



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

DEL SACRILEGIO AL DESAGRAVIO. CULTO Y RITUAL DE LA IMAGEN SAGRADA EN LA VALENCIA DEL PRIMER FRANQUISMO

FROM SACRILEGE TO REDRESS. WORSHIP AND RITUAL OF THE SACRED IMAGE IN THE VALENCIA OF THE FIRST FRANCOISM

Sergi Doménech García¹

Recibido: 27/11/2020 · Aceptado: 12/02/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.28985>

Resumen

El presente trabajo aborda, en primer lugar, la mirada sobre los ataques iconoclastas desde la perspectiva del primer franquismo y la construcción del discurso de regeneración nacional por medio de la idea del advenimiento de un nuevo tiempo cristiano. A continuación, se estudia la restitución al culto de las imágenes sagradas, seguido de un estudio del caso valenciano centrado principalmente en los ejemplos de la Virgen de los Desamparados y el Cristo del Grao como representantes de la activación de geografías devocionales. Las dos tesis principales del artículo son que los actos de desagravio se organizaron con la intención de construir un relato oficial de los actos iconoclastas y que funcionaron como un ejercicio de apropiación del poder de la imagen sagrada por parte del nuevo orden político.

Palabras clave

Iconoclasia; imagen cristianismo; poder de la imagen; agencia; fascismo español; neobarroco; destrucción patrimonio; Virgen Desamparados

Abstract

First, the article studies the iconoclastic attacks from the perspective of the first Francoism and the construction of the discourse of national regeneration through the idea of the advent of a new Christian time. Second, it studies the restitution of sacred images to the cult, followed by a study of the Valencian case focused mainly on the examples of the *Virgen de los Desamparados* and the *Cristo del Grao* as representatives of the activation of devotional geographies. The two main theses of the article are that the acts of reparation were organized with the intention of constructing an official account of the iconoclastic acts and that they

1. Universitat de València. C. e.: Sergi.Domenech@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1675-6676>

functioned as an exercise of appropriation of the power of the sacred image by the new political order.

Keywords

Iconoclasia; picture Christianity; image power; agency; Spanish fascism; neo-baroque; destruction of heritage; Our Lady of the Helpless

.....

EL ATAQUE sufrido por las imágenes sagradas en España en 1936 tras el inicio de la Guerra Civil ha sido motivo de estudio por la historiografía actual a la hora de definir las razones, rituales y discursos de la iconoclasia contemporánea. Pero, en igual medida, estas acciones se constituyeron en crónicas y testimonios activos que fueron determinantes en la generación de la identidad nacional franquista. En la España preconciliar, y muy especialmente durante el primer franquismo (1936-1958), se relatan las escenas de estos actos sacrílegos y se activan rituales de desagravio en torno a los cultos comunitarios, entendidos como actos penitenciales, de forma que todo ello construye un discurso de exaltación de la imagen sagrada. El modo en el que esto tiene lugar da muestra de un impulso de los principios de sacralización de la imagen –dispuestos en orden desde el Concilio de Trento– así como de una recuperación de la externalización del culto católico. De igual forma, la imagen sagrada –investida de poder y agencia– resultó fundamental en el ejercicio de construcción de una nueva memoria nacional tanto a través de un reconocimiento comunitario de las principales devociones hispánicas, como por medio de la exaltación de devociones locales. En este sentido, la reactivación del culto y la acomodación de la imagen, unido a la necesidad política de consolidar o generar nuevas geografías devocionales, pone en evidencia la pervivencia de prácticas culturales posttridentinas y da lugar a la aparición de un *revival* barroco de tono triunfalista.

El propósito del presente artículo es señalar los principios del discurso de redención nacional en torno al desagravio de las imágenes sagradas durante el primer franquismo y presentar la recepción de estas políticas en la ritualidad de los cultos locales. En concreto, son dos las principales tesis que se defienden. En primer lugar, reconocer en los actos de desagravio –en todas las acciones, desde la celebración de actos litúrgicos públicos a la edición de estampas o publicaciones– la intención de construir un relato oficial de estos actos sacrílegos. De esta forma, la historia de estos avatares y ultrajes sufridos por las imágenes se incluyeron en las narraciones canónicas sobre estas devociones, así como en la historia de la comunidad cristiana que las veneraba, tanto desde una óptica nacional como local. En segundo lugar, se defiende que los actos de desagravio se llevaron a cabo como ejercicios de apropiación del poder de la imagen por parte del nuevo orden político y, por tanto, desempeñaron un papel destacado dentro del programa ideológico del primer franquismo.

DE LOS ATAQUES ICONOCLASTAS DURANTE LA GUERRA CIVIL A LA RESTITUCIÓN DEL CATOLICISMO EN ESPAÑA

Bajo el contexto de revueltas, revoluciones y conflictos bélicos, el vasto patrimonio artístico eclesiástico ha sido víctima directa del ataque iconoclasta en época contemporánea, un hecho que, si bien no es original de este periodo, sí ha protagonizado parte de los actos revolucionarios más significativos del mismo. En lo referente al caso español, existen diversas consideraciones a tener en cuenta a la hora de estudiar los actos iconoclastas sobre las imágenes –y, en general, sobre

el patrimonio eclesiástico– que tuvo lugar en España durante los siglos XIX y XX, y no únicamente durante la Guerra Civil, dibujando un panorama mucho más complejo de lo que a simple vista parece. La Iglesia, junto con la monarquía, como principales instituciones del Antiguo Régimen, fueron tomadas como símbolo de aquello a lo que se había de vencer. Por tanto, en función del modo en el que actuaban, así como de lo que simbolizaban, su vasto patrimonio se convirtió en blanco habitual de ataques. En el caso de los actos de destrucción de las imágenes religiosas se aprecia un especial deseo de *anular* el poder de éstas. Los motivos y fundamentos ideológicos son muy diversos. Centrándonos en el que nos ocupa, el caso español, fueron significativas las acciones llevadas a cabo en el verano de 1936, iniciada la Guerra Civil española tras el golpe de estado perpetrado por miembros del ejército contra el gobierno de la II República española. En aquellos días, turbas anónimas y milicianos llevaron a cabo asaltos, incendios, rapiñas y todo tipo de actos dirigidos a destruir templos e imágenes religiosas, siendo elevado el número de pérdidas, tanto materiales como humanas.

Las acciones iconoclastas dirigidas contra las imágenes de culto deben ser entendidas –en términos de teoría de la imagen sagrada, pero también bajo una mirada antropológica– como actos sacrílegos, pues estas acciones buscaban atacar su estatuto sagrado y sacramental, dirigiéndose por igual a la negación de su carácter sagrado como al deseo de anularlo. Desde una óptica católica esto resulta fácil de justificar, puesto que ha sido de este modo como históricamente la Iglesia ha construido el relato en defensa de las imágenes, especialmente en respuesta a los ataques iconoclastas en episodios pasados como con el auge del protestantismo. Pero resulta igualmente adecuado si estudiamos estos actos desde la óptica de su naturaleza y su comportamiento ritual.

El estudio de la naturaleza de estas acciones ofrece un panorama amplio de actitudes ideológicas y acciones rituales de gran complejidad. De hecho, la extendida identificación de los actos contra el patrimonio eclesiástico en la España contemporánea como fruto de *masas incontroladas* ha sido una losa que, durante mucho tiempo, ha minimizado las intrincadas motivaciones que radican en la base de estas actuaciones. Debemos tener en cuenta –como señala Manuel Delgado– que dichas acciones colectivas que dieron paso a la culminación de todo tipo de ultrajes y destrucción del patrimonio eclesiástico no fueron el reflejo de actitudes ignorantes, sino que, más bien, fueron consecuencia de posturas comprometidas con el cambio social y que, por tanto, –sin que esto sea motivo de justificación alguna– fueron vividas bajo un sentido de responsabilidad social².

En lo que respecta a los ataques iconoclastas durante la Guerra Civil, estas acciones no siempre fueron actos improvisados atribuibles a la acción insensata de las turbas anónimas. La carga sacrílega contra los templos, imágenes y personas durante los años de la Guerra Civil no fue muestra de una ira desatada y descontrolada contra el clero, sino la consecuencia de identificar a la religión como un claro obstáculo

2. DELGADO, Manuel: *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona, Humanidades, 1992, p. 60.

en el camino hacia la modernidad social y la consecución de las ideas de progreso social. Esta furia iconoclasta se centró especialmente en las esculturas, por diversos motivos: en primer lugar, pesaban sobre ellas aún prejuicios estéticos que las hacían menos relevantes que otras obras sacras realizadas en lienzo. Pero el motivo principal es que en ellas se identificaba de manera más clara la función didáctica, devocional y proselitista –en base a los postulados tridentinos– de la Iglesia católica. En estos casos, la iconoclasia se puede definir como un intento de marcar la superioridad de quien la ejerce sobre los poderes de la imagen y de su prototipo, liberándose de su servidumbre sobrenatural³, siendo identificadas estas efigies sagradas –tanto imágenes de Cristo y de la Virgen como de los santos– como figuras construidas a semejanza del clero opresor. Aunque el motivo del ataque a las imágenes religiosas no fue la respuesta a una negación teológica a la veneración de las imágenes, es cierto que agredían su estatus sagrado y su carácter apotropaico. El propósito de estos ataques sacrílegos no era solo destruir el poder de la Iglesia y, con ello, su capacidad de influencia sobre la sociedad, sino que se trataba de desposeerla de los símbolos de dicho poder, tratando de desactivarlos⁴.

La acción destructiva de imágenes convertida en prácticas rituales alternativas forma parte de un proceso de instrumentalización política por parte de grupos anticlericales que, en el contexto bélico, fortalecieron la identidad de colectivos considerados hasta entonces subalternos⁵. De igual manera, no olvidemos que una de las motivaciones generales de los iconoclastas a lo largo de la historia –además de tratar de eliminar el poder a la imagen y, simbólicamente, a quien ostenta su control– también ha sido el deseo de obtener atención y publicidad⁶. De ahí que es probable que estos actos contra el patrimonio eclesiástico ocurridos en el verano de 1936, tras el golpe de Estado, tratasen también de escenificar una derrota de los exaltados y calmar la inquietud vertida sobre el futuro orden republicano.

Uno de los gestos rituales iconoclastas más representativos fue la destrucción del monumento al Sagrado Corazón de Jesús del Cerro de los Ángeles, en Getafe, a pocos kilómetros de Madrid. Construido de forma deliberada en el centro de la península, a modo de «corazón geográfico», este monumento al Sagrado Corazón de Jesús fue inaugurado en 1919 por Alfonso XIII y debe considerarse un hito del nacionalcatolicismo anterior a la llegada del franquismo. En el verano de 1936, la imagen fue fusilada y posteriormente dinamitada. El carácter ritual del episodio –fotografiado a modo de una escenografía fílmica por parte de los milicianos que lo perpetraron– resulta evidente y encierra un claro propósito de desarme ideológico. La imagen sería publicada por la prensa nacional e internacional y el consistorio local cambiaría el nombre del lugar por el de «cerro Rojo» (FIGURA 1). Los disparos contra la imagen tuvieron

3. FREEDBERG, David: *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017, p. 218.

4. DELGADO, Manuel: *La ira sagrada...*, p. 27.

5. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen; GARRIDO CABALLERO, Magdalena: «Violencia iconoclasta e instrumentalización política durante la Guerra Civil española y la posguerra», en AZUELA DE LA CUEVA, Alicia; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (eds.), *México y España: Huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, p. 135.

6. FREEDBERG, David: *Iconoclasia...*, p. 211.

únicamente un alcance simbólico y no de efectividad destructiva. De igual forma, el impacto de esta acción tuvo consecuencias al otro lado de la barrera ideológica, pues redundaría en un lugar común del posterior relato oficial en la descripción de la cólera iconoclasta, el hecho de que las imágenes, como si de seres humanos se tratase, fueron víctimas de fusilamientos y participaron del drama bélico.

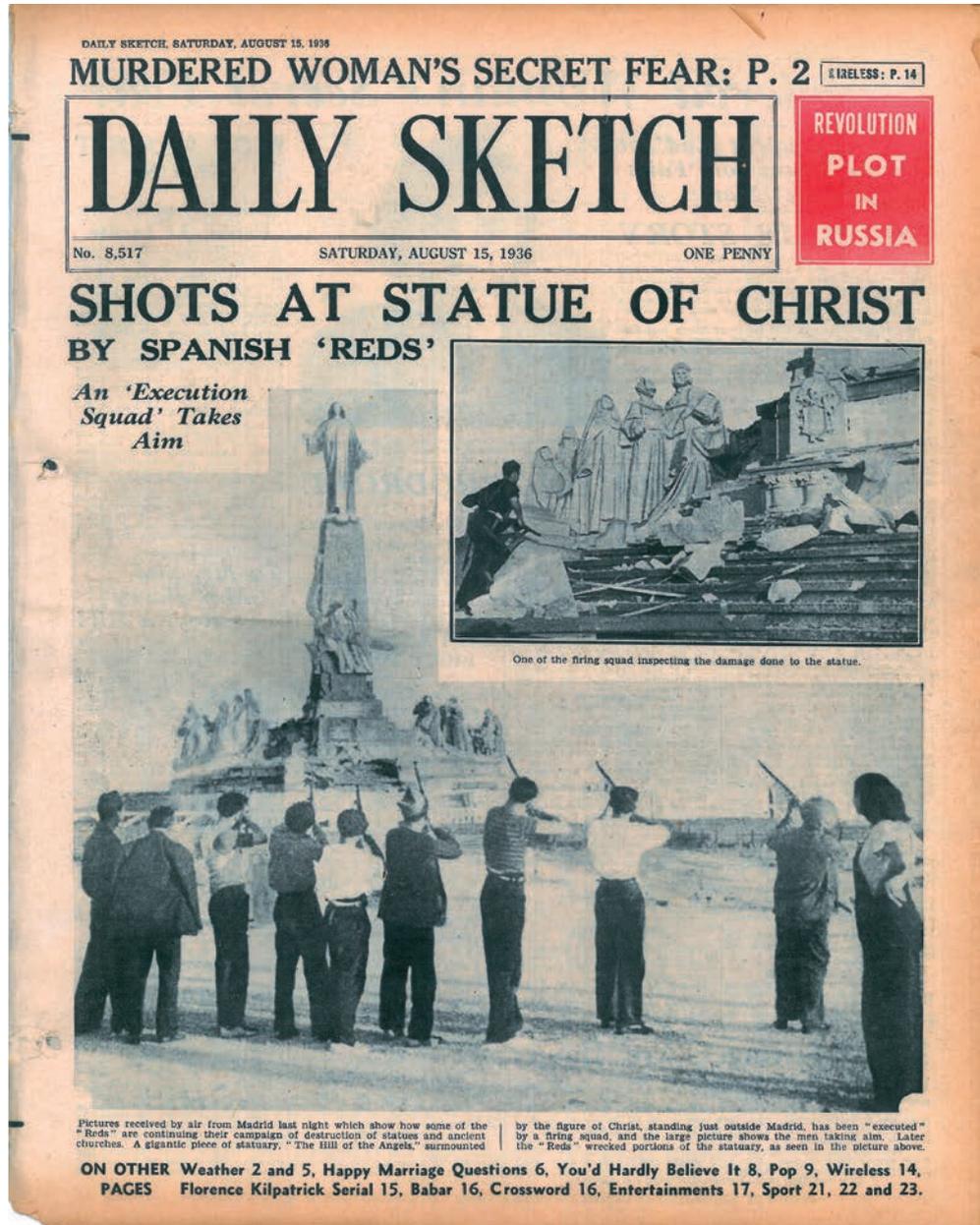


FIGURA 1. PORTADA DEL PERIÓDICO CONSERVADOR INGLÉS *DAILY SKETCH* –DE TONO POPULISTA– CON LA FOTOGRAFÍA DEL FUSILAMIENTO DEL CRISTO DEL CERRO DE LOS ÁNGELES EN SU EDICIÓN DEL 15 DE AGOSTO DE 1936

A medida que las tropas sublevadas fueron ganándole terreno al gobierno de la República, y especialmente tras la terminación de la Guerra Civil, la Iglesia fue recuperando su anterior dominio y haciendo balance de las pérdidas. En este proceso, y con el ascenso de un nuevo orden político-militar –en el que la Iglesia había de desempeñar un papel destacado– tuvo lugar la restitución del culto católico en los templos y el regreso de la veneración a las sagradas imágenes y desagravio de aquellas que habían sido ultrajadas.

Sobre el sentimiento cristiano de España –presentado como el fundamento de una especie de «destino común» histórico de sus habitantes– se edificaron las bases ideológicas del nuevo estado franquista, nutriéndose de una amplia literatura fascista iniciada desde los años previos a la Guerra Civil. Los principales actores intelectuales –y en gran medida responsables– de este rearme ideológico ultranacionalista en clave católica fue el fascismo español representado en Falange. Para ello fueron determinantes aspectos como la identificación de la contienda bélica como una cruzada, lo que permitió un importante respaldo internacional al bando sublevado⁷, aunque nunca llegase dicha contienda a definirse oficialmente como tal por parte de la Santa Sede quien, por medio de Pio XI llegó a comparar a los religiosos perseguidos como mártires, pero no cruzados⁸. Estos aspectos sirvieron para unificar las distintas sensibilidades de la derecha nacionalista española. Como explica Javier Rodrigo, «en la medida en que se catolizó el fascismo, durante la guerra también se fascistizó el catolicismo»⁹. No obstante, en el primer franquismo no todas las voces sonaron acordes en este sentido y la aceptación de la noción de Cruzada como definitoria de la sublevación suscitó algunas tensiones, muestra del carácter heterogéneo de las diversas culturas políticas situadas en el bloque autodenominado como «nacional»¹⁰.

El nuevo estado franquista se construyó, por tanto, tomando a la religión católica como parte nuclear y, con ello, promoviendo la activación de todo un imaginario colectivo de alcance mítico o incluso mesiánico. Se vio la Guerra Civil como un nuevo ejercicio de conquista –como reflejo de la reconquista cristiana del territorio peninsular–, y se ensalzaron las imágenes de gobernantes y periodos históricos anteriores considerados modélicos, como los Reyes Católicos o la monarquía de los Habsburgo. La reconquista cristiana sobre los musulmanes fue vista como una «fantasía mítica privilegiada» que permitió vislumbrar a Franco como un nuevo Santiago que, montado a caballo, había entrado victorioso por las calles de Madrid¹¹. Esta idea común de España como una nación católica, que estuvo apuntalada, de manera especial, por el falangismo, tenía su verdadera razón de ser en el nacionalcatolicismo. Las bases de esta «cultura política nacionalcatólica» se originaron a finales del siglo XIX, con la Restauración canovista, y se definieron

7. SAZ CAMPOS, Ismael: *Fascismo y franquismo*. Valencia, Universitat de València, 2004, p. 129.

8. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2012, p. 25.

9. RODRIGO, Javier: «Guerreros y teólogos. Guerra santa y martirio fascista en la literatura de la cruzada del 36», *Hispania*, 247, LXXIV (2014), p. 557.

10. *Ídem*, p. 556.

11. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 104.

en el primer tercio del siglo XX convirtiéndose así, como expresa Alfonso Álvarez Bolado, en «la teología política *dominante* que, en parte al menos, explica y legitima el comportamiento de la Iglesia católica en las vísperas de y *durante nuestra guerra civil*»¹². La existencia de estos dos proyectos nacionalistas –el fascismo y el nacionalcatolicismo– dio lugar a un posicionamiento ideológico y eclesiástico hegemónico del régimen franquista que comportó el reconocimiento de los principios del catolicismo como los definatorios del orden social, político e intelectual de España¹³. En su desarrollo durante el franquismo, esto se reflejó en la cesión de plenos poderes a la Iglesia en los aspectos de la vida pública y privada, en la no existencia de separación entre Iglesia y Estado, así como en la connivencia de la institución eclesiástica con el poder civil y militar.

LA RESTITUCIÓN DEL CULTO A LAS IMÁGENES DURANTE EL FRANQUISMO

Integrando, por tanto, el hecho religioso en el mandato público del Estado, en la ordenación de la vida privada, así como en el discurso apologético del régimen, la restitución del culto católico y de la veneración y culto a las sagradas imágenes transitó en la senda marcada tanto por los alegatos eclesiásticos como por las soflamas políticas. En el desarrollo práctico de estos principios se recuperaron modelos propios del arte de la Contrarreforma, con las manifestaciones artísticas –y especialmente las imágenes– al servicio de una organización de la realidad cotidiana y por medio de una escenificación pública de la comunión del poder político-militar y del eclesiástico. Se volvió a modelos devocionales barrocos basados en la atracción del fiel por medio de los valores persuasivos externos, en la emotividad y en los grandes despliegues de fastuosidad¹⁴, junto a la celebración de actos litúrgicos que evocaban modelos tradicionales en los que se reflejaba la estructura social.

El sentido de esta actualización de los valores tridentinos se fundamenta en la asimilación de la identidad hispánica con lo *barroco*. Esta identificación, que tiene sus raíces en la obra de autores como Ortega y Gasset o Menéndez Pelayo, resultó fundamental en los inicios de la elaboración del discurso ultranacionalista del fascismo español en el que se exaltó a la Contrarreforma como uno de los episodios álgidos de la historia de la humanidad y, especialmente, de España¹⁵. En concreto,

12. Aunque existe una amplia literatura crítica destinada a explicar el nacionalcatolicismo, conviene señalar el trabajo monográfico de Javier Burrieza, así como la breve síntesis elaborada por Francisco Javier Ramón Solans, de quien he tomado prestada la cita de Álvarez Bolado. Véase, ÁLVAREZ BOLADO, Alfonso: *El experimento del nacionalcatolicismo (1936-1975)*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, p. 194; RAMÓN SOLANS, Francisco Javier: *La Virgen Del Pilar Dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 31-36; BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *El nacionalcatolicismo. Discurso y práctica*. Madrid, Cátedra, 2019.

13. La existencia de dos ideologías nacionalistas para España durante la dictadura, por un lado el proyecto fascista y, por otro, el nacionalcatolicismo finalmente dominante está ampliamente explicado en SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.

14. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 31.

15. SAZ CAMPOS, Ismael: *Fascismo y franquismo...*, p. 269.

la inclusión de esta idea se debe a Ernesto Giménez Caballero quien, en 1932, publicó *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, texto en el que describe el destino de España en términos de predestinación fascista. En sus páginas, se expresa que España debe mirarse en Roma –en su pasado Imperial y en la Roma de la Contrarreforma– y señala que el cénit de España se encuentra en el siglo XVI. En su libro, Giménez Caballero identifica al Concilio de Trento como uno de los «remedios heroicos» que se aplicaron en el pasado a una España que se desangraba espiritualmente y que, por tanto, debían ser de nuevo aplicados:

La primera de aquellas mediaciones o curas aplicadas al herido ser de España fue, sin duda, como urgente y desesperada, la más aparentemente eficaz. [...] frente al morbo quijotero, la inyección nuevamente cargada de fe y de rectificaciones, de Ignacio, el de Jesús, y de Teresa, la de Jesús [...] El Concilio de Trento, la Contrarreforma española, tuvo un éxito más que de resucitamiento, de galvanización. Y lo tuvo porque se planteó el problema de la incipiente morbilidad hispánica¹⁶.

Ernesto Giménez Caballero también daría buena muestra de esta relectura histórica nacional en tono mesiánico en su posterior obra *Arte y estado*, editada en Madrid en 1935. Entre otras reflexiones, su autor elevó el palacio-monasterio de San Lorenzo de El Escorial a una categoría simbólica, como esencia de lo que debía ser España, rémora del momento de esplendor del Imperio hispánico. El Escorial, «piedra guerrera levantada a la gloria católica e imperial de la Casa Germánica»¹⁷ refleja el orden ideal del poder debido a su construcción en alabanza de un mandato teocrático del gobierno terrenal donde el monarca está supeditado a Dios –lo que, en su opinión, quedó desquebrajado con la llegada de la II República–. La participación del fascismo español –por medio de Falange– en la organización del boato público en la recuperación del culto a las imágenes sagradas tendría un importante apoyo en lo expresado por Giménez Caballero.

Las actitudes rituales y el uso político del culto católico en la España del primer franquismo deben ser entendidas bajo esta mirada barroca. Alrededor de los importantes lugares sagrados del territorio español, como la catedral de Santiago de Compostela o la basílica de la Virgen del Pilar en Zaragoza, se llevaron a cabo las principales muestras de devoción *patriótica*, ofrendas, reparaciones y desagravios¹⁸. Estos modelos se reprodujeron igualmente en otras ciudades, así como en los diversos santuarios regionales o locales, consolidando geografías devocionales que tejieron fuertes lazos de unión. Estas expresiones se convirtieron en escenificaciones del orden establecido y declaraciones de los distintos poderes. Uno de los principales intelectuales fascistas de los primeros años de la dictadura, el filósofo José Pemartín, puso en valor el poder de la religiosidad popular y la externalización del culto, y el

16. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. Madrid, Ediciones de la Gaceta Literaria, 1932, p. 47.

17. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y estado* (edición, introducción y notas de Enrique Selva Roca de Togores). Madrid, Biblioteca Nueva, 2009 [1935], p. 254.

18. DI FEBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 31.

papel que la imagen debía interpretar. Al defender el catolicismo como religión de estado manifiesta que:

El pueblo cree lo que ve como previo paso para creer en lo que no ve; y si ve a las autoridades rindiendo culto Católico a Dios, si ve a las fuerzas armadas presentando armas al Santísimo sacramento, si ve el esplendor del culto Católico español [...] cree efectivamente que *Aquello* a lo que se rinde Culto exterior es la Verdad. [...] No sin motivo la sabiduría suprema de la Iglesia sostiene todo el esplendor del Rito y del Culto externo, en contra del frío y ensimismado subjetivismo protestante; no sin un motivo sostiene también su Culto a las imágenes¹⁹.

Las palabras de Pemartín fueron escritas para su obra *¿Qué es lo Nuevo? Consideraciones sobre el momento español presente*, cuya primera edición tuvo lugar en 1937, cuando aún no se había terminado la guerra, y son una clara declaración de intenciones. La referencia al culto a las imágenes, que para entonces ya habían sido víctimas de los ataques sacrílegos perpetrados en el verano de 1936, adquiere una dimensión significativa. Pemartín reconoce en estas líneas el valor de la veneración de las sagradas imágenes como un instrumento de la Iglesia puesto al servicio de Dios por medio del cual el pueblo se acerca a la verdad evangélica. Este discurso se activará de nuevo una vez terminada la guerra, combinándose con el ideario falangista de un «resurgimiento nacional» expuesto por Ernesto Giménez Caballero –aquel discurso que defiende que España debía caer para amanecer a un nuevo tiempo– y permite entender la presencia activa del falangismo en la recuperación del culto católico y el de las sagradas imágenes, como veremos para el caso valenciano.

La construcción de un ideario nacional tuvo, por tanto, como base un claro sentimiento de exaltación barroca. La escenificación de un nuevo tiempo barroco se llevó a cabo en un orden vertical que alcanzó tanto a las clases elevadas como a las más populares, desde las fastuosas liturgias oficiales a la ritualidad local, así como en las prácticas individuales. De este modo se vivió una revitalización de la milagrería, se sucedieron episodios de apariciones de imágenes y reliquias y reconocimiento del poder taumatúrgico de estas. El culto católico se hizo cada vez más espectacular en lo externo como *sentido* en lo teológico, retomando esquemas litúrgicos que recordaban claramente al Concilio de Trento. Pero es importante señalar que esto no sucedió como única atención a los signos externos, sino a la recuperación de prácticas y expectativas sobre las imágenes sagradas que habían pervivido durante siglos. La participación del poder civil y militar fue plena. El punto en el que convergen estos propósitos se encuentra en la proyección pública de la figura de Franco, capaz de simbolizar el carácter teocrático del nuevo régimen dictatorial. Las crónicas periodísticas –acompañadas de fotografías– lo describen como un individuo altamente devoto que muestra constantemente su aprecio hacia todo tipo de expresión popular de devoción y que participa activamente en

19. PEMARTÍN, José: *¿Qué es lo Nuevo? Consideraciones sobre el momento español presente*. Santander, Espasa-Calpe, 1938 [1ª ed. de 1937], p. 85.



FIGURA 2. ALTAR PRESIDIDO POR EL CRISTO DE LAS MARAVILLAS. PORTADA REVISTA FOTOS DE 22 DE ABRIL DE 1939. REPORTAJE GRÁFICO DE JOSÉ DEMARÍA VÁZQUEZ «CAMPÚA». BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

la restitución del culto católico y –como veremos en el próximo apartado– en la recuperación del patrimonio religioso.

En la organización de este aparato público-festivo, las imágenes sobrevivientes ocuparon un espacio central de la escenografía y los discursos oficiales. Fotografías aparecidas en la prensa y en ediciones especiales de todo tipo de boletines y monografías, convertían a estos objetos en testimonio de la barbarie y, al mismo tiempo, en representación metonímica de España. Esto fue aún más destacado en aquellas imágenes que en su materialidad mostraban las secuelas de estos actos, como mutilaciones o rasgaduras. Lejos de ser interpretadas como ostentaciones faltas del decoro que debe guardarse en la veneración de las sagradas imágenes, esta visión las hacía estar aun más cerca del concepto de reliquia. Además de esta exhibición fotográfica, en el boato de los actos públicos cívico-religiosos estas imágenes ocuparon un espacio protagónico. Es el caso del Cristo de las Maravillas en Madrid –al que le había sido mutilado el brazo derecho– que presidió el altar erigido frente a la emblemática puerta de Alcalá en la «primera misa por los Caídos por España» celebrada en la capital española, en medio de una efectiva escenografía fascista (FIGURA 2)²⁰. Esta misma disposición se repetirá en todo el territorio español, como tendremos ocasión de ver para el caso valenciano con la imagen de la Virgen de los Desamparados.

Lo relatado hasta el momento –y especialmente tomando como ejemplo el caso del Cristo de Maravillas– sirve para identificar el camino trazado entre el sacrilegio y el posterior desagravio de las imágenes. El valor político de estos hechos se hizo patente por los múltiples actos de reparación realizados tras la recuperación de reliquias e imágenes²¹. Para la Real Academia Española de la Lengua, el concepto de desagravio se fundamenta en la idea de tratar de «borrar o reparar el agravio hecho, dando al ofendido satisfacción cumplida». Se quiso identificar que el ataque sufrido por las sagradas imágenes había sido dirigido en realidad a Cristo, lo que estuvo reforzado por actos como el del Cerro de los Ángeles. La expresión que representó de manera más clara este propósito fue la de identificar los objetos, templos e imágenes consagrados a Dios como *mártires*. Este enunciado fue ampliamente explotado en la propaganda oficial y en los discursos eclesiásticos²². Buena prueba de ello son ediciones como la obra *Via Crucis del Señor en las tierras de España*, de Manuel Augusto, editada en 1939 (FIGURA 3)²³. En este sentido, resulta de gran interés el estudio de esta literatura inicial formada por noticias, crónicas y reportajes periodísticos monográficos, así como libros y folletos, no únicamente con el deseo

20. Esta celebración tuvo lugar el 6 de abril de 1939, festividad del Jueves Santo, coincidiendo, por tanto, con la Semana Santa. Inició con una procesión de esta talla escultórica del siglo XVII desde la parroquia de San José hasta el altar dispuesto ante la Puerta de Alcalá. Para Zira Box, se hacía coincidir la pasión de Cristo con la desolación del pueblo español. Box, Zira: *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.

21. COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la segunda guerra mundial*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 110.

22. He trabajado este concepto de «el martirio de las cosas» de manera más amplia en un trabajo de próxima publicación.

23. AUGUSTO, Manuel: *Via Crucis del Señor en las tierras de España*. Barcelona, Editora Nacional, 1939. El concepto de martirio de la imagen trataba de definir, a modo de un martirologio, el tránsito del arte religioso hacia su aniquilamiento y está cargado de claras connotaciones teológicas.

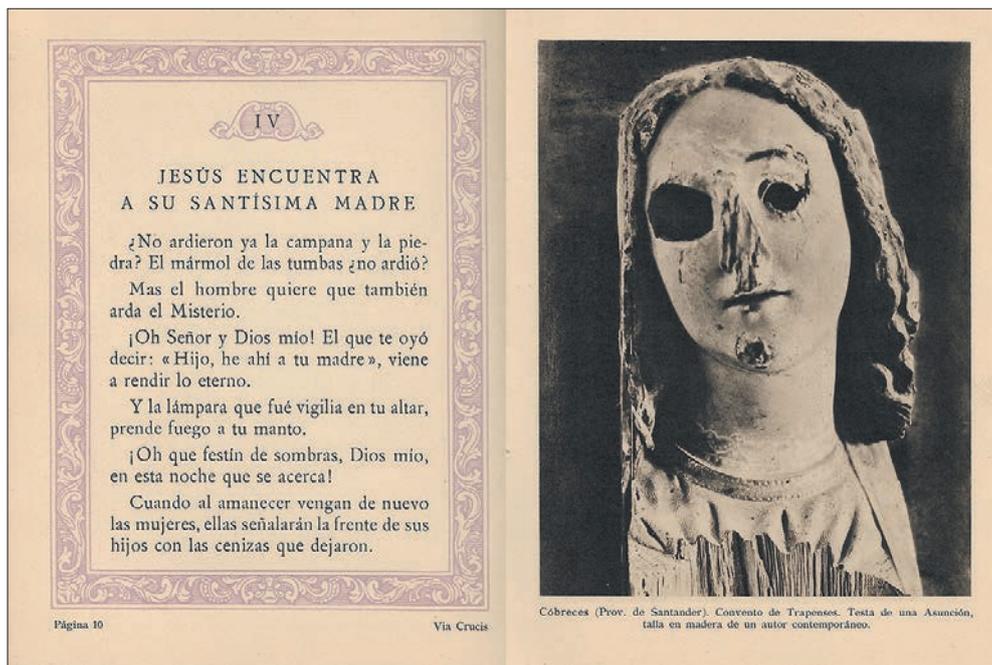


FIGURA 3. PÁGINAS INTERIORES DE *VIA CRUCIS DEL SEÑOR EN LAS TIERRAS DE ESPAÑA*, DE MANUEL AUGUSTO, 1939

de conocer el modo en el que fue atacado, y posteriormente salvado, el patrimonio eclesiástico español durante la Guerra Civil y en los primeros años de la dictadura, sino también por analizar el modo en el que se construyó el relato de la salvación de estas imágenes. Lo significativo de estas historias será la capacidad por describir la realidad desde una perspectiva de predestinación histórica.

Los actos públicos de desagravio de la imagen sagrada –manifestaciones públicas de carácter expiatorio donde participó toda la sociedad civil, desde las autoridades políticas, militares y eclesiásticas, a las élites sociales y el pueblo llano–, se repitieron por toda la geografía española, en aquellos lugares donde las peculiares circunstancias lo permitieron. Donde las imágenes fueron destruidas se confeccionaron nuevas –en un estilo neobarroco– y allí donde se rescataron o salvaron se restituyó el culto tras las pertinentes restauraciones.

«VALENCIA CONFIESA». EL DESAGRAVIO DE LAS IMÁGENES SAGRADAS EN VALENCIA. LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS Y EL CRISTO DEL GRAO

Con el titular «Valencia confiesa y adora públicamente a Cristo» el periódico *Avance* –diario de la tercera compañía de Radiodifusión y propaganda en los frentes, controlado por Falange– coronaba la portada de su edición del día primero de abril de 1939²⁴. La noticia a la que hacía referencia dicho titular era la conmemoración

24. *Avance*, 1 de abril de 1939.

de «la primera misa de campaña que se celebra en esta ciudad, tan española, tan eucarística, tan mariana»²⁵ en la que participaron las autoridades militares –entre ellos los generales Luis Orgaz y Antonio Aranda–, junto con los líderes regionales de F.E.T. y de las J.O.N.S. y el Gobernador Civil, Francisco Planas. Los habitantes de la ciudad que se fueron acercando desde primera hora de la mañana a la gran explanada delante del Ayuntamiento se encontraron por el camino con multitud de «cartelones y periódicos murales» con consignas propias del nuevo régimen. El altar, decorado con los colores «de la bandera patriótica», estaba presidido por una réplica de la imagen de la Virgen de los Desamparados «traída en peregrinación por las ciudades de la España liberada» y que había entrado a Valencia escoltada por miembros de Falange. Completaba la escenografía del altar un retrato de Franco. De este hecho se desprende la construcción de un relato, el del inicio de un tiempo de expiación colectiva en la ciudad de Valencia en los llamados «primeros días de la liberación». Al deseo de defender a España como un pueblo católico se sumó, en consecuencia, la pretensión de redimir a la nación por los actos realizados en su nombre por la República²⁶. El estamento militar, junto al nuevo poder civil y el falangismo, insistieron nuevamente en concederle a la toma de Valencia por parte del bando sublevado un tono propio de reconquista cristiana. En este relato, el culto a la Virgen de los Desamparados ocupó un lugar estratégico y aún lo sería más, pocos días después, cuando por medio del acto público de desagravio de su imagen original se actualizase lo carismático de la misma.

La imagen de la Virgen de los Desamparados de Valencia es una escultura del siglo XV realizada en pasta de papel cartón²⁷. Su veneración se encuentra documentada desde inicios de dicho siglo en el entorno de la cofradía creada en 1410 bajo la advocación de Nuestra Señora de los Inocentes. En 1414 la cofradía obtuvo el privilegio real del monarca Alfonso V el Magnánimo para esculpir y poseer una

25. Esta frase, que como el resto de las citas entrecomilladas del presente párrafo se extractan de la crónica periodística del *Avance* de 1 de abril, encierra una declaración expresa de reconocer dos cultos singulares de la ciudad de Valencia que llegarían a ser ilustrativos de la instrumentalización del patrimonio religioso por parte del primer franquismo. De un lado, reconoce la singularidad de la devoción a la Virgen de los Desamparados en la construcción de una identidad local, pero, por otro lado, la referencia a lo «eucarística» de la ciudad señala a otro objeto, el Santo Cáliz –reliquia con tradición de ser el vaso utilizado en la última cena– que vio renovado su culto a principios del siglo XX.

26. Según la crónica periodística, al tiempo que el padre Comesaña oficiaba la misa, otro sacerdote, el padre Juan Muñoz, hacía de comentarista por medio de altavoces situados por toda la plaza. La transcripción periodística de las palabras de este último nos muestra el carácter expiatorio del acto y el valor estratégico de la elección de la imagen de la Virgen de los Desamparados: «valencianos, españoles todos: Estáis recibiendo el entusiasmo de este pueblo, cuya fe no podía morir porque se cimentaba en aquel amor a la Virgen de los Desamparados, y en Jesucristo en el Santísimo Sacramento del Altar. En estos instantes, miles, centenares de miles quizá, se han congregado en esta gran plaza, que yo no sé qué nombre darla, si el nombre de la plaza donde vuelve a Dios Nuestro Señor, a la Virgen de los Desamparados, toda la reparación de la infamia que unas turbas exóticas lanzaron sobre este pueblo bendito». *Avance*, 1 de abril de 1939, Año 1, Número 3, pág. 1.

27. En recientes análisis técnicos realizados sobre la obra han salido a la luz fragmentos de papeles con *probations calami* –pruebas de tinta o pluma– cuya grafía se puede datar entre finales del siglo XIV y principios del XV. La pieza presenta constantes añadidos en técnicas variadas: telas enyesadas, estructuras de madera y refuerzos metálicos. GARCÍA HERNÁNDEZ, Greta *et al.*: «La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados: particularidades de la intervención», en PÉREZ GARCÍA, Carmen (ed.), *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2016, pp. 79-81.

imagen de la Virgen «de plata sobredorada o madera»²⁸. La función original de la imagen debió ser la de cubrir el féretro de los cofrades y, por tanto, se trataría de una imagen yacente cuya cabeza debió reposar sobre un almohadón y, de ahí, la peculiar inclinación del cuello que hizo que la imagen, venerada hasta la actualidad como una figura puesta en pie, fuese conocida con el apelativo de la *xeperudeta*²⁹. La devoción a esta imagen mariana recibió un especial auge durante el periodo barroco, momento en el que, con el deseo habitual de ensanchar su carisma, se fundó la leyenda de que se trataba de una imagen *non manufacta*. De este modo, la tradición piadosa afirmaba que había sido confeccionada milagrosamente por tres ángeles que se habían presentado en apariencia de escultores peregrinos al padre Joan Gilabert y que, tras pasar tres días encerrados en una ermita frente al Hospital, desaparecieron misteriosamente dejando únicamente la imagen. Este relato alcanzó un carácter canónico en el contexto de la defensa de las imágenes posterior al Concilio de Trento, quedando como testimonio del discurso visual obras como el lienzo de Gaspar de la Huerta titulado *La milagrosa labra de la imagen de la Virgen por unos ángeles peregrinos* (c. 1695, Museo Mariano de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, Valencia)³⁰. Posteriormente, la continuidad de esta creencia se desvanece, sufriendo los habituales desmentidos por parte del clero ilustrado.

Este último aspecto revela un hecho importante como es la pertenencia de la imagen de la Virgen de los Desamparados a un exclusivo grupo de imágenes de culto, el de las imágenes milagrosas³¹. El carisma concedido a este tipo de imágenes fue posible por medio de reconocer que en su propia historia –tanto por su hallazgo sobrenatural, como por la adjudicación de todo tipo de portentos y milagros– existen pruebas que las convierten en testimonio de la manifestación de la gracia divina. Estas imágenes quedaron investidas de agencia –esto es el reconocimiento de su capacidad para producir efectos y respuestas en el entorno–³² y fueron fundamentales en el establecimiento de una geografía devocional sustentada en todo un entramado de relaciones sociales e interacciones con las mismas. Durante el Antiguo Régimen se fueron estableciendo las características de esta cartografía devocional en función –y, en ocasiones de manera paralela– a los procesos de consolidación de identidades comunitarias. Establecido un primer culto local, algunas de estas devociones sufrieron un proceso de regionalización e incluso, en algunos casos notables, de nacionalización de estos cultos³³. Desde esta perspectiva,

28. APARICIO OLMOS, Emilio M.³: *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, pp. 261-262.

29. GARCÍA MAHIQUES, Rafael: «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la basílica comunicada por las obras de arte», en GIRONES SARRIÓ, Ignasi, *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*. Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, 2001, p. 24.

30. Cfr. PORTÚS, Javier: *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo del Prado, 2016, p. 31.

31. Sobre el estatuto sagrado de la imagen –su formulación original y acomodo en el Antiguo Régimen y su continuidad posterior– véase: DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II», *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 16 (2020), pp. 100-116.

32. GEL, Alfred: *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, Paradigma indicial, 2016.

33. El caso más significativo de este último proceso lo constituye para España las devociones a Santiago y la Inmaculada, pero, en lo referente al culto concreto de una imagen, el ejemplo evidente fue el de la Virgen del Pilar.

la restitución del culto a la Virgen de los Desamparados y la organización de los actos en desagravio responden a un proyecto de largo recorrido por el cual la comunidad católica valenciana se identificaba alrededor de este culto mariano.

El 19 de julio de 1936, el día después del estallido de la guerra, el patrimonio eclesiástico valentino empezó a ser atacado. En estos primeros días se incendiaron templos como el de los Santos Juanes, en la plaza del mercado, San Agustín, San Martín o la propia catedral. Esta suerte también la sufrió la propia capilla –hoy basílica– de la Virgen de los Desamparados³⁴. Una vez controlada la situación por parte de los poderes públicos, y en previsión de futuros conatos, la imagen fue resguardada en el Ayuntamiento, en un armario del antiguo archivo municipal³⁵. Sobre los avatares que vivió la imagen hasta ser resguardada en el Archivo Municipal se han escrito con posterioridad diversas monografías y crónicas periodísticas –prácticamente hasta la actualidad– que, incluso, han polemizado a la hora de establecer los nombres de los protagonistas y, por tanto, *héroes* en esta historia. Su salvaguarda en el Ayuntamiento evidencia el interés de los poderes públicos de controlar los actos de violencia y preservar el patrimonio eclesiástico. Pero lo que resulta interesante, desde el punto de vista del discurso, fueron las motivaciones que se desprenden de los que podríamos llamar primeros «cronistas del calvario mariano», así como de la prensa de la época. El más significativo es el testimonio escrito por Salvador Carreres Zacarés quien, por encargo de la cofradía, redactó una breve reseña de lo acontecido que se publicó con el título de *La Virgen de los Desamparados bajo el dominio rojo*, en julio de 1939, coincidiendo con el aniversario de los hechos. El historiador Carreres Zacarés, quien fuese cronista de la ciudad durante los años del franquismo, no deja duda sobre el propósito seguido al dar a la imprenta su obra, el de construir una memoria de los actos sacrílegos y definirlos como propios de la barbarie perpetrada por los administradores del orden político anterior y sus seguidores³⁶.

En el relato ideológico de los hechos, Salvador Carreres señala a la Virgen de los Desamparados como objetivo político directo y afirma que «de haber sido llevada a algún domicilio particular, las turbas rojas no la hubieran respetado, pues ha

34. Para una recopilación de las noticias periodísticas e información oral sobre los sucesos véanse los diversos trabajos del sacerdote Andrés de Sales Ferri: FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Escultura patronal valentina destruida en 1936*. Sueca, Andrés de Sales Ferri Chulio, 1999; FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *El incendio de la capilla de la Virgen de los Desamparados el 21 de julio de 1936*. Valencia: Andrés de Sales Ferri Chulio, 2013.

35. El 31 de marzo de 1939, el día previo a la celebración de la misa de campaña, el periódico *Avance* daba noticia de las imágenes sagradas y reliquias que habían podido salvarse y señala la presencia de las autoridades locales republicanas y su participación en el rescate así como la del sacerdote Vicente M.^a Izquierdo: «Cerca de la Virgen estaban unos diputados y concejales del Ayuntamiento de Valencia del fenecido régimen, en los que en medio de tantas desorientaciones y desvaríos se advirtió el deseo de salvar a la Virgen. [...] fue colocada en un camión de las fuerzas de Asalto, y con emoción indescriptible [Vicente María Izquierdo] realizó el traslado de la imagen, envuelta en unos manteles, a la Casa del Ayuntamiento, donde entró a pesar de tantos forajidos, como reina, señora y alcaldesa de la ciudad de Valencia». *Avance*, 31 de marzo de 1939.

36. El prólogo escrito por el prior para acompañar el texto de Salvador Carreres, dice lo siguiente: «[...] firmemente creemos, que el recuerdo de los sacrilegios cometidos por la fiera revolucionaria con la efigie de Nuestra Señora de los Desamparados, acrecentará nuestra devoción hacia tan excelsa Reina; como la memoria de los agravios a nuestras madres sirven de acicate y amoroso estímulo hacia ellas; es propio de hijos bien nacidos cercar a sus padres y acariciarles, cuando el cierzo de la tribulación les oprime». CARRERES ZACARÉS, Salvador: *La Virgen de los Desamparados bajo el dominio rojo*. Valencia, Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Mártires y Desamparados, 1939, [prólogo], p. 5.

habido especial interés, incluso por el mismo Gobierno marxista, en hacerse con ella»³⁷. Estas palabras, así como el propio título del libro, muestran diversos lugares comunes de la retórica posbélica, en lo concerniente a los ataques iconoclastas. Del mismo modo, en la edición del 15 de abril de *Las Provincias*, se relataba que: «Un hombre de Espíritu abnegado subió por el Camarín, medio asfixiándose, y salvó la imagen cuando el fuego empezaba a devorarla. Parecía cosa de milagro. Más tarde, ya de noche, fue llevada al Ayuntamiento en completo sigilo. Por fortuna, los ediles marxistas no lo sabían»³⁸.

Las narraciones llenas de dramatismo que refieren la ocultación y posterior descubrimiento de las imágenes de devoción en ocasiones funcionan –en términos estructurales– como una representación invertida de la leyenda de su invención³⁹. Si bien en el caso de la Virgen de los Desamparados no existe esta concordancia –quizás por la poca transcendencia de la leyenda de su creación por mano de ángeles–, sí se advierte el deseo por conectar su preservación en un espacio público –el Archivo Municipal, en la Casa Consistorial– con los anteriores episodios en los que se adjudicó a la Virgen un papel protector de los habitantes de Valencia.

Así, al igual que había sucedido en Europa tras la terminación de la *gran guerra* –y como había de volver a suceder tras la Segunda Guerra Mundial– acusar al enemigo de la destrucción del patrimonio artístico se convirtió en un arma de propaganda fundamental⁴⁰. Como señala Arturo Colorado, este tipo de discursos presentes desde el inicio de la posguerra están llenos de tópicos sobre la destrucción y robo del patrimonio eclesiástico y formaban parte de una campaña franquista guiada a construir una nueva memoria⁴¹. Otro de los habituales recursos de estos relatos –considerado como una verdad aceptada sin contrastar– fue la identificación de que estos actos iconoclastas fueron llevados a cabo por *furias* y turbas descontroladas. La descripción de esta falsa espontaneidad responde, en ocasiones, a la visión de quien sufre los ataques en cuyos relatos trata de mostrar, en quien los ejecuta, el rostro de la barbarie, sin hacer mención, por tanto, a los argumentos que lo habían movido a cometerlos. Por tanto, resultó frecuente que los relatos de estas destrucciones estuvieran plagados de adjetivos peyorativos e impactantes, así como por un tono mesiánico en el que, a estos *episodios apocalípticos* les seguían momentos de *gloria*. En el año 1939, como «año de la victoria»⁴², las crónicas de los hechos sucedidos a la imagen de la Virgen marcan el límite de un tiempo corrompido y señalan el nacimiento de un nuevo orden. De tal forma que el

37. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, p. 13.

38. «Como fue salvada y es reparada la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados», *Las Provincias*, 15 de abril de 1939, p. 8.

39. DELGADO, Manuel: *Luces iconoclastas...*, pp. 118-119.

40. GAMBONI, Dario: *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2014, p. 60.

41. COLORADO CASTELLARY, Arturo: *op. cit.*, pp. 16-17.

42. El 2 de abril de 1939, la orden ministerial de Serrano Suñer ordena que en todos los documentos oficiales se acompañen con la expresión «año de la victoria» que sustituía a la anterior de «año triunfal». Un gesto singular, el de la designación oficial de 1939 como «año de la Victoria» –en el que, imitando a Mussolini con el lema «era fascista»– que permitía, en opinión de Giuliana di Febo, «prolongar el tiempo de la victoria y transformarlo en memoria agresiva y beligerante». DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 98.

hecho de que la imagen de la Virgen de los Desamparados se librara de su destrucción total fue recibido como un acto providencial, un milagro, con el propósito de que «vencida la fiera y obtenida la paz, pudiesen los valencianos derroscarse con fervor ante Ella»⁴³.

Existe otro aspecto centrado en la identificación de acciones recurrentes en los ataques perpetrados contra las imágenes que construyen una especie de ritual sacrílego. El más habitual de estos patrones sacrílegos fue el tópico del fusilamiento de las imágenes que adoptaron tanto los relatores de los actos sacrílegos como sus perpetradores, como hemos tenido ocasión de ver con el fusilamiento del Cristo del Cerro de los Ángeles. Esta visión estuvo fundamentada tanto en hechos reales como en historias que se han demostrado falsas. Entre las poblaciones cercanas a la ciudad de Valencia se publicaron reseñas periodísticas en estos primeros momentos, como la del Cristo de la Fe, venerado en Paterna, del que se afirmaba que antes de ser incendiado fue sacado de la Iglesia por varios milicianos acusando «tres tiros en el rostro»⁴⁴. En Xàtiva, población también de la diócesis valentina, se difundió que la mañana del 27 de julio «a tiro limpio fusilaron a la Virgen Patrona de Játiva, derribando su imagen que, entre risas y blasfemias, quemaron en auto de fe... bolchevique»⁴⁵.

Para el caso de la Virgen de los Desamparados las expresiones de que la imagen fue martirizada y *víctima* de disparos aparecieron desde el primer momento. De nuevo el relato periodístico se hizo eco de una versión –que recientes estudios materiales sobre la obra original han demostrado poco probable–⁴⁶ que afirmaba que, en su capilla, antes de que la imagen fuese rescatada, esta había sido víctima de un proyectil: «El ambiente sofocante les hacía buscar salida [a aquellos que habían provocado el incendio], pero antes las pistolas apuntaron a la dulce, indefensa imagen, y la profanaron. [...] Un balazo hirió la cara de la Virgen y otro martirizó el cráneo»⁴⁷. Salvador Carreres elevará la cifra a «tres tiros que un insensato se había atrevido a disparar»⁴⁸. A diferencia de la quema de imágenes –que las asemeja a cualquier otro objeto que pudiese ser destruido– el fusilamiento denota un ataque que les da identidad *humana*, las activa como mártires y ayuda a comprender la idea de que a quien se atacó fue al original representado, en este caso al propio Cristo, y a la comunidad de fieles que murieron por él.

Junto a esos relatos se descubrían también las fotografías del estado en el que se encontraba la imagen de la Virgen de los Desamparados –realizadas por Valentín Pla– que se convirtieron en testimonio gráfico y fueron publicadas en los principales periódicos, así como en estampas o postales (FIGURA 4). Pero los esfuerzos se

43. Palabras del Prior del clero de la basílica en el prólogo de la obra de CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*

44. En esta misma población fue quemado el Cristo del Salvador acusando a los mismos milicianos de haberle infringido antes varios golpes. CARDONA LLAVATA, Vicente: «De 1936 a 1939. Lo que sucedió en Paterna», *Las Provincias*, 11 de mayo de 1939, p. 8.

45. SARTHOU CARRERES, Carlos: «La corona de la Virgen», *Las Provincias*, 27 de mayo de 1939, p. 16.

46. GARCÍA HERNÁNDEZ, Greta *et al.*: *op. cit.*, p. 108.

47. «Como fue salvada y es reparada la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados», *Las Provincias*, 15 de abril de 1939, p. 8.

48. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, p. 12.

centraron principalmente en mostrar el estado del rostro con la idea de demostrar que éste había quedado dañado a causa del incendio provocado en el interior de la capilla (FIGURA 5). Recordemos que la historia de la iconoclasia demuestra que es en esta parte de la anatomía humana –muy precisamente en los ojos y la boca– donde se han centrado la mayoría de los ataques realizados contra la imagen, por su capacidad metonímica, pero también por lo simbólico de la misma⁴⁹. Esta lógica funciona igualmente en el pensamiento iconófilo donde, de manera habitual, el fiel dirige la mirada al rostro construyendo potentes lazos emotivos, de ahí que sean exhibidas estas fotografías. No es de extrañar que, en tono providencialista, se celebre lo *milagroso* de la recuperación del rostro debido a que se conservaba un molde del original. Por tanto, la exhibición de la fotografía del rostro destrozado de esta Virgen valenciana estuvo dirigida tanto a señalar lo *horrendo* del acto sacrílego como lo excepcional de su restauración, llevada a cabo por el imaginero valenciano



FIGURA 4. FOTOGRAFÍA DEL ESTADO DE LA IMAGEN ORIGINAL DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS, POR VALENTÍN PLA, DIFUNDIDA EN LOS PERIÓDICOS DE LA ÉPOCA, 1939



Valencia. — Estado en que quedó la Virgen de los Desamparados, después del incendio y saqueo de la capilla por los rojos.

FIGURA 5. DETALLE DEL ESTADO DEL ROSTRO DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS, EN FOTOGRAFÍA DE QUINTANA. CARPETA POSTAL

49. Con frecuencia, en las agresiones dirigidas a las imágenes en contextos iconoclastas de origen teológico –iconoclasia bizantina, movimiento protestante, actos perpetrados por islamistas, etc.– éstas eran denostadas agrediendo al rostro y, especialmente, a los ojos por ser precisamente uno de los elementos que, de manera tradicional, concentraban el convencimiento de vitalidad. FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Catedra, 1992, p. 463. Cfr. GAMBONI, Dario: *op. cit.*



FIGURA 6. IMÁGENES DEL DESFILE DE LA VICTORIA EN VALENCIA A SU PASO POR EL AYUNTAMIENTO, EL 3 DE MAYO DE 1939. CARPETA POSTAL

José Ponsoda Bravo⁵⁰. El arzobispo Melo veía la reparación de la imagen como «símbolo de la restauración» de las almas de los fieles, anticipo de la reposición del resto de imágenes y templos⁵¹.

Estos relatos y sus detalles dramáticos no dejaban de ser eslabones en un ajustado engranaje de política de la memoria antirrepublicana que se puso en marcha desde el inicio del golpe militar y donde la mirada sobre el patrimonio eclesiástico –y muy especialmente en lo referente a las imágenes y reliquias sagradas– fue fundamental⁵². Durante la Guerra Civil Valencia llegó a convertirse en una de las ciudades más importantes de la España republicana. Allí se trasladó el gobierno de la República convirtiéndola en la capital del Estado, entre noviembre de 1936 y octubre de 1937. Este hecho también supuso que la ciudad fuese víctima de más de 400 bombardeos de los sublevados llevados a cabo por sus aliados de la Alemania nazi y la Italia de Mussolini. Con la llegada del ejército fascista a Valencia se inició un programa especial destinado a borrar la memoria del pasado republicano. La escenificación de España como un país liberado por Franco tuvo lugar por medio de fiestas, arcos triunfales con la imagen del dictador, desfiles militares, misas de campañas y numerosos *Te Deum* por las principales ciudades españolas, en celebración de la victoria⁵³. Franco, como figura que capitula el nuevo régimen, llevó a cabo una serie de «viajes triunfales» que venían acompañados por un desfile militar, muestra del poder del nuevo orden. Por este motivo, el dictador llegó a Valencia el 2 de mayo y al día siguiente tuvo lugar el desfile de la Victoria. En la crónica que el periodo *ABC* dedicó a la estancia de Franco en Valencia se destaca la visita que este hizo la noche del 4 de mayo a la imagen de la Virgen de los Desamparados, ubicada aún en la casa consistorial. El relato periodístico de *ABC* le da alcance nacional y afirma que Franco oró, junto a su esposa, ante la imagen, y el arzobispo Prudencio Melo rezó una salve, mientras que la prensa local insistirá en que Franco pudo observar «la saña con que la hirieron las hordas marxistas» (FIGURA 6)⁵⁴.

Aunque este episodio sirva de declaración de la especial relación entre Iglesia y Estado y el papel de la imagen de devoción, la verdadera escenificación de la restitución de un orden sacramental de la imagen se llevó a cabo con la posterior organización de un acto de desagravio y la reposición de la imagen de la Virgen de los Desamparados a su capilla original, lo que aconteció unas semanas después, el 14 de mayo de 1939. Restaurada la imagen por el artista local José María Ponsoda Bravo, la ciudad se preparó para organizar un desfile que llevara la imagen del Ayuntamiento a la Basílica de la Virgen, disponiendo diversos altares en el exterior, todo ello bajo un estilo definido como barroco en el que se unían símbolos cristianos y de la Falange (FIGURA 7). En dicha celebración participaron los representantes locales de los diversos poderes civil, militar y eclesiástico frente a los cuales se dio lectura de

50. Sobre la obra de este autor y el papel que llevó a cabo durante los primeros años del franquismo en la confección de imaginería religiosa, véase LÓPEZ CATALÁ, Enrique: *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017.

51. *Las Provincias*, 14 de mayo de 1939, portada.

52. Sobre este último aspecto conviene de nuevo atender a COLORADO CASTELLARY, Arturo: *op. cit.*, pp. 109-123.

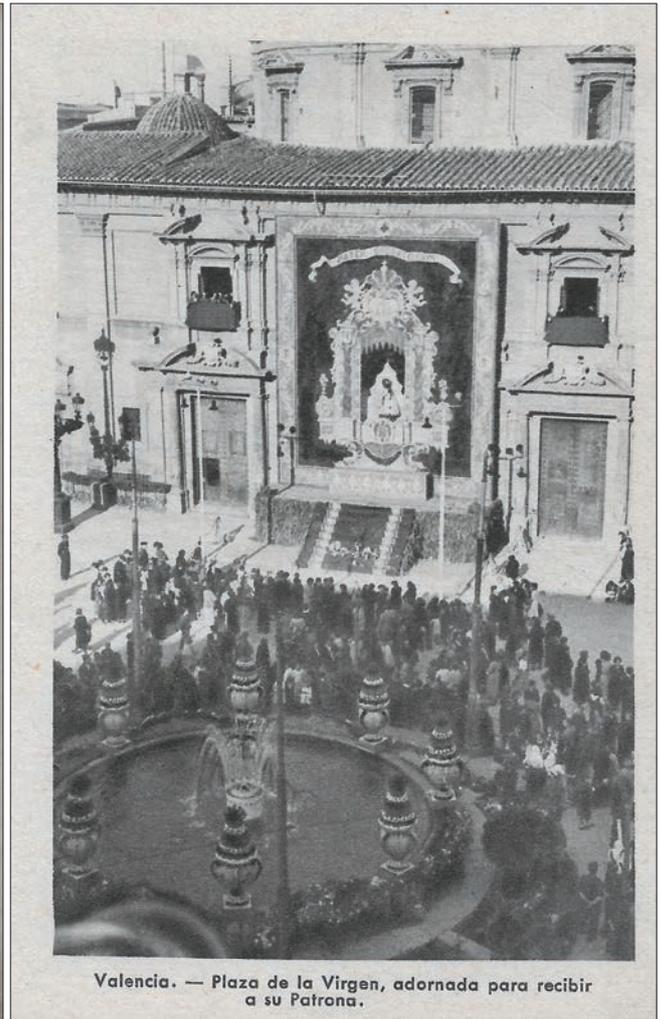
53. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 97 y sig.

54. *ABC*, 4 de mayo de 1939, p. 1; *Las Provincias*, 5 de mayo de 1939, p. 2.

la entrega oficial de la imagen al clero de la basílica. El inicio de las celebraciones tuvo lugar en la plaza de la Virgen –en ausencia aún de la imagen original– donde se erigió un altar efímero sobre la propia fachada de la basílica, formado por un tapiz de musgo con flores y coronado por el escudo de la ciudad (FIGURA 8). La fuente de la plaza fue ornamentada y convertida en un gran monumento al régimen y la unión político-ecclesiológica. Así, en el surtidor central se dispuso el yugo y las cinco flechas, símbolo de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Tras la misa, y desplazados a la plaza del Ayuntamiento, fue bendecida la imagen de la Virgen de los Desamparados y leída el acta de entrega, siendo llevada en andas hasta la plaza de la Virgen por un número considerable de portadores (FIGURA 9)⁵⁵.



FIGURA 7. PORTADA DEL PERIÓDICO LEVANTE –ANTIGUO EL MERCANTIL VALENCIANO CONVERTIDO EN HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN DE FALANGE– DEL 14 DE MAYO DE 1939



Valencia. — Plaza de la Virgen, adornada para recibir a su Patrona.

FIGURA 8. ALTAR FRENTE A LA CAPILLA DE LA VIRGEN EL 14 DE MAYO DE 1939. CARPETA POSTAL

55. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, pp. 27-28.

La organización del acto de desagravio se encargó de reconocerle nuevamente a la Virgen de los Desamparados su patronazgo sobre la ciudad, situándola a la cabeza de una cartografía devocional local. La suerte vivida por la imagen –y la consideración de su recuperación como providencial– compendia al resto de devociones de las distintas parroquias y, a nivel social, agrupaba a los individuos por medio del fervor religioso. La escenificación de este hecho se aprecia en la organización del acto de desagravio del 14 de mayo que incluía el desfile por la plaza del consistorio –bautizada ya con el nombre de plaza del Generalísimo– de los representantes de cada una de las parroquias de la ciudad para que pudiesen rezarle a la Virgen y leer poemas de expiación (FIGURAS 10 y 11). Estos fieles fueron situados estratégicamente en las diversas calles, convertidas estas en escenario urbano por el que posteriormente realizó su recorrido la imagen hasta la plaza de la Virgen (FIGURA 12)⁵⁶. Completaron los actos una exposición organizada en las dependencias del Ayuntamiento con objetos de arte sacro rescatado⁵⁷.

El papel protagonista de la imagen de la Virgen de los Desamparados en el proceso de la toma del poder de la ciudad de Valencia por parte del franquismo formaba parte de un plan establecido de manera previa a la entrada a la ciudad. La noticia del incendio de la capilla de la Virgen en julio de 1936 trascendió el ámbito local y se daba por cierta la desaparición de la imagen original. De ahí que las tropas del general Aranda entraran a la ciudad portando consigo una réplica que presidió el altar en la primera misa de campaña, que fue escoltada por miembros de Falange. Debemos, por tanto, identificar que el reconocimiento de la victoria y recuperación –con tono de reconquista cristiana– de la ciudad de Valencia para el bando sublevado y el reconocimiento, como



FIGURA 9. SALIDA DE LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DEL AYUNTAMIENTO EL 14 DE MAYO DE 1939. FOTOGRAFÍA DE JOAQUÍN SANCHIS SERRANO «FINEZAS»

56. Así se explica en el programa de actos del 14 de mayo: «A las 11:30 horas empezará el desfile de las parroquias para los actos de desagravio. De quince en quince minutos se sucederán las distintas parroquias por el orden que están enumeradas en las instrucciones».

57. Esta «exhibición» de imágenes ultrajadas recuerda a la exposición de *Arte asesinado* que tuvo lugar en París, en el Petit Palais, en el año 1917 en el contexto de la I Guerra Mundial. El propósito de esta exposición fue acusar al enemigo –en este caso a los alemanes– de la destrucción del patrimonio histórico, destacando en este acervo obras religiosas. También Eugenio d'Ors organizó en Vitoria –entre el 22 de mayo y el 6 de agosto de 1936– una muestra titulada *Exposición Internacional de Arte Sacro*, cuyo propósito fue servir a la propaganda exterior del régimen de Franco en sus relaciones con el papado. GAMBONI, Dario: *op. cit.*, p. 61; COLORADO CASTELLARY, Arturo: *op. cit.*, p. 110.



FIGURA 10. FOTOGRAFÍA DE LA MISA DE 14 DE MAYO EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO, ENTONCES DEL CAUDILLO. CARPETA POSTAL



FIGURA 11. DETALLE DEL ALTAR DISPUESTO EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO EL 14 DE MAYO DE 1939. CARPETA POSTAL

parte de este discurso, del papel singular –carismático– de la devoción a la Virgen de los Desamparados lo introduce el ejército y se mantiene una unidad en los diversos actos programados. La comunión de intenciones de los actos del Desfile de la Victoria y el desagravio de la imagen de la Virgen de los Desamparados puede apreciarse en un detalle popular, la confección de una carpeta de postales que contenía fotografías de ambos actos, incluyendo la imagen del rostro de la Virgen en su estado tras su rescate (FIGURA 13). El conjunto postal muestra detalles de la visita de Franco el 3 de mayo de 1939, así como de los asistentes a la fiesta del día de la Virgen de los Desamparados, en su restitución al culto 11 días después. La propia concepción de la carpeta postal uniendo ambos actos –el desfile de la victoria y el desagravio de la Virgen– se convierte en reveladora –o delatora– de la unidad entre patria, nación y religión en el primer franquismo.

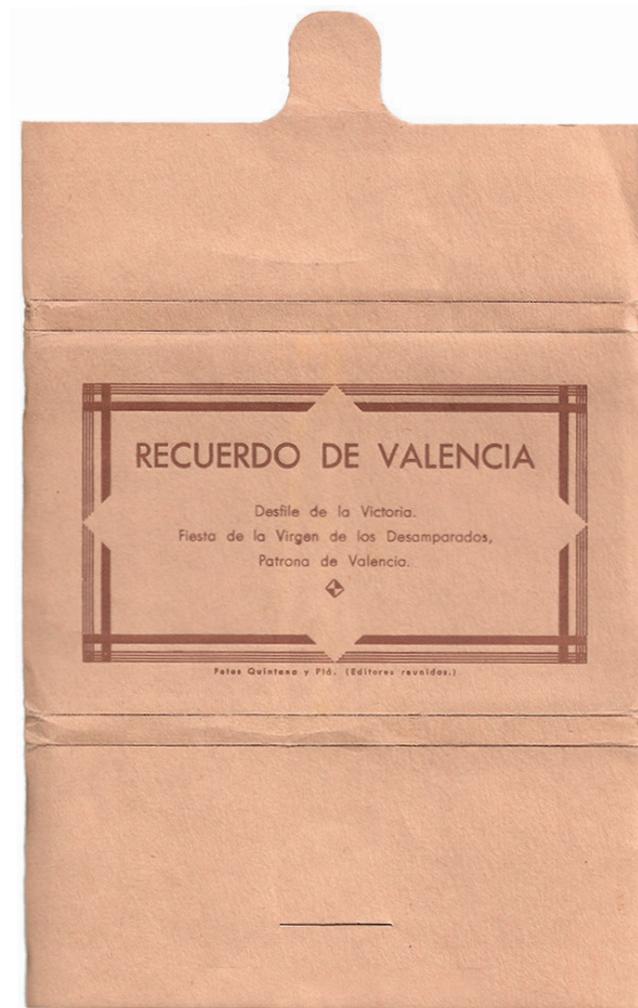


FIGURA 13. EXTERIOR DE LA CARPETA POSTAL CONMEMORATIVA DEL DESFILE DE LA VICTORIA (3 DE MAYO DE 1939) Y DE LA FIESTA Y TRASLADO DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS (14 DE MAYO DE 1939)

merece ser señalado. Se trata de la imagen del Cristo del Grau venerada durante siglos en la iglesia de Santa María del Mar de esta población marinera. Su historia fundacional está protagonizada por el carácter portentoso de la imagen que se creía había sido víctima de ultrajes por parte de un judío gerundense quien la echó al río y que, de manera elegida, llegó a la costa valenciana el 15 de agosto de 1413⁵⁹. La historia de esta devoción cristológica conecta con las historias de prácticas iconoclastas sobre las imágenes sagradas al pertenecer al género de la *passio imaginis*

59. ANDREU DE SAN JOSEPH, Juan: *Relación del milagroso rescate del Crucifijo de las monjas de S. Ioseph de Valencia, que està en Santa Tecla y de otros*, Valencia, por Juan Chrysostomo Garriz, 1625. Cfr. DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo: *El Santísimo Cristo del Grao de Valencia. Historia y novena*. Valencia, 1981; MARTORELL, Pep: *Devocions marineres a terres valencianes*. Picanya, Edicions del Bullent, 2011; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Imagen y prodigio. La percepción de la imagen religiosa y la devoción al Cristo del Grao», en AGUILAR CIVERA, Inmaculada; SERRA DESFILIS, Amadeo (eds.), *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*. Valencia, Ajuntament de València, 2017, pp. 261-272.

y no es única en la propia ciudad de Valencia⁶⁰. En la Virgen de los Desamparados y el Cristo del Grao coinciden diversos rasgos, como la defensa del carisma de la imagen o el hecho de que ambas imágenes fueron fundamentales en la gestación de un sentimiento comunitario. Estas poblaciones –Vila Nova del Grau y el Poble Nou de la Mar– dependieron administrativamente de la ciudad de Valencia hasta inicio del siglo XIX. Esta independencia administrativa duró poco más de 70 años puesto que el 3 de junio de 1897 el Consejo de Ministros decretó su nueva y definitiva adscripción a la capital. Estas consideraciones ponen de relieve la importancia de las imágenes de devoción en el establecimiento de geografías devocionales, en un ejercicio de cohesionar comunidades locales, actitud frecuente en procesos como la conquista cristiana del territorio y que fueron tenidos en cuenta en la España franquista preconciliar.

Una tercera coincidencia se encuentra en el destino de estas imágenes. Así, al Archivo Municipal fue también a parar la imagen del Cristo del Grao, después de haber estado oculta durante un tiempo en casas particulares⁶¹. La histórica canónica sobre su milagrosa salvación afirma que, como precaución, el sacerdote Vicente Selfa había cambiado la imagen original por una réplica exacta, –obra de Carmelo Vicente– propiedad de Pepita Verdeguer. El templo parroquial de Santa María del Mar fue incendiado el 20 de julio de 1936, incluyendo todas las imágenes allí veneradas, entre ellas la réplica de la imagen cristológica⁶².

Terminada la guerra, la imagen del Cristo del Grao fue recuperada y restaurada. A la espera de que terminasen las obras de reparación del templo de Santa María del Mar, la imagen estuvo resguardada en una casa particular. Finalmente, el 2 de mayo de 1940 se llevó a cabo la restitución de la imagen del Cristo de Grao, que recorrió las calles de la ciudad de Valencia en un carruaje tirado por caballos de regreso a su capilla⁶³. La jornada se inauguró con fuegos artificiales –la tradicional *desperta*–, y contó con música de *dolçaina*. A la llegada al puerto se había erigido un arco triunfal con flores y estuvo acompañado por una comitiva de mujeres y niñas vestidas con el traje regional. A pesar del tono popular de esta descripción, el evento también adquirió el mismo carácter jurídico-canónico de entrega de la imagen por parte del poder civil. Así, a la llegada al templo del Grao, se hizo lectura del acta oficial de entrega, con la participación de las autoridades locales, militares y eclesiásticas.

60. Otras dos devociones, el Cristo del Salvador –venerado inicialmente en una capilla de la Catedral– y el Cristo del Rescate incorporan a sus biografías episodios donde acontece el portento y lo maravilloso, con la intención, nuevamente, de definir su carisma. Véase, ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales», en CALLADO, Emilio (coord.), *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017, pp. 235-266; DOMÈNECH GARCÍA, Sergi: «La imagen sagrada, del ultraje a lo maravilloso: portento, percepción y ritual de imágenes de Cristo crucificado en la ciudad de Valencia», en PULIDO ECHEVESTE Mónica et al. (ed.), *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 25-46.

61. Esta imagen ya había abandonado anteriormente su capilla en el templo parroquial, de manera preventiva, en concreto en 1812, huyendo de un posible saqueo de las tropas napoleónicas que conquistaron la ciudad. DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo: *op. cit.*, pp. 50-53.

62. *Ídem*, pp. 58-67.

63. *Ibidem*.

En conclusión, los actos públicos de desagravio sirvieron para activar –y no solo oficializar– la restitución de un orden social, a modo de una especie de ritual de paso colectivo por medio del cual quedaba redimida de sus pecados la comunidad cristiana –en este caso valenciana–, renovando los votos de pertenencia a una norma sagrada de lo cotidiano. Por ello tomaba cuerpo un código de representación de la restitución de un orden pretérito, pero al mismo tiempo nuevo, en función de los principios del nacionalcatolicismo y del fascismo español. Los actos de desagravio no se limitaron a constituirse como rituales de restitución de la «honra» perdida, sino que adquirieron una clara dimensión político-trascendental. Esta dimensión fue algo más que la escenificación de los poderes terrenales rindiendo homenaje a las imágenes y reliquias ultrajadas, puesto que estas actuaciones se convirtieron en actos de penitencia comunitaria, identificando el contexto histórico como un tiempo de purgación previo a la restitución del catolicismo a su edad dorada.

El acto de desagravio identificaba el momento exacto de su realización como un episodio trascendente de carácter mesiánico-electivo dentro de la historia de España y, por extensión, del papel de ésta en la historia de la salvación. La organización de estos episodios respondió a un sentido neobarroco donde la recuperación de la externalización del culto, la exaltación de la Contrarreforma como hito histórico universal y, al mismo tiempo, singular para la historia hispánica, derivó en prácticas públicas que escenificaban la victoria lograda sobre la República como un nuevo episodio de conquista cristiana. Igualmente, existió en estos actos un programa ideológico de carácter teopolítico –orquestado en buena medida por Falange–, destinado a reconocer el carisma de la imagen, en un proceso de resignificación por el cual, la restitución de su sacralidad se puso en contacto con el restablecimiento de la identidad nacional. De este modo, a los ojos de la construcción ideológica del franquismo, imágenes como la Virgen de los Desamparados, y en general aquellas que se salvaron de la destrucción, aunque fueron liberadas de un ultraje mayor, recapitulaban en sí mismas los ultrajes sacrílegos perpetuados contra aquellas que sufrieron distinta suerte. En los actos de entrega se desagraviaba la imagen y quedaba reconocido el nuevo régimen político como garante del orden católico. Todo ello reflejo del interés del franquismo por asentar parte de su ideología en la base de la cultura popular, activando como elemento de cohesión las preexistentes geografías devocionales.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ BOLADO, Alfonso: *El experimento del nacional-catolicismo (1936-1975)*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976.
- ANDREU DE SAN JOSEPH, Juan: *Relación del milagroso rescate del Crucifijo de las monjas de S. Joseph de Valencia, que està en Santa Tecla y de otros*. Valencia, por Juan Chrysostomo Garriz, 1625.
- APARICIO OLMOS, Emilio M.^a: *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales», en CALLADO, Emilio (coord.), *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017, pp. 235-266.
- AUGUSTO, Manuel: *Via Crucis del Señor en las tierras de España*. Barcelona, Editora Nacional, 1939.
- BOX, Zira: *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *El nacionalcatolicismo. Discurso y práctica*. Madrid, Cátedra, 2019.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador: *La Virgen de los Desamparados bajo el dominio rojo*. Valencia, Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Mártires y Desamparados, 1939.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la segunda guerra mundial*. Madrid, Cátedra, 2018.
- DELGADO, Manuel: *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona, Humanidades, 1992.
- DELGADO, Manuel: *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y ritual en la España contemporánea*. Barcelona, Ariel, 2002.
- DI FEBO, Giuliana: *La santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, Icaria, 1988.
- DI FEBO, Giuliana: *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2012.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Imagen y prodigio. La percepción de la imagen religiosa y la devoción al Cristo del Grao», en AGUILAR CIVERA, Inmaculada; SERRA DESFILIS, Amadeo (eds.), *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*. Valencia, Ajuntament de València, 2017, pp. 261-272.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «La imagen sagrada, del ultraje a lo maravilloso: portento, percepción y ritual de imágenes de Cristo crucificado en la ciudad de Valencia», en PULIDO ECHEVESTE, Mónica et al. (ed.), *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*. Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 25-46.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II», *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 16 (2020), pp. 100-116.
- DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo: *El Santísimo Cristo del Grao de Valencia. Historia y novena*. Valencia, 1981.
- FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Catedra, 1992.

- FREEDBERG, David: *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Escultura patronal valentina destruida en 1936*. Sueca, Andrés de Sales Ferri Chulio, 1999.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *El incendio de la capilla de la Virgen de los Desamparados el 21 de julio de 1936*. Valencia, Andrés de Sales Ferri Chulio, 2013.
- GAMBONI, Dario: *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2014.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Greta *et al.*: «La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados: particularidades de la intervención», en PÉREZ GARCÍA, Carmen (ed.), *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2016, pp. 79-161.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la basílica comunicada por las obras de arte», en GIRONES SARRIÓ, Ignasi: *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*. Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, 2001, pp. 20-49.
- GEL, Alfred: *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, Paradigma indicial, 2016.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. Madrid, Ediciones de la Gaceta Literaria, 1932.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y estado* (edición, introducción y notas de Enrique Selva Roca de Togores). Madrid, Biblioteca Nueva, 2009 [1935].
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen; GARRIDO CABALLERO, Magdalena: «Violencia iconoclasta e instrumentalización política durante la Guerra Civil española y la posguerra», en AZUELA DE LA CUEVA, Alicia; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (eds.): *México y España: Huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 131-200.
- LÓPEZ CATALÁ, Enrique: *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017.
- MARTORELL, Pep: *Devocions marineres a terres valencianes*. Picanya, Edicions del Bullent, 2011.
- MONTERO MORENO, Antonio: *Historia de la persecución religiosa en España, 1936-1939*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.
- PEMARTÍN, José: *¿Qué es lo Nuevo? Consideraciones sobre el momento español presente*. Santander, Espasa-Calpe, 1938 [1ª ed. de 1937].
- PORTÚS, Javier: *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo del Prado, 2016.
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier: *La Virgen Del Pilar Dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- RODRIGO, Javier: «Guerreros y teólogos. Guerra santa y martirio fascista en la literatura de la cruzada del 36», *Hispania*, 247, LXXIV (2014), pp. 555-586.
- SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.
- SAZ CAMPOS, Ismael: *Fascismo y franquismo*. València, Universitat de València, 2004.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*