mantero Diaz del Campo y Ramón Vicente	
Proyecto de Innovación Docente: El estudio de la imagen como eje integrador de la Historia del Arte. Desarrollo de talleres de visualidad artística y elaboración de guías didácticas.....	1781
Sergi Doménech García y María Elvira Mocholí Martínez	
La intervención de Miquel Barceló en la Catedral de Mallorca. Transferencia de resultados	1783
Maria del Mar Escalas Martín	
Grupo de Innovación Docente Id-Arte (GID 058). Universidad de León.....	1785
Joaquín García Nistal e Iván Rega Castro	
El arte de la platería en el Reino de Murcia: la obra foránea	1787
Ignacio José García Zapata	
Poe online: diseño y desarrollo de una base de datos interdisciplinar	1789
Fernando González Moreno, Margarita Rigal Aragón, Beatriz González Moreno, Alejandro Jaquero Esparcia, Ricardo Marín Ruiz, M. ^a Isabel Jiménez González y José Manuel Correoso Ródenas	
Joan Amigó y Barriga (1875-1958), arquitecto	1791
Ana Isabel Hernández Tudela	
Historia constructiva del real convento de Santiago de Uclés.....	1793
Sonia Jiménez Hortelano	
Las monedas de las dinastías Julio-claudia y Flavia. Análisis del mercado actual (2015-2020) y tipologías iconográficas	1795
Patricia Labrador Ballesterero	
Los inventarios de la Casa de Austria: 20 años de un proyecto de investigación	1797
Matteo Mancini	
Arte y ceremonia en torno a Margarita de Austria durante su periplo en España (1497-1499) .	1799
Ana Martínez-Acitores González	
El patrimonio histórico-artístico en Andalucía Oriental durante la guerra civil española y posguerra	1801
José Antonio Mesa Beltrán	
El cabildo de la Catedral de Valencia: El mecenazgo artístico en los siglos XIV-XV	1803
Claudia Monzó Calero	
Arquitecturas del Poder en el Caribe y el sudeste asiático. 1729-1764.....	1805
Alfredo J. Morales y Pedro Luengo	
Picasso en el circuito expositivo: Coleccionistas, préstamos y circulación artística	1807
María Ortiz Tello	

Las Metamorfosis iluminadas del siglo XIV	1809
Brianda Otero Moreira	
El significado de las figuras que en la pintura dan la espalda al espectador	1811
Cristina Parellada Bezares	
TransUMA. Laboratorio de competencias transdisciplinares	1813
Nuria Rodríguez Ortega	
iArHis_Lab: Estudios digitales sobre la cultura artística	1815
Nuria Rodríguez Ortega	
Documenta polonica ex Archivo Generali Hispaniae in Simancas: edición de fuentes documentales sobre relaciones diplomáticas y artísticas entre la Monarquía Española y la República de las Dos Naciones en la Época Moderna (siglos XVI-XVIII)	1817
Oskar J. Rojewski y Ryszard Skowron	
Imaginando policromías: el color de la arquitectura efímera. Un ejemplo de 1789	1819
Isabel Solís Alcudia	
Conociendo el patrimonio ibérico clasificado: experiencia e innovación docente de un MOOC hispano-luso	1821
Victoria Soto Caba, Alejandra Gago da Câmara e Isabel Solís Alcudia	
Una propuesta de autoaprendizaje para fomentar el éxito académico de los alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Massachusetts en Boston (UMASS)	1823
John A. Tyson y Sara Núñez Izquierdo	
CONFERENCIA DE CLAUSURA	
Museos en tiempos de diversidad	1827
Estrella de Diego	
Laudatio a Manuel Valdés	1839
María Victoria Herráez	

Los adornos arquitectónicos barrocos tras los daños de la guerra civil: los casos valencianos

Gaetano Giannotta

Universitat Jaume I, Castellón de la Plana

Resumen: Por su secularización y anticlericalismo, en los años de la guerra civil, el movimiento revolucionario se puso el objetivo de cancelar el poder de la religión sobre las masas. Con este fin destruyó sistemáticamente los símbolos del poder religioso y los edificios eclesiásticos, ocasionando la pérdida de un gran número de testimonios artísticos y culturales. Destacaban los adornos y programas decorativos barrocos, que constituían el más directo paradigma de la inflexión del desarrollo artístico y cultural de la ciudad de Valencia y su entorno.

Palabras clave: adorno, Valencia, barroco, guerra civil.

Abstract: In the years of the civil war, because of its secularization and anticlericalism, the revolutionary movement set itself the goal of cancelling the power of religion over the masses. With this purpose, it systematically destroyed the symbols of religious power and ecclesiastical buildings, causing the loss of many artistic and cultural testimonies. The baroque ornaments and decorative programs stood out, constituting the most direct paradigm of the change of the artistic and cultural development in the city of Valencia and its surroundings.

Keywords: adorn, Valencia, baroque, civil war.

INTRODUCCIÓN

El adorno arquitectónico barroco, a pesar de la poca atención que los estudios histórico-artísticos sobre el siglo XVIII le dedicaron, originó una inflexión en la evolución artística de la ciudad de Valencia. Con la ocasión de la renovación decorativa de los más eminentes espacios sagrados valencianos, entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siguiente, se introdujeron paulatinamente innovaciones técnicas y estilísticas que dieron al arte valenciano una vuelta hacia concepciones estéticas de marco europeo. En muchos casos, estos novedosos programas decorativos sufrieron los ataques de las fuerzas revolucionarias que, en los años Treinta del siglo pasado, quisieron borrar cualquier testimonio del poder religioso, político y sociopsicológico del catolicismo. Las pérdidas entonces ocasionadas han generado un vacío histórico, pero también cultural e identitario, que solo en pocos casos ha sido solucionado por exitosas restauraciones, mientras que otros siguen pendientes.

En el presente artículo primeramente trato de demostrar la importancia del ornamento, analizando su evolución y progresiva equiparación a las demás artes gracias a la importancia atribuida a la profesión del adorno, a las nuevas técnicas y procesos de ejecución empleados y a su novedoso papel en la definición de los programas iconográficos. En segundo lugar, profundizo en las causas políticas y sociológicas que de algún modo justificaron los ataques revolucionarios a las iglesias y demás símbolos sagrados. Paso pues a analizar singularmente las pérdidas ocasionadas a aquellos programas decorativos valencianos que habían representado un cambio de gusto y de técnicas en el arte de la ciudad. Finalmente, me pregunto cuál es el papel del Historiador frente a estas pérdidas y frente al sistema legislativo vigente, para restituir a la Historia del arte unas muestras únicas de su desarrollo y al pueblo valenciano unos símbolos irrepetibles de su memoria e identidad.

EL ADORNO ARQUITECTÓNICO EN VALENCIA ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Por adorno arquitectónico se entiende todo elemento aplicado a la arquitectura que tenga función decorativa u ornamental. En la Valencia de mediados del siglo xvii compartía con las demás formas artísticas tanto los postulados estilísticos tardo-renacentistas como la organización productiva sometida aún a rígidos esquemas gremiales: el adorno estaba sometido al control del arquitecto y sus funciones eran exclusivamente estéticas, negándosele cualquier papel iconográfico (González Tornel, 2005: 15, 26-40). Tal estado de cosas cambió radicalmente en los años de transición entre los siglos xvii y xviii, debido a que un grupo de artistas italianos o formados artísticamente en Italia trabajó en Valencia, introduciendo en la ciudad innovaciones estilísticas y técnicas que mudaron una vez y para siempre su medio artístico. Los adornistas empezaron a presentar sus propios dibujos, a contratar directamente sus propias obras sin la mediación del arquitecto, a honrar su propia profesión, contraviniendo a la tradición gremial valenciana. Además, convirtieron los aparatos decorativos en los protagonistas de las reformas que por aquellas fechas se estaban realizando en la ciudad y en las cuales, por primera vez, las mudanzas arquitectónicas fueron sometidas a las privilegiadas exigencias del adorno. Durante toda la primera mitad del siglo xviii, los artistas autóctonos introdujeron en sus obras lo que habían aprendido de los artistas foráneos: la independencia del adorno respecto a las demás artes, el naturalismo, el uso de materiales pobres y la sumisión al dibujo (González Tornel, 2005: 303, 308-310). Sin embargo, ese desarrollo ornamental cesó por completo con la implantación del academicismo tras la fundación en el año 1768 de la Real Academia de San Carlos, que pronto afirmó su superioridad, haciéndose con el control de la producción artística bajo las nuevas pautas estilísticas de matriz neoclásica. La Academia atacó toda producción barroca, reputada causa de la corrupción de las órdenes arquitectónicas, por el desconocimiento de las normas de la matemática y de la geometría, la absoluta dependencia del diseño y la imitación pura de la naturaleza. Además, denunció el uso de los pintores y escultores barrocos de interferir en la producción arquitectónica (Bérchez, 1967: 203-216). Todo ello se tradujo en numerosos enfrentamientos entre la Academia, por un lado, y los gremios tradicionales, retableros y adornistas, por el otro. La cuestión terminó definitivamente con la Real Orden de 1784 según la cual cada proyecto para obras públicas que se realizasen en el Reyno de Valencia debía antes ser aprobado por la Academia (Bérchez, 1987: 183-199).

La importancia del adorno radica en el hecho de que ha representado en Valencia la expresión más evidente del cambio de gusto que tuvo lugar en la ciudad en los siglos del Barroco y que la insertó por fin en el panorama cultural europeo. Primeramente, lo que propuso fue un cambio fundamental en la propia concepción de la profesión del adornista y en su consideración por parte de los demás profesionales. Desde el medioevo los gremios habían controlado cada aspecto de la producción artística y artesanal valenciana. Para el adorno, eso había significado la absoluta sumisión de los responsables de la decoración al proyecto y control del *mestre d'obres*, o sea del arquitecto en sentido moderno (Orellana, 1985: 307-310). La situación cambió debido a la llegada en Valencia de un grupo de artistas foráneos no vinculados con los rígidos esquemas gremiales de la ciudad y que, de consecuencia, empezaron a ingerir con sus proyectos y obras en espacios que antes habían sido privativos de la Arquitectura. En particular, los adornistas reafirmaron el valor de su profesión, cuya igualdad con las demás artes estaba asegurada por el empleo del dibujo.

Con la transición del sistema de producción gremial a la afirmación de la profesión del adornista, fueron introducidos también el uso de nuevos materiales y el empleo de métodos de ejecución privativos del ornamento y que solo el adornista era capaz de aplicar gracias a sus propias competencias y formación. Se asistió a la afirmación de materiales pobres como el estuco, el yeso y la madera que poco a poco sustituyeron los mármoles y esgrafiados del primer Barroco valenciano. En particular el estuco se convirtió en verdadero protagonista en muchas renovaciones valencianas

dieciochescas. A la raíz de tal afirmación hubo razones tanto estilísticas como económicas: por un lado, el empleo de materiales pobres supuso un menor gasto, lo que además permitió que la decoración ya no se limitara a ocupar espacios restringidos de los conjuntos arquitectónicos y se convirtiera en el elemento protagonista de las renovaciones; por otro lado, se trataba de materiales duraderos que tenían la capacidad de imitar los materiales más lujosos, como el mármol, el oro e incluso los tejidos. En particular, el estuco se empleó por su versatilidad en ser usado tanto para esculturas de bulto redondo, como para bajorrelieves, para los más clásicos motivos vegetales, para imitar porcelanas, mármoles, tejidos y aún para ocultar espacios o crear nuevos ilusionistamente. Su mayor maleabilidad permitió la creación de decoraciones mucho más naturalistas y las técnicas de acabado introducidas en Valencia por los artistas foráneos, como la llamada *lustratura*, garantizaban su conservación (Musso, 2001: 27-35).

Un cambio aún más importante representó el uso innovador de la decoración en los programas iconográficos. Tras el Concilio de Trento y la asimilación de los valores de la Contrarreforma, por lo que concierne específicamente al adorno se asistió a la condena y al ataque de cualquier forma de decorativismo que existiera por sí mismo. En particular, el uso manierista de las grotescas para decorar los espacios sagrados fue fuertemente condenado por Gabriele Paleotti en su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*: a las grotescas, y en general a las decoraciones producidas hasta entonces, se le reprochó la incapacidad de transmitir significados o contenidos propios de la Fe, además del hecho de representar figuras fantásticas que eran fruto del neopaganismo humanista. Por estas razones se condenó su uso en cualquier lugar y, sobre todo, en las iglesias y demás lugares sagrados (Paleotti, 1582: 234-238). Poco a poco en las iglesias y oratorios que surgían o que se renovaban se incorporaron programas iconográficos más bien figurativos que, con una fusión armónica de todas las artes, impactaban emotivamente los sentidos del espectador e imprimían en sus emociones, conciencia y espíritu los valores católicos que debía perseguir. Todo ello ocurrió también en Valencia, donde las primeras renovaciones barrocas de la mitad del siglo XVII caracterizadas por la riquísima profusión de elementos vegetales con función exclusivamente decorativa y de relleno, fueron sustituidas por complejos programas que eran a la vez decorativos e iconográficos. En la concepción de sus temas doctrinales destacó la personalidad de Vicente Vitoria (1650-1709), miembro eminente de la élite de la ciudad, conectado política y culturalmente con las innovaciones que se estaban desarrollando en el resto de Europa. Él mismo fue pintor, grabador, anticuario y experto de dibujos y estampas. A Vitoria se le debieron los programas iconográficos del conjunto de los Santos Juanes y quizás lo de la Capilla de San Pedro de la Seo en cuya decoración además intervino pintando los lunetos y la cúpula (González Tornel, 2005: 89-94).

“LAS ANTORCHAS DEL PUEBLO LAS HAN PULVERIZADO”

Estas palabras del artículo titulado “¡Abajo la Iglesia!” del periódico *Solidaridad obrera* del 15 de agosto del año 1936 fueron escritas cuando ya la mayoría de los templos de Valencia habían sido incendiados por los revolucionarios. Es necesario detenerse en las razones subyacentes a estas devastaciones, antes de pasar a analizar sus terribles consecuencias en el ámbito artístico y monumental. En el mismo artículo se lee:

No hay que remontarse a las fechas que han pasado a través de las épocas y de los siglos como una muestra fehaciente de la maldad que anida en los corazones de los doctores eclesiásticos [...]. En España, la religión se ha manchado siempre con la sangre de los inocentes. Los curas y los más altos dignatarios de la “Santa Madre Iglesia” han asesinado como vulgares sayones [...]. Los ensotnados han corrompido todos los hogares. En los confesionarios traman las artimañas más vergonzosas [...].

Pero no se reducen las aberraciones religiosas a los crímenes más horribles y a los actos de una moral pervertida. Su poderío se cifra en cantidades enormes de divisas fiduciarias, de metales preciosos y de acciones de un gran número de Empresas que explotan por mediación de un segundón. La burocracia eclesiástica es un nido de sátrapas. Nunca han defendido a los menesterosos [...]. Sus bienes están mal adquiridos. Los han robado. Viven del chantaje puro. Arrebatan las chiquillas de los hogares. Envenenan a la juventud. Han estafado a la nación. Adeudan una cifra crecidísima que puede valorarse en millones. No han pagado los impuestos que recaen sobre las espaldas de los demás ciudadanos. Además, sus propiedades proceden de la época de la Reconquista. En aquella fecha, la cruzada contra los musulmanes la capitaneaban la nobleza y la Iglesia, quienes se apoderaron de las tierras reconquistadas. Y después, a pesar de haber sido expropiados varias veces, han logrado rehacer su patrimonio con los procedimientos más viles [...] lo que se impone en la hora presente es la disolución inmediata de todas las Órdenes religiosas sin excepción, y la confiscación inmediata de todos sus bienes [...]. Pretender plantear un problema que el pueblo ya ha resuelto en la calle [...]. La Iglesia ha de desaparecer para siempre. Los templos no servirán más para favorecer las alcahueterías más inmundas. No se quemarán más blandones en aras de un costal de prejuicios. Se han terminado las pilas de agua bendita [...]. No existen covachuelas católicas. Las antorchas del pueblo las han pulverizado. En su lugar renacerá un espíritu libre que no tendrá nada de común con el masoquismo que se incubaba en las naves de las catedrales¹.

El largo texto citado categoriza la violencia revolucionaria como ideología anticlerical liberadora de la esclavitud y de la pobreza y fautora de la igualdad y del verdadero progreso (Vincent, 2010: 92-93). Ello llevó, quizá por primera vez durante la guerra civil española, a que se superasen límites culturales y morales que antes nadie pensaba fuera posible superar. Tal vez los horrores del primer conflicto mundial y de la revolución rusa habían aplastado la conciencia colectiva y, combinados con el desarrollo de los arsenales militares, hicieron que los episodios de violencia salvaje que en el siglo XIX parecían anacrónicos fuesen recurrentes en el siglo XX. Todo ello, con el elevadísimo número de muertos (350 mil en los años de la guerra) llevó, por lo que me compete, a la destrucción y pérdida de gran parte del patrimonio artístico y monumental de la Nación.

Desde el punto de vista de los revolucionarios, muchas fueron las razones que justificaron las destrucciones. Entre ellas, Rebeca Saavedra Arias, la más importante estudiosa contemporánea de las consecuencias de la guerra civil para el patrimonio cultural español, ha individuado el citado anticlericalismo, las incautaciones irregulares de inmuebles con el fin de albergar tropas y municiones, las ventas de obras de arte y antigüedades en el mercado negro y los efectos devastadores de los bombardeos sobre los centros urbanos (2016: 113-196). La secularización que siguió a la constitución republicana de 1931 y, sobre todo, el levantamiento militar revolucionario del verano de 1936 garantizaron el estallido de un violento anticlericalismo que pronto se extendió por toda España. Se destruyeron de manera sistemática y programada todos los símbolos que habían representado de manera visible el poder de la Iglesia a lo largo de los siglos. Al mismo tiempo se persiguieron y justificaron sus exponentes: murieron 4.184 entre curas y seminaristas, 2.365 religiosos, 283 monjas y 12 obispos (Vincent, 2010: 91). Los símbolos religiosos fueron atacados y destruidos como si fuesen personas de carne y hueso y no como lo que realmente eran, objetos de madera y piedra. Se trató pues de verdaderas violencias de tipo iconoclasta, parangonables a las que habían incendiado toda Europa del Norte en los tiempos de la Reforma protestante. Todo ello patentiza al Historiador moderno el carácter simbólico que tuvieron los motines de los años treinta del siglo XX español (Delgado, 1997: 153). La Iglesia católica, políticamente identificada con la derecha, representaba para los republicanos el parasita que a lo largo de la historia había estado capaz de aprovechar de cualquier

1 Callejas, 1936.

acontecimiento para lograr sus personales y malvados intereses. Por esta razón, el cambio cultural y social que presupuso el cambio de régimen político debió pasar por la destrucción de cada símbolo del antiguo poder. Y, porque los espacios culturales eran los lugares en los cuales la Iglesia perseguía sus intereses y acumulaba sus ilícitas riquezas quitándolas a los más menospreciados, debían ser los primeros objetivos de las violencias. Es más, dado que los símbolos religiosos, las esculturas, cuadros, y demás tesoros artísticos estaban cargados de significados transcendentales y el pueblo llano e ignorante los honraba y trataba como si fueran verdaderas personas, pues tuvieron que destruirse del mismo modo, como si de verdaderas personas se tratara. Echar las imágenes sagradas a la calle y destruirlas, quemar los retablos, vaciar los templos significó no solo privar a la Iglesia de sus riquezas para devolverlas al pueblo, sino también y sobre todo cancelar los medios sociopsicológicos a través de los cuales la Iglesia había logrado a lo largo de los siglos el control de la religiosidad y moralidad del pueblo, significó acabar con las razones simbólico-representacionales que habían regido hasta entonces la sociedad católica (Delgado, 1997: 151-152). De consecuencia, como ha podido detectar Manuel Delgado Ruiz, el objetivo de los ataques revolucionarios del 1936 no fue únicamente la Iglesia en cuanto institución política y económica, sino también en cuanto institución cultural, cuyo control continuaba siendo dominante en las sociedades tradicionales en proceso de modernización (1997: 154-155). De modo que, atacando y destruyendo los símbolos sagrados como si fueran personas de carne y hueso, los revolucionarios pretendían erradicar la religión real, la experiencia religiosa ordinaria y cotidiana que, más que la religión teológica y dogmática, habían llevado al oscurantismo de las masas. Otra vertiente de los motines anticlericales del '36 fue la sistemática destrucción de los archivos, con el deseo frenético de cancelar la memoria para poder distorsionar la historia o más simplemente destruirla (Fernández Pardo, 2007: 55-56). Cancelar los símbolos del poder significaba también borrar toda memoria de su existencia, no dejar prueba de su pasado. Por tal razón los archivos parroquiales fueron los más afectados, porque contenían las pruebas del éxito del catolicismo en forma de prebendas, actos de propiedad, certificados de bautismo, etc. (Saavedra Arias, 2016: 121-122).

En la actual Comunidad valenciana todo ello se tradujo en la destrucción de más de mil quinientos edificios. La sola capital contabilizaba hasta 930 edificios totalmente destruidos o gravemente afectados. Cuanto a los archivos valencianos, de los eclesiásticos se salvaron solamente dos, el de la Catedral y el de la Iglesia de San Esteban, mientras los civiles se salvaron en su mayoría gracias a la afortunada intervención de Felipe Mateu Llopis y hoy en día están repartidos entre los Archivos del Patriarca, del Reyno y el Municipal (Fernández Pardo, 2007: 26, 58-59). Quizá aún mayores fueron los daños ocasionados por la explotación inmobiliaria de posguerra que representó en muchos casos un verdadero atentado contra la arquitectura histórica y los entramados urbanísticos de la ciudad. Tras las nefastas consecuencias de la guerra se consideró la ciudad como un solar vacío en el cual reconstruir de forma masiva para extraer ventajas económicas. Por ello no se reputó un problema derruir los pocos restos que quedaban de edificios históricos, mientras que también las administraciones municipales daban su bienestar (Fernández Pardo 2007: 248-253). Valga como ejemplo el derribo de la bellísima Colegiata de San Bartolomé, autorizado tanto por el Ayuntamiento como por la Academia que no quisieron adosarse el coste de su restauración, aunque apenas había sufrido daños su estructura arquitectónica (Garín Llombart y Pons Alós, 2009: 497)².

Concluido el gobierno rojo en 1939, el arzobispado de Valencia fomentó una campaña de recogida de informaciones sobre el estado conservativo de las iglesias y las pérdidas materiales ocasionadas por el movimiento revolucionario del julio de 1936³. Los curas de las parroquias valencianas

2 ARASC (Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia), legajo 117, 9, f. 1, Entradas de los años 1939-1948.

3 *Boletín oficial del Arzobispado*, n. 2249, 15 de mayo de 1939, pp. 307-309.

redactaron una serie de informes que constituyen una fuente imprescindible a la hora de reconstruir sus programas decorativos.

IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES

El primer templo valenciano en ser quemado, ya durante la noche del 19 de julio de 1936, fue el de los Santos Juanes (figs. 1 y 2). Fue el primer símbolo de la religiosidad valenciana atacado por los revolucionarios, quizás porque había sido uno de los edificios culturales más queridos por los valencianos, resultado de una de las fases artísticas y culturales más ricas de su Barroco. El templo fue incendiado cuatro veces, como refiere el informe de su cura redactado el 12 de septiembre de 1941⁴. Los resultados sobre su programa decorativo fueron devastadores. El retablo mayor de madera dorada, obra maestra del escultor aragonés Juan Miguel Oriens (ft. 1585-1641), fue quemado completamente. La misma suerte sufrieron los retablos y altares de las capillas laterales, junto con pinturas y esculturas de excelente valor artístico, entre las cuales destacaban, entre muchas otras, obras de Juan de Juanes, Ignacio Vergara y Vicente López (Gil Gay, 1909: 55-61, 64-72). Se destruyeron por completo el órgano y el armónium; el púlpito esculpido en Génova por el escultor Antonio Ponzanelli (1654-1735) ha perdido su caja y bellísimos bajo-relieves (Gil Gay, 1909: 52-53). El archivo parroquial, descrito por el cura de 1941 como magnífico, muy bien aireado y organizado, con sus mesas de trabajo y sus estanterías, entre las cuales se guardaban importantísimos documentos pontificios, códices miniados, etc. fue quemado con particular fragor⁵. Pero lo que sufrió las consecuencias más



Fig. 1: Iglesia de los Santos Juanes, 1693-1702, Valencia. Fotografía de 1917 © Institut Amatller d'Art Hispànic (Mas C-16755).

desastrosas fue el programa decorativo que había sido realizado entre 1693 y 1702 y estaba basado en la estrecha relación entre las estatuas y alegorías de estuco de los italianos Giacomo Bertesi (1643-1710) y Antonio Aliprandi (1654-1718) y los frescos de Antonio Palomino (1655-1726). Se trataba de un programa unitario de fuerte vinculación con el Barroco italiano, inusitado en la Valencia del momento, finalizado a exaltar las virtudes de los Santos titulares del templo y que todavía en la actualidad está manco por las graves pérdidas ocurridas tras aquella noche de 1936 (González Tornel, 2005: 132-163). Las esculturas de estuco fueron gravemente dañadas, muchas perdieron sus atributos y no mejoró la situación su improvisada restauración por el cura del templo, lo que hizo que muchas de ellas sean torpes e irreconocibles hoy en día. Las pinturas de Palomino fueron incendiadas e incluso pistoleadas reiteradamente. Su terrible estado hizo que se llegara a evaluar el

4 AMAV (Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia), Culto: legajo 130/1 y 2, fasc. 582 (20). Parroquia de los Santos Juanes.

5 *Ibidem*.



Fig. 2: Iglesia de los Santos Juanes en su estado actual, 1693-1702, Valencia. Fotografía del autor.

derribo de la bóveda pintada para sacar a la luz la originaria gótica que quedaba en perfecto estado de conservación. Finalmente se optó por su restauración, iniciada en 1958 y no terminada aún, debido a graves dificultades económicas y al empleo de métodos no siempre científicos, hasta el misterioso desaparecimiento de las pinturas arrancadas de la bóveda. En 2012, en el gran rosetón ciego del templo fue localizada una bomba de la guerra civil que había quedado estancada y con su carga intacta (Marrahí, 2006). Este era el estado de la iglesia y de su decoración hasta abril de 2019, cuando la Fundación Hortensia Herrero financió y confió a la Universidad Politécnica de Valencia y a la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana una nueva restauración integral del conjunto, bajo la dirección de Pilar Roig Picazo (Camacho, 2019).

CAPILLA DE SAN PEDRO EN LA CATEDRAL

El 21 julio de 1936 fueron incendiados dos importantes símbolos religiosos de la ciudad, la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados. Afortunadamente estos espacios sagrados no han sido particularmente afectados, con exclusión de la Capilla parroquial de San Pedro, segunda del lado de la Epístola de la Seo. Las graves condiciones en que la redujo el incendio hicieron que se encerrara

y empleara como almacén hasta el 2006. Su restitución al culto y el restauero efectuado entre 2011 y 2013 por el Instituto del Patrimonio Cultural de España han consentido el recupero de las pinturas murales de Palomino con escenas de la vida del Santo titular y de los riquísimos estucos de Aliprandi, que antes estaban ocultos bajo una voluminosa capa de humos y suciedad. No obstante, hubo pérdidas imposibles de recuperar: quedó destruido el retablo de Pedro Bas que albergaba un *Salvador* de Juan de Juanes y otras pinturas de Palomino, entre las cuales destacaba por su fama una *Confesión de San Pedro*. Además se han perdido las pinturas de los lunetos que representaban las tres *Virtudes teologales*, la *Justicia* que acompañaba las demás virtudes cardinales en las pechinas y la *Gloria* del interior de la cúpula. Todas estas últimas pinturas citadas eran de Vicente Vitoria, canónigo pintor cuyo corpus de obras queda así aún más reducido (González Tornel, 2005: 167-179). Además, de este modo se ha visto fuertemente afectado el riquísimo programa iconográfico-decorativo, único en Valencia, que estaba finalizado, mediante la exaltación del Apóstol Pedro, a la defensa del papado, de la eucaristía, de las órdenes religiosas y de la Inmaculada Concepción, constituyendo pues un auténtico recipiente iconográfico de todos los dogmas propugnados por la Contrarreforma.

IGLESIA DE SAN MARTÍN OBISPO Y SAN ANTONIO ABAD

Tras los ataques a los edificios religiosos más emblemáticos de la ciudad de Valencia, la furia anticlerical no paró y siguió incendiando los antiguos edificios culturales. Muy poco afectado fue el programa decorativo de la Iglesia de San Martín y San Antonio, aunque desaparecieron tanto el retablo renacentista, como los retablos de las capillas laterales y el púlpito, que era una de las obras más destacadas del barroco valenciano, realizada por el escultor Ignacio Vergara (1715-1776). Por el lado de la Epístola, se han perdido también algunos de los óvalos pictóricos que representaban escenas de la vida de San Antonio Abad. La renovación barroca del templo, realizada entre 1735 y 1753 por Francisco Vergara (1681-1753), su hijo Ignacio, José Herrero y un numeroso equipo de adornistas y pintores, había tomado como modelo la precedente renovación de los Santos Juanes y el proyecto de Conrad Rudolph para la fachada de la Catedral. De consecuencia, gracias a ella se afirmó el uso de los óvalos pictóricos sobre los arcos de embocadura de las capillas con escenas de la vida de los santos titulares y de los trofeos eclesiásticos recorriendo el friso del entablamiento. Según el informe del cura de la parroquia, fechado 22 de diciembre de 1941, muchas otras imágenes sagradas fueron quemadas fuera del templo, como públicamente ejecutadas en Plaza de la Reina⁶. Se destruyó también el archivo parroquial y las pertinencias de la iglesia fueron incautadas y destinadas para albergue de gitanos y maleantes. La Iglesia con sus magníficos estucos dorados y el sobrevivido cascarón absidal renacentista han sido objeto de una puntual restauración en los años 2009 y 2010 con ocasión de la exposición “La Gloria del Barroco” (Garín Llobart y Pons Alós, 2009: 319-347). Con esta oportunidad se optó por quitar completamente el muy dañado revoque de la primera capilla del lado del Evangelio para sacar a la luz unos pocos restos que guardaba aún de su originario aspecto gótico; asimismo no se repararon los plintos de las dos columnas laterales al ingreso principal, lo cual permite vislumbrar las estructuras góticas subyacentes. Estos detalles, de acuerdo con datos científicos ciertos y restituciones precisas, permiten al espectador contemporáneo hacerse una idea de cómo se hayan revestido los antiguos templos góticos mediante la nueva piel decorativa barroca (fig. 3).



Fig. 3: Capilla de Santa Rita, Iglesia de San Martín Obispo y San Antonio Abad, revoque del 2009, Valencia. Fotografía del autor.

6 AMAV, Culto: legajo 130/1 y 2, fasc. 582 (24) Parroquia de San Martín Obispo y San Antonio Abad Valencia.

IGLESIA DE SANTA CATALINA MÁRTIR

Decorativamente renovada según el estilo barroco contemporáneamente a la de San Martín, la Iglesia de Santa Catalina fue también gravemente afectada y su revestimiento barroco ha desaparecido por completo. Constituya quizá la aplicación más madura del modelo de la cercana fachada de la Catedral por un artista autóctono valenciano, Felipe Rubio (ft. 1737-1767), que había insertado los trofeos eclesiásticos en el friso, a pesar del general carácter desornamentado del resto del edificio (Pingarrón, 1997: 334-338). Una interesante carta del Ayuntamiento a la Academia de San Carlos da noticia de que en 1941 se quería incluso derruir el templo dejando en pie solamente la bellísima torre barroca⁷. La respuesta de la Academia proporciona la noticia de que una bomba había perforado el cascarón afectando además la estabilidad de las crucerías adyacentes de la nave y de que en general la iglesia se encontraba en estado ruinoso⁸. A pesar de ello, la Academia aconsejó su conservación y restauración, lo cual ocurrió en los años cincuenta, cuando se le devolvió a la Iglesia su antiguo aspecto gótico.

IGLESIA DE SAN ANDRÉS

Ejemplo extraordinario del Rococó valenciano, el antiguo templo de San Andrés Apóstol fue el último templo de la ciudad en ser renovado con gusto barroco antes del nacimiento de la Academia de San Carlos (figs. 4 y 5). A partir del 1751 su interior fue literalmente revestido por una exuberante decoración en yeso lustrado y dorado. De los anteriores modelos de renovaciones barrocas, en San Andrés se mantuvo el uso de elementos pobres manejados con una maestría suficiente para que parezcan preciosas porcelanas brillantes. Se mantuvo también el uso iconográfico de los estucos que, respecto a las remodelaciones anteriores, se convirtieron aquí en los auténticos protagonistas, relegándose las pinturas al solo presbiterio y a las capillas laterales. Sin duda, el rico y enigmático conjunto iconográfico se ha visto parcialmente afectado por la pérdida, tras aquel trágico año de 1936, del retablo, del órgano y del púlpito. A pesar de que la iglesia no hubiese sufrido daños ingentes con exclusión de las pérdidas referidas, en 1902 se decidió trasladar su titularidad a un edificio moderno de la calle Colón, lo que ocasionó además la transferencia de buena parte del patrimonio mueble que aún subsistía en la iglesia. En los años siguientes, caracterizados por la explotación inmobiliaria, el Ayuntamiento, la Academia e incluso el Arzobispado intentaron que se derribara la estructura. Finalmente ello no tuvo lugar gracias al interés



Fig. 4: Iglesia de San Andrés, mediados del siglo XVIII, Valencia. Fotografía de antes de 1936, Archivo particular Cots.

7 ARASC (Archivo de la Real Academia de San Carlos), legajo 117: 9, f. 2, Entradas de los años 1939-1948.

8 ARASC, legajo 118: 2, ff. 1-4, Salidas de los años 1939-1954.

de Elías Tormo, ex ministro de la instrucción y de las bellas artes, historiador del arte y verdadero redescubridor del Barroco valenciano. Sus esfuerzos llevaron además al nombramiento de la Iglesia como Monumento Nacional en abril de 1942 y a su reapertura al culto bajo la advocación de San Juan de la Cruz. Con ocasión de la ya citada exposición “La Gloria del Barroco” de 2010, el templo ha sido restaurado en su totalidad (Garín Llobart y Pons Alós, 2009: 487-497).

“¿CONSERVAR, RESTAURAR O RESTITUIR?” Y EL PAPEL DEL HISTORIADOR DEL ARTE

Los acontecimientos bélicos de la primera mitad del siglo xx, sobre todo la Segunda Guerra Mundial, ocasionaron la destrucción de miles de monumentos históricos y artísticos que habían representado los testimonios culturales, la memoria y la identidad de las poblaciones que en ellos se identificaban. Tal estado de urgencia hizo que el debate de Ocho y Novecientos sobre la restauración traicionase frente a la necesidad tanto material cuanto, sobre todo, sociopsicológica de restituir al pueblo sus símbolos culturales e identitarios.

El enfrentamiento entre restauración estilística de matriz neoclásica y restauración científica de tipo positivista que había caracterizado el debate artístico entre los siglos xix y xx, finalmente había visto la victoria de la segunda gracias a las ordenaciones de Camillo Boito y Luca Beltrami. Sus principios rechazaban cada reconstrucción falsaria, condenaban la eliminación de añadidos de estilos diferentes y, en defensa de la autenticidad histórica del monumento, defendían su consolidación frente a su restauración. Las pautas de Boito, resumidas en el lema “consolidar antes que reparar, reparar antes que restaurar, evitar añadidos y renovaciones”, pronto se difundieron y en 1931 tuvieron su reconocimiento oficial con su incorporación en la Carta del restauro de Atenas (Martínez Justicia y Sánchez-Mesa Martínez, 2008: 9-12).

Sin embargo, como se anticipaba, el segundo posguerra constituyó un punto de inflexión crítica sobre la restauración debido a las graves pérdidas que el segundo conflicto mundial había causado al patrimonio europeo. Los criterios ideológicos de la restauración científica resultaron insuficientes a la hora de enfrentar la situación real. Se reputó necesario dejar una puerta abierta a intervenciones que implicasen también la reconstrucción. Surgió de consecuencia una nueva corriente metodológica que, sin renunciar a los postulados positivistas de Boito, admitía la posibilidad de una aplicación menos rígida de sus principios frente a concretas situaciones de emergencia. La llamada restauración crítica, aunque entendiendo sin prejuicio el valor histórico del monumento, sometió cada uno de sus aspectos al valor artístico, admitiendo también las reconstrucciones cuando éstas hubiesen permitido recuperar la imagen auténtica del monumento (Martínez Justicia y Sánchez-Mesa Martínez, 2008: 16-18).



Fig. 5: Iglesia de San Juan de la Cruz (antiguamente de San Andrés) en su estado actual, mediados del siglo XVIII, Valencia. Fotografía del autor.

Los ordenamientos internacionales pronto se preocuparon de aplicar en su legislación las nuevas instancias con el objetivo de reconstruir el semblante identitario y cultural europeo. En general, las Cartas del restauro vigentes en la actualidad proporcionan una serie de principios y normas que nunca son igualmente válidas para todas las obras, porque cada una de ellas, de manera singular e independiente, tiene su propia exigencia y en su función el restaurador debe formular su juicio crítico, una vez que haya adquirido todos los conocimientos previos en relación con la misma. Aún así, resulta todavía complicado encajar cierta legislación a las necesidades específicas de los artefactos e incluso más si se trata de su reconstrucción.

Por lo que concierne España se aplican los preceptos de las leyes autonómicas y en el caso específicamente valenciano la cláusula “d” del art. 38 de la Ley 4/1998 del 11 de junio:

No se autorizarán las reconstrucciones totales o parciales del bien, salvo que la pervivencia de elementos originales o el conocimiento documental suficiente de lo que se haya perdido lo permitan [...] En todo caso, tanto la documentación previa del estado original de los restos, como el tipo de reconstrucción y los materiales empleados deberán permitir la identificación de la intervención y su reversibilidad.

En conclusión, de acuerdo con un proyecto previo de restauración que tenga carácter de multidisciplinariedad y exhaustividad y en el cual el historiador del arte debe tener un papel central en la recopilación de la documentación sobre su estado original, hoy en día se admite también la reconstrucción del monumento. Más allá de las razones estéticas y artísticas que se analizaron en esta contribución, motivaciones sociales y psicológicas justifican la restitución de unos complejos monumentales decorativos que son el paradigma más impactante del cambio de gusto que caracterizó la ciudad de Valencia en el siglo XVIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bérchez, J. (1987). *Arquitectura y academicismo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Callejas, L. (1936, agosto 15). ¡Abajo la Iglesia! *Solidaridad obrera*, n. 1253, año VII, época 6, Barcelona, p. 1.
- Camacho, N. (2019, enero 19). La Fundación Hortensia Herrero restaurará la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. *Las Provincias*. Recuperado 19 de noviembre de 2019 de <https://www.lasprovincias.es/culturas/fundacion-hortensia-herrero-restaurara-iglesia-santos-juan-es-valencia-20190118090555-nt.html>
- Delgado, M. (1997). Anticlericalismo, espacio y poder: la destrucción de los rituales católicos, 1931-1939. *Ayer*, XXVII, 149-180.
- Fernández Pardo, F. (2007). *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español: (1936-2007) Desde la Guerra civil a nuestros días*, vol. 5. Madrid: Fundación universitaria española.
- Garín Llobart, F. V. y Pons Alós, V. (ed.) (2009). *La Gloria del Barroco. Valencia 2009-10. Catálogo de la exposición*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Gil Gay, M. (1909). *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia (impr.).
- González Tornel, P. (2005). *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia: Institución Alfons el Magnánimo.
- Marrahí, J. A. (2006, julio 7). Una bomba en los Santos Juanes. *Las Provincias*. Recuperado 31 de octubre de 2019 de <https://www.lasprovincias.es/v/20120707/valencia/bomba-santos-juan-es-20120707.html>
- Martínez Justicia, M.³ J. y Sánchez-Mesa Martínez, L. S. (2008). *La restauración de bienes culturales en los textos normativos. Selección, traducción y estudio crítico de documentos normativos internacionales y nacionales*. Granada: Comares.
- Musso, S. A. (2001). Lo stucco in architettura. Tra simulazione e nascondimento. En G. Biscontin y G. Driussi (coords.), *Lo stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza. Atti del convegno degli studi (Bressanone, 10-13 luglio 2001)*. Venezia: Arcadia, 27-33.
- Orellana, M. A. de (1985-1987). *Valencia antigua y moderna*, 2 vol. Valencia: Librería París-Valencia.

- Paleotti, G. (1582). *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri dove si scoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo*. Bologna (impr.).
- Pingarrón, F. (1997). Algunos documentos sobre las reformas tardobarrocas de las iglesias de San Andrés, Santa Catalina y San Martín en Valencia a mediados del siglo XVIII. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, XLVII, 327-363.
- Saavedra Arias, R. (2016). *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander: Ediciones Universidad Cantabria.
- Vincent, M. (2010). "Las llaves del Reino": Violencia religiosa en la Guerra civil española, julio-agosto de 1936. En C. Ealham y M. Richards (eds.), *España fragmentada. Historia cultural y Guerra Civil española*. Granada: Comares, 91-119.