

# Prensa católica y pintura española en el último cuarto del siglo XIX. Aproximaciones a una crítica «integrísta» (segunda parte)

The catholic press and spanish painting in the last quarter of the 19th century. Notes for a “fundamentalist” critique (part II)

Caparrós Masegosa, Lola\*  
Guillén Marcos, Esperanza\*\*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2007.  
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2008.  
BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 113-129]

## RESUMEN

En este artículo, centrado en las críticas a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas entre 1881 y 1897, una selección de textos de autores como Villamil, Calvo, Gotor y Briz, Ossorio y Bernard o Fernanlope, ponen de manifiesto la actitud conservadora de la prensa católica en materia artística. Las censuras al realismo, cuya influencia ha desbordado sus límites tradicionales, la negativa a aceptar innovaciones en las artes plásticas, los ataques al “espíritu moderno” o las invectivas contra los jurados se ponen al servicio de una lucha moralista contra un laicismo creciente que la Iglesia es incapaz de tolerar.

**Palabras clave:** Crítica artística; Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; Pintura; Realismo; Prensa católica.

**Topónimos:** España.

**Período:** Siglo 19.

## ABSTRACT

This paper analyses the critiques of the National Exhibitions of Fine Arts held between 1881 and 1897. The study of a selection of articles by such authors as Villamil, Calvo, Gotor y Briz, Ossorio y Bernard or Fernanlope reveals the conservative attitude adopted by the Catholic church in artistic matters. The criticism of realism, whose influence had gone far beyond traditional limits, the refusal to accept innovations in the plastic arts, the attacks on the “modern spirit” or the invectives directed against the panels of judges are all part of a moralistic battle against a growing secularism which the church cannot tolerate.

**Key words:** Art criticism; National Exhibitions of Fine Arts; Painting; Realism; Catholic press.

**Place names:** Spain.

**Period:** 19<sup>th</sup> century.

\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: caparros@ugr.es

\*\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: eguillen@ugr.es

En la primera parte de este estudio<sup>1</sup> analizábamos los orígenes en nuestro país de la irrupción del pensamiento católico en la crítica artística, destacando la actitud intolerante de la iglesia ante la modernidad en el arte y, en general, ante los cambios que se estaban produciendo en la vida intelectual del país. Asimismo, a partir de las críticas publicadas en la prensa católica sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, llamábamos la atención sobre los enfrentamientos entre los sectores más intolerantes y los ligeramente aperturistas en el seno del catolicismo, sobre los ataques a la herencia de la Ilustración, las censuras al racionalismo y, de manera muy especial, sobre la batalla iniciada contra el realismo y la influencia que la pintura de género estaba ejerciendo en las representaciones de asunto religioso.

El panorama no cambia significativamente a partir de la Exposición de 1881 cuando, esta vez en *La Ilustración Católica*, Manuel P. Villamil<sup>2</sup>, sin ser tan prolijo como en el certamen anterior, insiste en los mismos criterios, desestimando de nuevo la pintura de género por no ser «expresión de un objeto suprasensible de superior belleza»; de ahí que debiera figurar en una escala inferior, a pesar de ser el «campo propio del arte moderno». Sigue centrando sus ataques en la pintura religiosa presentada, escasa en verdad, aprovechando la ocasión para, frente al presente impío del que se descalifica todo signo de modernidad, proponer el retorno al fervor de siglos pasados como vía para un renacimiento de la pintura religiosa, utilizándose constantemente el recurso de establecer como modelos a algunos de los grandes artistas de barroco:

«¡Venerables pinceles de Murillo, Vargas, Cano, Zurbarán, Juanes, Valdés, que habéis immortalizado a nuestra patria pintando las maravillas de la gracia y los moradores del cielo, reflejad desde la eternidad algún rayo de vuestra gloria sobre nuestra patria querida, para que no se extinga en ella la luz del arte verdaderamente cristiano!».

Así, la única obra que le merece al crítico cierta estima es *San Juan de Dios salvando del incendio a los enfermos*, de Manuel Gómez-Moreno, por su «inspiración cristiana» y su recurrencia a los grandes «pintores naturalistas» del XVII español.

Por otra parte, Villamil niega la categoría de pintura religiosa, —«nada tiene que agradecer el arte cristiano»—, al *Cristo yacente* de Nin y Tudó, por trivializarse un asunto tan profundo, por su realismo, por ser sólo «copia de un cadáver tendido en el depósito de un hospital, rígido, helado, sin ningún atractivo de belleza. La muerte no es artística por ser muerte, si no refleja la luz de la eternidad que brilla al otro lado del sepulcro. ¿Cómo ha de ser bello un *Cristo yacente* en que no se ve más que la materia en el primer período de su descomposición cadavérica?»<sup>3</sup>.

*San Francisco de Asís*, de Cebrián Mezquita, merece asimismo su rechazo, en este caso por razones extraartísticas, al inspirarse en el «impío» libro de Emilio Castelar *Recuerdos de Italia*. Afirma que, «enemigo de los frailes y de la Iglesia», Castelar sólo considera al santo de Asís «un demente fanatizado por el misticismo de su tiempo», y así «ha salido el cuadro de Cebrián, ni aquel mendigo tirado en el suelo es un santo penitente, ni aquella cabeza horripilante es la cabeza del serafín de Asís, ni aquel cuadro es una obra religiosa»<sup>4</sup>.

Las producciones «más interesantes» del Certamen de 1881 eran las históricas, aunque nada acertadas en la elección de asunto y duramente criticadas por sus tendencias realistas, «fáltales la nativa energía del alma y cautivan sólo por sus formas extrínsecas».

Y es que el realismo, que ponía al acento en los valores puramente formales de la pintura, comenzaba a consolidarse y ser reinterpretado ya en España de manera definitiva, influyendo en los más diversos géneros pictóricos. Por ello, aunque una de las consignas del realismo puro era la imposibilidad de la representación de asuntos que pertenecieran a otra época, al ámbito de la ficción o a todo aquello que no pudiera ser percibido en el momento, pronto, la crudeza y «sinceridad» de esta orientación artística se aplicaría a cualquier temática y propiciaría un profundo cambio tanto en la pintura religiosa como en la histórica<sup>5</sup>.

El realismo marcaría asimismo una transformación en los cuadros que elegían como asunto determinados pasajes de la literatura. Entre los escritores que gozarán de la predilección de los artistas del siglo XIX sobresale, junto a Dante, Cervantes o Milton, Shakespeare, cuyas tragedias servirán como motivo de inspiración recurrente en toda Europa. En España, Antonio Muñoz Degraín recurrirá al escritor inglés y en la Exposición de 1881 presentará *Otelo y Desdémona*, obra con la que conseguiría una primera medalla y una pensión a la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Villamil consideraría, pese al éxito de esta pintura, que «ha hecho un Otelo que raya en la caricatura, su expresión es feroz, no apasionada; los hondos arañazos que se abre en el pecho con la mano izquierda son ridículos, su actitud carece de nobleza. No es el Otelo de Shakespeare. El sueño de Desdémona no es el sueño reparador de la mujer que sufre íntimas amargas y acerbos combates; es el sueño de todo el mundo, sin expresión, sin interés dramático, no es el sueño en que descansa el alma, sino el sueño cotidiano de cualquier hijo de vecino...Fuera de esto, que es lo esencial, todo lo demás del cuadro es muy bueno: buen color, buen dibujo, excelentes paños».

Arremete también Villamil contra *La reposición de Colón* de Francisco Jover, «un cuadro que estéticamente hablando no puede ser más pobre...Es una escena de café cantante: sin caracteres, sin expresión, sin vida, demostración palpable de que no es pintar como querer, de que no está el arte en el color y en las líneas, sino en el alma del artista, inflamada en el amor a lo bello».

*La muerte de Cleopatra* de Luna Novicio también es citada, no sin ciertas reservas, como pintura que revela la existencia de un gran artista:

«Imaginación rica y brillante, pincel franco y enérgico...su cuadro, sin embargo, es tan exuberante que abruma, tan espléndido que distrae, tan copioso en detalles que cansa. ¿De qué depende esto? No es difícil averiguarlo: de un concepto equivocado del arte. El señor Luna siguiendo las tendencias del gusto moderno, da más importancia a los accidentes externos que al fondo y espíritu de la obra artística. El arte moderno habla más a los sentidos que al alma, y para ser elocuente apela, como es natural, á los recursos de la indumentaria, de los desnudos, de los colores, de todo lo que impresiona directamente a los ojos. No tenían la misma idea del arte Murillo, que en la figura de una mujer, ele-

vada a los cielos, pintaba el misterio sublime de la Concepción Inmaculada de la Madre de Dios; ni Juan de Juanes, que en el rostro de un hombre, reflejaba la gracia divina del misterio eucarístico».

Por los ejemplos citados se ve confirmado el juicio del crítico de *La Ilustración Católica* respecto al carácter de las obras concurrentes a las que faltan, en su opinión, aspiraciones ennoblecedoras que se refieren tanto a un trasnochado concepto idealista de arte como a una defensa a ultranza de la representación de asuntos de carácter patriótico o religioso:

«Muchos artistas y artistas dotados de grandes cualidades, muchas obras y obras ricas en brillantes pormenores, pero casi completa carencia de verdadero *pensamiento artístico*...Falta absoluta de ideales que arrebaten la fantasía de los artistas á las cumbres de la belleza, que es moradora del cielo. Regocíjese la ciencia moderna de haber acabado con los *viejos ideales*; ya el arte no busca su inspiración en los misterios sacrosantos del cristianismo, manantiales de sublimidad y de belleza en que se alimentaron los grandes maestros que son gloria del mundo; ya el alma de los artistas no se enciende en el amor a la patria para reproducir en el lienzo sus triunfos, sus hazañas, sus virtudes heroicas y su independencia indomable: ya todo eso pasó arrebatado por el huracán de las revoluciones que han assolado la sociedad europea. Por más que los artistas se sientan dotados de alas para subir al cielo, la atracción de la sociedad en que viven ha de arrastrarlos a la tierra».

No deja pasar Villamil la ocasión, como tantas otras veces, de arremeter contra el «espíritu moderno», presentando nostálgicamente un alegato contra el creciente laicismo de la sociedad a la que culpa de la decadencia de las bellas artes y de la ausencia de grandes ideales, recurriendo a las opiniones de Jugmann sobre cómo «la regeneración definitiva de las bellas artes depende esencialmente de la regeneración de la ciencia, de las costumbres, de las ideas, o para decirlo de una vez, del *espíritu de la sociedad*».

En línea con las tesis articuladas a lo largo del siglo por los escritores más inmovilistas acerca de la nefasta influencia de las naciones liberales y laicas sobre la católica España, concluía apocalíptico Villamil:

«¿Qué tipos de belleza han reemplazado á los caídos? ¿Qué altares habéis levantado a la adoración de las almas, sedientas de Dios? ¿Qué sol reemplaza en el horizonte del arte al que habéis oscurecido con las nubes de vuestros errores? Pasó Murillo con sus Concepciones, pasó Velázquez con sus Reyes y sus caudillos vencedores, pasó Zurbarán con sus Frailes, pasó la España antigua con su fe, con su patriotismo, con sus instituciones salvadoras ¿Qué es lo que queda? ¿Qué es lo que viene?»<sup>6</sup>.

La respuesta a esta última cuestión la proporcionó la Exposición Nacional de 1884 que representaba el triunfo del realismo artístico, siendo en esta edición cuando pueden leerse las críticas más duras contra esta tendencia considerada como la causante de la decadencia del arte, en publicaciones católicas como *El Siglo Futuro*, donde es definida como «la exacta reproducción de cosas muchas veces odiosas, casi siempre antipáticas, alguna vez antiartísticas. No es el realismo de los antiguos pintores sevillanos, que reproducen

la naturaleza tal como se presenta a su vista, pero iluminándola casi siempre con luz de celestial poesía, no es, por supuesto, el idealismo místico de los pintores italianos y alemanes de la Edad Media».

Como reflejo de las costumbres públicas de su tiempo, el arte contemporáneo era un «retrato elocuente de las inclinaciones y de las aspiraciones de la sociedad en que vivimos y representación acabada y puntual de cuanto los artistas tienen delante de sus ojos: un mundo de vanidades y de apetitos, de lucha y perfidias para satisfacerlos... En una sociedad paganizada por el influjo mortal del utilitarismo egoísta, los pintores se dejan de idealismo, pintan la materia... En su conjunto (la Exposición) parece el patio de un cementerio un día terrible de epidemia, lleno de cadáveres corrompidos, alrededor de los cuales una turba de desenfrenadas bacantes, desgredadas y beodas, con las bocas abiertas, cuerpos desnudos y encendidos de vivo carmín, asaltan en lúbrica danza. Si es posible dar un paso más en este camino, preciso será que los pintores mojen sus pinceles en agua de Loeches»<sup>7</sup>.

Así pues, y como el anónimo crítico no pretende encauzar el arte «por otros derroteros (de los) que va tomando, empujado por el ejemplo y por el estímulo de la sociedad en que vive», procede a juzgar las obras de la Exposición aceptando el realismo, siempre que haya tras él «algo trascendental y grande», perdonándole «la grosería o frivolidad del asunto», y, todo ello, «sin espíritu de escuela, sin espíritu de partido, con independencia... desprendiéndonos, cuanto sea posible, de nuestras propias opiniones», algo que resulta difícil de pensar a tenor de los comentarios que realiza y que sintetizamos ahora.

Al margen de «mamarrachadas que afean la Exposición», destaca el *Spoliarium* de Juan Luna, obra a la que, curiosamente, defiende de las acusaciones de cierto sector de la prensa que la desestimaban por carecer «de alcance y de trascendencia; (por) que no es mas ni menos que la pintura de cuerpos vivos y de cuerpos muertos, la representación material de una escena cotidiana de la vida romana». Por el contrario, a juicio del crítico de *El Siglo Futuro*, Luna «ha pintado en una sola página toda la grandeza y toda la barbarie del imperio y del pueblo romanos, y, sin olvidarse de los íntimos afectos que encierra siempre el alma el hombre, ha representado y dado vida a la lucha de sentimientos, de ideas y de aspiraciones que agitaban a la sociedad antigua, escogiendo un trance verdaderamente tremebundo; pero que, interpretado con tal acierto y expresado con tanta grandeza, pone de manifiesto, mejor que ningún otro, la grandeza brutal y la abyección estúpida de los pueblos paganos. Lo ha pensado y le ha pintado como lo hubiera hecho... un cristiano de las Catacumbas perseguido en su persona, en sus bienes y en las prendas de su corazón por la tiranía de los césares y los procónsules y que hubiera querido transmitir a las edades futuras su odio a la barbarie y a la tiranía y su amor inquebrantable a la libertad verdadera».

Realiza así una interpretación en clave didáctico-moral del cuadro de un autor que «viene desde el extremo Oriente, y desde un país (Filipinas) que aún no ha salido totalmente de la infancia; a estos pueblos occidentales que hace ya tiempo han entrado en la decadencia moral de la cultura moderna... Ha interpretado las salvajes escenas de la mayor decadencia que registra la historia, como difícilmente hubiera podido hacerla un artista

nacido y educado al calor enfermizo de otra decadencia menos brutal, pero no menos profunda y más afeminada, y en la cual el corazón y la mente rechazan lo que no recibe bien el estómago»<sup>8</sup>.

Amplios comentarios le merece también la obra de Muñoz Degraín *Los amantes de Teruel*, a quien no escatima elogios por su ejecución, llegando incluso a compararlo con Velázquez, «desde que se pintó el fondo de *Las Meninas* no se ha hecho cosa mejor». «Da muestra de ser pintor y poeta, que si por una parte busca la verdad inspirándose en la naturaleza y representándola al vivo, por otra procura levantarla a las nubes en alas de altos y generosos sentimientos. Pero preciso es decir que ha hecho mejor lo primero que lo segundo, no correspondiendo a la unidad del pensamiento la igualdad de la ejecución», «deficiencia» que bien puede perdonársele, concluye el crítico<sup>9</sup>.

Censuras generalizadas de la prensa recibió, sin embargo, *Entrada triunfal en Valencia de D. Jaime el Conquistador* del valenciano Fernando Richard, donde hay «más colores que un cachemir de la India», recordándole al crítico «las extravagancias de Theotocopulli». Si, como hemos señalado, los pintores barrocos gozaban de una estima indiscutible entre los críticos e historiadores del momento, por el contrario, la obra del Greco aún resultaba difícilmente admisible para ciertos sectores conservadores.

El cuadro mencionado estaría «amparado de toda censura si el autor hubiera hecho poner en el catálogo Imitación de tapiz, o mejor de Cañamazo, porque en efecto, a nada se parece tanto como a un par de zapatillas cuidadosamente bordadas por una señorita aplicada de un colegio de provincias para regalársela a su papá en días de cumpleaños»<sup>10</sup>.

Por otra razón, también adversos fueron los comentarios sobre *Tentación* que José Casado del Alisal presentó fuera de concurso, «una moza tan falta de pudor como llena de desenfado, con los brazos, la garganta y la parte del pecho desnudos y no muy vestida en lo demás... asunto antipático y abominable... La tal tentación representada por una coyma desvergonzada y salaz no es activa, sino pasiva, es decir una audacia sólo soportable por un público a quien nada le importa que en la Exposición, como en el teatro o como en el libro, le escupan en el rostro... escenillas pornográficas... que podrían ilustrar las *Doloras* de Campoamor... ¡Viva la basura!»<sup>11</sup>.

El ultramoralismo, referido esencialmente a la representación de desnudos, encuentra en la prensa católica su más furibunda expresión, particularmente cuando, como suele ser ya habitual, no se trata del cuerpo de dioses o personajes de la mitología clásica. Por ello, moralmente censurable también lo fue, para el crítico de *El Siglo Futuro*, *Botín de guerra* de José Gallegos, por la representación de cuerpos desnudos, cinco por tres metros de lienzo con 15 o 16 mujeres, unas poco vestidas y otras totalmente desnudas, tiradas por el suelo y custodiadas por un bárbaro: «ya se deja conocer, con solo decir esto, que el cuadro no es ningún *Via Crucis*, ni cosa que se le parezca, sino un muestrario de cosas poco presentables al respetable público, y aunque sea cierto que hay cuadros como *Tentación* en donde, con menos desnudeces, se da más feroz arremetida al pudor y a la moral, no por eso se ha de dejar de condenar la absurda propensión de pintar lo que no se puede nombrar, sin que sirva de disculpa, antes es agravación de la culpa que el cuadro tenga algunos trozos buenos de color».

Tempranamente con respecto a la generalización de esta tendencia y su crítica en España se arremete también desde la prensa católica contra la pintura realista de corte social, poblada de obreros, prostitutas, mendigos de conducta no necesariamente ejemplar, alejados por tanto de la idea de arte como sinónimo de belleza suprasensible<sup>12</sup>; así, *La niña obrera* de Planellas era un asunto «insignificante y la intención economística e industrial que parece traslucirse de la obra la privan en gran parte de interés artístico»<sup>13</sup>.

Por último, al cuadro de Alcázar Tejedor, *Éxtasis de Santa Teresa*, se le reprocharía el anacronismo del tema, pues la santa nunca salió de España ni pudo, por tanto, tener éxtasis o visiones místicas en un coro, como los de las primitivas basílicas. El crítico le perdonaría esa inexactitud gracias a la delicadeza del colorido, pero si «pudiéramos persuadirnos de que aquel éxtasis no se confunde con un cólico»<sup>14</sup>.

Cuatro años después, en el Certamen de 1887, el género religioso se encontrará, para complacencia de la crítica católica, «dignamente» representado, lo que demostraba «que el genio puede hallar inspiración en la religión» y que los artistas españoles se mostraban capaces de sobreponerse «a las corrientes de impiedad de la época». Entre los autores y obras presentadas podrían citarse ejemplos como los de José Benlliure, *La visión del Coloseo*; Virgilio Matón, *Las postrimerías de Fernando III el Santo*; Cecilio Plá, *El entierro de Santa Leocadia*; Joaquín Sorolla, *El entierro de Cristo*; Salvador Viniegra, *La bendición de los campos*; o Mateo Silvela con *La comunión de las Vírgenes en las Catacumbas*, resumiéndose en los comentarios a estos dos últimos cuadros los términos de valoración de la pintura religiosa presente en artistas y obras tan dispares que sólo contaban con el denominador común del asunto, moralizador y apologetico. De nuevo se insistirá en que los artistas deben sentir el resplandor de la fe y sus obras ser eco de ella, conduciendo sus manos y enalteciendo el arte la poesía de la Biblia o la sublimidad del Evangelio. Se estima que sin fe el arte decae y que éste sólo es posible bajo el amparo de la religión, que para este sector de la crítica estaría en la base de los grandes triunfos del arte, como ya escribía Villamil en *El Siglo Futuro* (7 enero, 1878):

«La crítica positivista no podrá nunca contradecir hechos evidentes... que los grandes triunfos del arte, y sobre todo de la pintura, se deben a la religión y la teología».

En opinión de Ossorio y Bernard, «han pretendido algunos críticos probar que los artistas carecen de fe y que no pueden sentir los grandiosos misterios de nuestra santa religión... Viniegra y Silvela prueban lo contrario...la poesía que llena los lienzos de ambos es esa poesía mística que hemos sorprendido en los cuadros de Murillo y Ribera; las Vírgenes de Silvela llevan la fe en el alma y el amor divino en el corazón; hay pureza en aquellas miradas, dulce tranquilidad en los rostros, majestad en el sacerdote. El campo de Viniegra es hermoso como obra de Dios, pero sobre él está la grandeza, serenidad y hermosura de la Santa Virgen, y en el respeto y adoración con que el pueblo humilla la frente ante la severa bondad de la sagrada imagen, acto más sublime que sublimidad tiene la Naturaleza engalanada de flores»<sup>15</sup>.

La lucha de dos escuelas es percibida en la Exposición de 1890: «la pintura tradicional (que) quiere mantener en vigor los procedimientos que han servido de norma a los artistas

españoles en todo lo que va de siglo, asegurando ser ese el único medio de conservar las tradiciones de aquellas inmortales escuelas...que tanta gloria dieron a nuestra patria en los siglos XVI y XVII»; y la «modernista que tiende a imponerse <sup>16</sup> (e) inclinar el arte a la observación de la vida moderna»<sup>17</sup>.

Quien esto escribe, L. Calvo en *La Unión Católica* (30 mayo), constata el declive de la pintura de historia, contra la que los modernistas han desatado una verdadera «cruzada, dando armas a sus enemigos para ridiculizar los procedimientos de que aquella se sirve. Los ‘modernistas’ contaban con poderosos auxiliares en París...y dieron el primer golpe a sus adversarios adjudicando el premio de honor en la Exposición Universal al cuadro de D. Luís Jiménez, *Visita de un hospital*, prefiriendo al magnífico cuadro de Pradilla *La rendición de Granada*»<sup>18</sup>.

Continúan las censuras a la subordinación del concepto a la forma, al abandono del asunto, a la forma no sometida a un plan o argumento, y los ataques a «la tendencia evolucionista del arte por el arte»<sup>19</sup>, apreciables en el cuadro *La Expulsión de los judíos* de Emilio Sala:

«Para los que en arte se satisfacen...con lo que se ve, con el culto a la forma por la forma, la obra del sr. Sala llena todas las exigencias, quien busque en el arte ideas, en el artista un pensador y un poeta, y en el cuadro de historia un comentario profundo al suceso que se representara, lamentará la estéril prodigalidad de las facultades ostentada en el lienzo».

Calificando a Sala de colorista, el crítico no le niega cierta «condición reflexiva, solidez en el raciocinio, intención filosófica», «pero estas cualidades quedan relegadas a un lugar muy secundario en sus obras, concebidas con el pie forzado de la *nota de color*, frase que justifica entre nuestros artistas muchos extravíos y no menos aberraciones»<sup>20</sup>.

La palabra modernismo hace, pues, su entrada en las Nacionales. Caballo de batalla de la prensa católica a partir de este momento, serán muchos los artículos sobre esta cuestión, en la mayoría de los casos no referida al término artístico reconocido en la historia de los estilos, sino que, al igual que ocurre con el término impresionismo, adquirirá gran cantidad de acepciones y riqueza polisémica, cuando no definiciones disparatadas<sup>21</sup>.

El centro de los ataques fue José Jiménez Aranda, «portaestandarte del modernismo», que la crítica confunde con realismo. Se plantea en primer lugar la nacionalidad del pintor, «¿es español o francés?», pues su larga estancia en París influyó decisivamente en su pintura y nada en él recordaba «el arte genuinamente español» al dejar «en la frontera como bagaje molesto para sus campañas ultrapirenaicas todo lo que en su arte había de nacional».

Las críticas al cuadro «genuinamente modernista» de Jiménez Aranda, *Una desgracia*, lo son tanto al procedimiento cuanto al asunto, «sencillamente uno de tantos lamentables accidentes que diariamente ocurren en construcciones urbanas».

Si «nos han dicho», escribe Calvo, que el modernismo pretende rendir culto a la verdad, «identificándose con nuestras aspiraciones y modo de ser», hay que exigirle por tanto

concordancia entre «la doctrina y las obras que esta produce»: anuncian un arte trascendental y humano, «venga en buena hora...porque hasta el presente no lo hemos visto», concluyendo así que el cuadro de Aranda es un «magnífico alarde de facultades pictóricas», pero extraño por completo a las tendencias de la nueva escuela en su aspecto más esencial: «Una desgracia...¿de qué género? ¿cayó del andamio el operario?, ¿se desprendió un ladrillo rompiendo la cabeza del primero que pasaba?, ¿es la víctima un niño?...El drama se oculta tras estas preguntas de tal modo que no resulta la emoción deseada y buscada por el artista».

Es «solo un trozo de vida real», resultando curioso que Calvo recurra a Emile Zola para apoyar sus conclusiones: «se echa de menos la intervención del temperamento que según Zola, precursor indudable de esta tendencia, por ser el definidor del naturalismo, de donde se deriva; ha de influir en la obra de arte dotándola de personalidad y trascendencia; falta, en fin, ese «‘calor de humanidad’ que al parecer sintetiza las pretensiones de los modernos innovadores de las artes»<sup>22</sup>.

No menos curioso, a tenor de los términos en que este sector de la prensa plantea sus críticas, es que el propio Calvo en *La Ilustración Católica* (15 noviembre) realice esta singular invectiva contra la crítica:

«No, ¡por Dios! nada de sacerdocio, de credo, ni principios eternos y cánones... ¡Oh, la crítica...Es el áspero cierzo pasando su helada guadaña por el florido campo del arte!...Es un detestable jardinero al que debemos mandar a escardar cebollinos».

Pasando a la Exposición concreta de este año, de carácter internacional, certifica Calvo que es «lo que debía de ser»: el artista se deja influir por el medio ambiente en que vive,...menos que nadie pueden ellos...hacerse superiores al modo de ser de la sociedad en que viven. Carecemos de un ideal común y ahí los tenéis desorientados, lanzándose unos en brazos del realismo con despiadada firmeza, buscando otros su inspiración en las páginas del Evangelio, poetas esos de la vida contemporánea...Todas las ideas están allí expresadas, ¡hasta el socialismo!...¡hasta la emigración!».

De la Exposición de 1895, denominada del «género chico», los comentarios de la prensa católica lo fueron sobre todo para la «falta de rectitud del jurado» al premiar obras que calificaba de «detestables» como *¡Fuego a bordo!* (Mendiguchía) y *Desahucio* (Barbudo), jurado, que «ni siquiera tiene la disculpa de haber impulsado con ese desigual criterio una nueva tendencia, puesto que en toda la Exposición no hay una sola idea, y la única *manera* que en ella ha prevalecido, es la de la desfachatez y el olvido completo de todo procedimiento».

«Malamente» premiados por el jurado fueron a juicio de Fernanlope, autor de los anteriores comentarios en *El Correo Español* (18 junio): *Perdonar nos manda Dios*, de Tomás Sanpedro, *Coronación de la Virgen de las Mercedes*, de José Galofre; *Patio azul*, de Santiago Rusiñol, «representante de la nueva tontería impresionista»; o *La viuda*, de Alonso Torres.

Con respecto a las impresiones generales del Certamen, no hay más tendencia «que la de echar a andar los alumnos, libres de trabas del maestro, sin respetos para el dibujo ni acuerdos del justo color».

Pero hay algo más «que entraña ignorancia y arguye malicia»: el olvido de los asuntos históricos y religiosos que son «el alma de la pintura», y mientras esta no se inspire en altos y santos ideales, «no se molesten nuestros pintores» pues la pintura no llegará nunca a la categoría de arte. Insistiéndose en la jerarquización genérica, se lamenta el crítico de *El Correo Español* (18 junio) de esta desaparición de la pintura de historia, pedagógica y exaltadora del espíritu patrio, y de la religiosa, vehículo para llegar a Dios:

«así se observa en esta Exposición que en conjunto es inferior a todas las que la han precedido, y al detalle muestra una legión de locos de atar que no son decadentes, ni simbolistas, ni místicos, no por faltas de ganas precisamente, sino más bien por ignorancia... Parece como que todos los artistas de este certamen se han dado de ojo para pintar asuntos de familia, que es como si dijéramos que escribir novelas a real la entrega. Pues si eso lo hacen en nombre del realismo, también decimos que no es eso el realismo, porque el realismo se refiere al modo y no a la esencia del asunto, y éste, artísticamente hablando, no puede ser insignificante».

Fernanlope, crítico de este «Diario tradicionalista», integrista defensor de los intereses católicos frente a la política de la Restauración; insistirá en que todo ello es responsabilidad de la época. Los asuntos tratados en los cuadros nada tienen que ver con la historia del país y la Exposición respondía en su insignificancia a la situación presente de la vida nacional que se encontraba en una especie de compás de espera:

«La actual Exposición reproduce a su modo un periodo de tiempo, durante el cual ni se ha escrito un libro de provecho, ni se ha puesto un drama, ni se ha publicado una novela, ni, en fin, se ha pintado un cuadro de mérito... Y como esto demostraría por si solo que habíamos muerto a la vida de la civilización, y el hecho de sentir la juventud nuevos impulsos y ansiedades nuevas prueban que aun por fortuna no hemos muerto, de ahí que concluyamos apenado el ánimo, pero la vista siempre fija en el horizonte».

No obstante, nada reconfortante proporcionó a este sector crítico la siguiente Exposición, celebrada en 1897. «Por lo que de ella dicen los periódicos liberales» resulta peor que la anterior, y así opinaba también Equis desde las páginas de *El Siglo Futuro* (7 junio):

«nosotros que hace dos años fuimos al Palacio del Hipódromo con la esperanza de descubrir entre la turbamulta de pintorcillos... y pintores sin inspiración y sin conciencia algún verdadero artista, quedando amargamente defraudados y arrepentidos de nuestra curiosidad, nos hemos puesto manos a la cabeza extrañados de que aquel rebajamiento, o mejor dicho, aquel aniquilamiento, haya sido superado».

El pesimismo hacia la situación que vive la realidad artística española en estos finales del siglo XIX es consecuencia, para el diario católico, de «absurdas teorías sobre el fin del arte, mínima expresión de las manifestaciones de la belleza» que han conducido al

«agotamiento artístico». Son tales los «desmanes» y tan hondos que hasta los propios que los defendieron se «sienten hastiados de tanto naturalismo, de tanta prostitución y de tanta tontería y reniegan del día y la hora en que se consintieron tales desmanes», que son, a juicio de Equis, «natural fruto de los tiempos».

«Extraño» sería que en la «atmósfera moral» que respiran los artistas, salvo contadas excepciones, brotasen realistas e idealistas; «extraño que del estrago y refinamiento de todos los vicios quedasen libres los que ponen sus manos pecadoras en lienzo», «extraño que ese cúmulo de infelices que ha tomado la pintura como un *modus vivendi* levantase un dedo sobre el nivel intelectual y moral de los que les rodean y los enseñaron». Para confirmar su aserto recurre a unos comentarios escritos años atrás por Gabino Tejado sobre los caminos de perdición desde los que se despeñaban las bellas artes en España como consecuencia de la nefasta influencia del «espíritu moderno»; comentarios que, a juicio de Equis, mantenían toda su vigencia en 1897:

«Así como la filosofía del panteísmo declarándose soberana rival y vencedora impía de la fe, camina sin otra guía más que la razón humana con el propósito y la esperanza de hallar el íntimo secreto de todos los espacios, y de robar todos sus misterios a la divinidad, al universo y al hombre; así también la literatura y las bellas artes, inspiradas en el panteísmo no son más que una vil adulación de los sentidos, una grosera adoración de la materia...El hombre dios del panteísmo toma la literatura y las bellas artes como a ministros dóciles de todos sus apetitos bestiales, y como a órganos de su fantasía, destinados a divinizar sus pasiones y sus vicios.

De aquí nacieron la literatura de burdel y las bellas artes de taberna, que dan abasto a estas exposiciones, viniendo a probar la espantosa decadencia artística de nuestros tiempos, consecuencia ineludible de la influencia del espíritu moderno en las manifestaciones del pensamiento humano que un día llamaron bellas artes.

Para que nada desentone de este *fin de siglo* que está pidiendo a gritos nuevas manadas de bárbaros que, resucitando las hazañas de sus antecesores hagan la acertada crítica de la ciencia, de la política y del arte, que ha dado a luz y criado a sus pechos la civilización moderna».

Varios diarios católicos, al margen del citado, prestarán su atención a las obras y tendencias presentadas a la Exposición de 1897. Así, en *La Unión Católica* (12 junio) se lamentaba Bernardo Martín de la pobre representación de la pintura religiosa, «¡qué triste es esto, y qué síntoma tan grave para el carácter de una Nación católica!»; y de la de historia; «sólo prueba lo desgraciada que es la actual Exposición, signo indudablemente de la decadencia nacional».

Tras prestar su atención a esta pintura de historia en el Certamen, al retrato y las marinas, Bernardo Martín dedica un extenso artículo a la pintura impresionista, donde se pone de manifiesto las dificultades de comprensión del término e incluso las definiciones disparatadas que se ofrecieron del mismo.

«Yo rogaría al sr. Ministro que pidiese a los sabios doctores en ciencias físico-químicas residentes en Madrid, y que pendan de su jurisdicción, que, juntamente con el señor

Echegaray, examinaran los cuadros *El patio de los Arrayanes* y *Cristiano*, de Guinea, pues yo al menos considero tales obras, no sólo como dos obras artísticas, sino dos obras artístico-científicas de subido mérito, y no como impresionistas. Para mí, el que tal los juzgue es un ignorante».

Por su parte, *El Movimiento Católico* (2 junio) a pesar de que, por pluma de Miguel Cano, elude hablar de las «desdichadas tendencias que el público observa en varios lienzos porque ni indirectamente queremos contribuir a la difusión del nombre de esos imitadores del modernismo francés»; ya se había despachado a gusto en el artículo aparecido en el número del 26 de mayo bajo el título «El Modernismo», donde Francia era la culpable de la llegada a nuestro país de todas las tendencias perniciosas y el peligro más cercano para la mayor parte del pensamiento reaccionario que recorre con sus acusaciones todo el período: de allí vino el naturalismo literario, el positivismo o el racionalismo, anatematizados por una Iglesia que culpa a la vecina nación de poner en peligro las tradiciones patrias y de ser el origen de la corrupción naturalista que ha penetrado en las Exposiciones Nacionales.

Del norte, escribió ya Villamil en 1878 (*El Siglo Futuro*, 4 febrero), nos llegan «las grandes calamidades» de la *Enciclopedia*, la filosofía alemana, la Revolución o el arte obsceno de Luis XIV, dejándose sus pintores arrastrar por esa corriente «de sensualidad que convierte las exposiciones en lupanares de Herculano y Pompeya o en salas de disección clínica».

Las filípicas contra Francia vienen de lejos y no cesan a lo largo del siglo. Ya el integrista Necedal, en su respuesta al discurso de ingreso en la Academia de P. A. de Alarcón, coincidía con el escritor que Francia se hallaba en plena «putrefacción» a causa «de su decadencia moral y su fetidez va llegando a nuestras narices»<sup>23</sup>:

«las sociedades que caen en el sensualismo, están a la puerta de la barbarie...Un pueblo que se pase treinta o cuarenta años danzando el *can-can*, no solamente en sus bailes de gente perdida, sino en sus dramas, en sus novelas, en sus canciones, en sus cuadros, y hasta en sus edificios, creyéndose civilizador se entrega a pasear por el mundo literatura realista, materialista y sensualista, no hay duda, caerá vencido y humillado ante el primer enemigo que con cualquier pretexto le invada...Verá caer los muros de sus fortalezas al simple rumor de las trompetas de sus invasores, aunque no sean éstos, ni con mucho, el pueblo de Dios...¡Dichoso mil veces ese pueblo, si contrito vuelve sus ojos hacia Dios, y le desagravia confiando en su propia Providencia! ¡Infeliz de él, si insensato busca de nuevo placeres en la contemplación de la materia deificada...Si la sociedad, con la enseñanza de sus filósofos, con los acordes acentos de sus poetas...y con la deleitable seducción de las artes...levantan su corazón hacia arriba, sobre ella como benéfica lluvia derrama Dios sus misericordias. Si persiste en el camino de la perversión...la hora se acerca, el castigo está próximo; los festines se suceden, la literatura realista se multiplica, las artes paganas se embrutecen, el cielo se encapota, la tierra se anega y desquiciado el mundo, vuelve al estado salvaje. Estos son los frutos del materialismo en filosofía, del sensualismo en las costumbres y del realismo en las letras y en las artes»<sup>24</sup>.

Veinte años después, la opinión sobre el país vecino sigue siendo la misma. La siguiente cita de *El Movimiento Católico* no puede ser más explícita:

«Viene del otro lado de los Pirineos una corriente espantosa de sensualidad y de grosería. Los apóstoles de la nueva escuela realista, rompieron, entre otros moldes, el del pudor, y abrieron las puertas del arte a las más brutales crudezas y a la más salvaje y primitiva naturalidad. Se arrancaron todos los velos, se llamaron las cosas por su nombre vulgar, el cuerpo humano no tuvo ya nada secreto, el rasero de la igualdad que había pasado por encima de todas las clases sociales, pasó también por encima de todos los actos de la vida: quedaron al descubierto los gabinetes reservados y las alcantarillas de la calle, y lo mismo los diálogos que las descripciones parecían arrancados...a las mujeres de la vida y a las habituales moradores de cárceles y presidios. Los que no quieren oponerse a la influencia de esas enormes bocanadas del ardiente sumun de la lujuria artística que viene de Francia, han profanado su lira de oro, como Fernández Vaamonde, poniendo sus encantadoras melodías al servicio de la carne...La pintura francesa se ha distinguido siempre por su amor al desnudo: últimamente el desnudo no se asemeja al desnudo griego...sino a la excitación de la cortesana que refina sus gracias con todas las seducciones de la malicia... Y nótese además esto: con tanto hablar de modernismo, la única justificación que invocan los modernistas es que los pasados siglos se escribía o se pintaba como ellos. Es decir, que ni modernistas son, y es cierto, porque lo impúdico y descocado y corrompido es tan viejo, que en tiempo de Noé había agotado la paciencia de Dios. ¡Miren si trae fecha la porquería *modernista!*»<sup>25</sup>.

No obstante, en la exposición de ese año había poca representación de «ese género». «El temor al público, que todavía no quiere perder ante el arte de Murillo y Velázquez la poca vergüenza que le ha dejado el arte cómico-lírico-plástico de nuestros teatros por horas, ha contenido indudablemente a los pintores modernistas, y no han osado quitar la ropa a los personajes de sus cuadros. Pero con ropa y todo, han sabido ahora hacerlos indecorosos».

El decoro, en este caso se refiere a la temática que, en algunos cuadros de la Exposición, alude a la prostitución, aunque sea de un modo más explícito en el título de las obras que en el momento escogido para la representación. El máximo responsable de haber sucumbido a tal temática es, sorprendentemente para el crítico, un artista tan reputado como Joaquín Sorolla: «¡El autor de obras impregnadas de espíritu religioso y hasta místico! ¿Quién le ha hecho caer en ese modernismo industrial y vil que revela su cuadro *Trata de blancas*? ¿Por qué ha manchado su hermoso y brillante pincel con el hollín de los lupanares? ¿Es que ya no hay en el mundo más que celestinas y su consiguiente retahíla de discípulas?».

Menos importancia tiene Fillol, pero en su *Bestia Humana* «ha puesto también su piedrecita en el montón de las basuras *a la moda*»<sup>26</sup>.

El tradicionalista *El Correo Español* también envió su corresponsal a la Exposición de 1897, de lo que resultaron varios artículos firmados por Gotor y Briz después de varias visitas de las que afirmó haber salido cuerdo de milagro «porque aquello quita el juicio al más pintado»<sup>27</sup>. De entre sus breves pero negativos comentarios de un buen número

de obras, destacan los dedicados a *Bestia humana* de Fillol, aunque para correr «un velo por semejante cinismo artístico; velo y bien tupido con que debió tapan la obra el Jurado. En un lupanar estaría bien colocado. Sin embargo, vergüenza da decirlo, se premiará con buena recompensa»<sup>28</sup>.

Sobre *La oración*, opina que sobresale de entre los varios «efectismos» presentados por Rusiñol: «no veo la verdad del título, como no veo el sol que, por ser raro, ha llamado la atención y crítico ha llegado a convencer...A mí no solo no me convence, sino que cada día más me parecen aquellas montañas *huevos hilados*...Es un lienzo antiestético con huevos hilados y *barras de turrón guirlache*, solamente no arregla ningún plato el peor pastelero, a no ser un excéntrico, como Rusiñol, en el arte».

A Sorolla, «amo del cotarro», lo califica de «colorista de falsete» centrándose sobre todo en rogarle que no saque tantos discípulos, porque adquirirá «demasiado parentescos» y sobre todo, que no proteja las *sandias*...ni los *soles*».

De *Flor marchita*, de Posada, opina que es «asunto inmoral, de mal gusto el efectismo y de pésima ejecución»; y *Tras de cornudo apaleado o burlado y vencido* de Saint-Aubin, lo tacha de «inmoral, desarrollo poco feliz, ejecución mala»<sup>29</sup>.

Con un gesto que denota su particular concepción de lo que es un compromiso ético, Gotor y Briz destina al jurado el último de los artículos que envía al diario, al tenerse por una persona formal, pues de lo contrario «habría renunciado a escribir ya más de arte, porque, amigo mío, el arte se encuentra a estas horas a los pies de los caballos por obra y gracia del jurado. No es posible darse cuenta de la serie de injusticias, de la pastelada, mejor dicho, que con sus manos lavadas acaban de hacer unos cuantos señores, algunos de los cuales han puesto pie en polvorosa, por lo que tronar pudiera».

Se pregunta el crítico el mérito, aún para ser admitido, de cuadros como el «disparate artístico» de Andreu titulado *La paella, Tras de cornudo apaleado o burlado y vencido*, de Saint-Aubin, *Héroes de guerra*, de Hidalgo de Caviedes o «¿con qué vergüenza se ha premiado *La bestia humana*?...desfachatez y no otra cosa se necesita...Ya ha habido bofetadas...y la mayoría de los discípulos de Sorolla han salido premiados por...*buenos pintores*».

Desestimado el jurado, no es de extrañar que afirme que «es un honor no tener medalla alguna en esta Exposición...que pecaba más de mala que de buena...Qué perspectiva para el arte! El realismo sucio aceptado y premiado; el falso efectismo recompensado, el pintor genuinamente español...pisoteado!»<sup>30</sup>.

Los textos seleccionados que anteceden hablan por sí solos, sin necesidad de mayores comentarios, de las dificultades que el ambiente artístico español presentaba para todos aquellos pintores que pretendieran liberarse, aunque fuera tímidamente, de unas directrices rabiosamente conservadoras que tenían en la crítica que publicaba la prensa católica sus más virulentas expresiones.

NOTAS

1. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), pp. 179-195. Se analizaban las críticas publicadas en la prensa católica madrileña a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas entre 1871-1878. Esta segunda parte abordará las Nacionales de 1881 a 1897, siendo ambos estudios resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del proyecto I+D: «La crítica de arte en España (1839-1939)». Ministerio de Ciencia y Tecnología. BHA 2002-01649.

2. «Exposición de Bellas Artes». *La Ilustración Católica* (7 julio), 1881, p. 3. Villamil estuvo ocho años al frente de la revista, situándola en línea con la mentalidad más dogmática e integrista del catolicismo español. Con su gestión se pondrán sistemáticamente en tela de juicio «todos y cada uno de los elementos de modernidad que pudieran existir en la sociedad y en la política española. No hay excepción, todo cuanto sucede es signo de decadencia». BIZCARRONDO, Marta. «La Ilustración Católica. Los inicios del nacional-catolicismo». En: *La prensa ilustrada en España*. Coloquio Internacional. Montpellier: 1998, p. 310.

3. Sobre diferentes maneras de representación de la muerte, ver GUILLÉN MARCOS, Esperanza. «Visiones de la muerte en la pintura del siglo XIX. Del cadáver a la muerte como idea». En: *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte del CEHA. La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Las Palmas, 2006. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias –Anroart Ediciones, 2006, pp. 695-702.

4. Emilio Castelar será blanco de los ataques de los sectores católicos más integristas desde que en 1860 impartió sus lecciones en el Ateneo de Madrid sobre «La Civilización durante los primeros siglos de la Iglesia», condenándose, a través de las plumas de J. M. Ortiz, «las nociones de progreso y perfectibilidad» afirmadas por Castelar y haciéndose «un rechazo tajante de la praxis histórica que hubiese podido influir en el comportamiento de la Iglesia». Estos ataques son parte de la ofensiva neocatólica contra los intentos de comprensión de la sociedad moderna que también reprobarían el discurso que el krausista Julián Sanz del Río pronunció en la inauguración del curso 1857-58 de la Universidad Central en el que se enaltecía a la razón como salvadora de la libertad y el progreso. HIBBS-LISSORGUES, Solange. *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*. Alicante: Instituto Cultural Juan Gil Albert, 1995, pp. 278-279.

5. Sobre el proceso de renovación plástica que supuso, de manera generalizada a partir de la década de los 80 del siglo XIX, la incorporación del realismo a la pintura española, los valores de la crítica, las reticencias o fortuna de la tendencia, *vid.* HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. «Del romanticismo al cambio de siglo. El realismo en la crítica de arte». En: AA.VV. *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada: Editorial Universidad, 2008.

6. De los artículos de Villamil, sólo se ha analizado el tercero, dada la ausencia de los anteriores en la colección consultada, «Exposición de Bellas Artes III». *La Ilustración Católica* (7 julio 1881), p. 3. Deducimos, por tanto, que fueron cuatro total, por cuanto que el artículo del 7 de julio concluye así: «En el próximo...hablaremos de las obras de género, de los paisajes y de las copias del natural...que no pueden calificarse entre las verdaderamente artísticas, como expresión de un objeto suprasensible de superior belleza, sino que figuran en escala inferior, entre las que agradan por su *vis* cómica, por su novedad, por su ejecución técnica y por otras cualidades semejantes a la belleza, que nunca deben confundirse con ella. Este es el campo del arte moderno, donde brillan con toda su luz, como brillan y deslumbran los focos eléctricos allí donde falta la soberana claridad del sol».

7. «La Exposición de Bellas Artes I». *El Siglo Futuro* (13 junio 1884), p. 1. Los ataques al realismo arrecian. *La Hormiga de Oro* reproduce a principios de 1884 la conferencia pronunciada por Gounod y publicada en la *Revue Littéraire* en que se combate elocuentemente la tendencia materialista del arte, porque «creemos necesarios grandes esfuerzos para volver al buen camino el genio de los artistas modernos, y el gusto del público que los sostiene». De él, concluía la revista: “¿Cuál es el lenguaje que los artistas, los poetas, los novelistas contemporáneos, hacen hablar a su arte, a sus versos, a sus producciones? El de la fantasía, de lo extraño, de lo grotesco, de lo feo de lo monstruoso... (se dirigen) a las sensaciones, a los ásperos y funestos instintos que afeminan el alma, reflejan los caracteres y conducen a las naciones a una rápida decadencia...La tendencia tiende a generalizarse...se proscriben la estética para los artistas...no se ve ideal para los novelistas, ni catecismo para los niños, ni deberes para la familia, ni principios para el hombre político. En una palabra, ya no hay reglas bajo la tercera república; nada sino el interés y la satisfacción de

las pasiones brutales. ¿comprendéis por que se encarnizan tanto contra el catolicismo?”. «Los principios del arte». *La Hormiga de Oro*, Barcelona (26 de enero de 1884), pp. 51-52.

8. La mayor parte de la crítica que comentó este cuadro lo hizo en clave ideológica, considerándolo integrador de la unidad nacional, puesta en tela de juicio por las guerras coloniales. GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Las Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense, 1987, p. 146.

9. «Exposición de Bellas Artes». *El Siglo Futuro* (5 julio 1884), p. 1.

10. «Exposición...». *El Siglo Futuro* (13 junio 1884), p. 1.

11. «Exposición...». *El Siglo Futuro* (5 julio 1884), p. 1.

12. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola y GUILLÉN MARCOS, Esperanza. «La crítica ultramoralista en la prensa católica española entre los siglos XIX y XX». *Modelos, intercambio y recepción de las rutas marítimas a la navegación en red*. XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Mallorca: 2004. En prensa.

13. «Exposición...». *El Siglo Futuro* (5 julio 1884), p. 1.

14. *Ibidem*.

15. OSSORIO Y BERNARD, M. «La pintura religiosa en la actual Exposición». *La Ilustración Católica* (15 junio 1887), pp. 196-197.

16. CALVO, L. «La Exposición de Bellas Artes. Impresiones IV». *La Unión Católica* (30 mayo 1890), p. 2.

17. CALVO, Leandro. «La Exposición de Bellas Artes I». *La Ilustración Católica* (15 mayo 1890), pp. 164-165.

18. Tras estos comentarios se esconde un acendrado nacionalismo, al descalificarse por afrancesado a Luis Jiménez Aranda. Su triunfo, vendría a poner de relieve la crisis del arte español y la necesidad de cambiar de rumbo, «a los paisajes llenos de ambiente y luz...a los retratos realistas...oponíamos nosotros fusilamientos, cabezas degolladas...El público, la crítica y el jurado, quisieron encaminar el arte español por la nueva senda...(con) la más alta recompensa...a un cuadro inspirado en las nuevas tendencias...el arte empezó a desviarse de las antiguas corrientes hasta entrar casi de lleno en el movimiento moderno». BERUETE Y MORET, A. *Historia de la pintura española en el siglo XIX*. Madrid: Blass, 1926, pp. 139-140. Todo ello no estuvo ausente de una amplia polémica reflejada en la prensa nacional (con intervenciones de Ricardo Blasco, Luis Alfonso, Emilia Pardo Bazán...) y que es ilustrativa para entender los términos del asentamiento del realismo en la pintura española, la evolución formal y temática. *Vid.* HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. «Del romanticismo al cambio de siglo...».

19. «Exposición del Círculo de Bellas Artes». *La Ilustración Católica* (25 junio 1889), pp. 1-2.

20. CALVO, L. «La Exposición de Bellas Artes. Impresiones V». *La Unión Católica* (7 junio 1890), pp. 1-2.

21. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola y GUILLÉN MARCOS, Esperanza. «El valor polisémico de conceptos como realismo, naturalismo e idealismo en la crítica artística española (1897-1915)». En: *Actas del XII Congreso del CEHA*. Oviedo: Universidad 1998, pp. 241-246. Sin duda, el término fue un «comodín» que se aplicó a los más diversos aspectos, incluido el artístico, y llevar a cabo esa anatematización contra el «espíritu moderno» a la que nos venimos refiriendo. De hecho, como Modernismo se designará a los intentos surgidos dentro de la Iglesia a comienzos del siglo XX con el fin de conducir a una reforma en la doctrina y estructuras eclesiales adaptándola a las necesidades intelectuales, morales y sociales de la época, en palabras de Alfred Loisy, principal exponente de una corriente que será estigmatizada durante el pontificado de Pío X (1903-1914) considerándosela la síntesis de todas las herejías en *Pascendi Dominici Gregis (Sobre la doctrina de los Modernistas)* aparecida el 8 de septiembre de 1907.

22. CALVO, L. «La Exposición de Bellas Artes». *La Unión Católica* (27 junio 1890), p. 2. Otro es el debate, en ocasiones en paralelo al artístico, sobre el naturalismo en la literatura y su recepción en las publicaciones católicas, donde será generalizado el rechazo a la novela realista a partir de la década de los 80 coincidiendo con las primeras traducciones de Zola en España. “La más paladinamente contraria a la doctrina católica” (PELÁEZ, A. *Los daños del libro*. Barcelona: 1905); “virus venenoso que ha infeccionado en la sociedad por la revolución francesa” por dirigirse a “las sensaciones, a los ásperos y funestos instintos que afeminan el alma, rebajan las características y conducen a las naciones a una rápida decadencia” (*La Hormiga de Oro*, 16 agosto, 1890) fueron algunas de las (des)calificaciones que se le hicieron desde estos sectores

integristas que sólo la aceptaron, como a la pintura, si servía para hacer “atractivas las ideas religiosas” y cumplía un propósito didáctico. Con respecto a Zola, fue el centro de todos los ataques, que se resumen explícitamente en los comentarios del citado Peláez: “Ese desdichado que nunca debiera haber nacido no sabe sino rebajar y odiar, causar asco o espanto. El estómago le ha atrofiado el corazón. El vientre, hecho animal, es el puerco...hecho escritos, es Zola”. Vid. HIBBS-LISSORGUES, Solange. «La iglesia católica y el naturalismo». En: *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Antropos, 1988.

23. ALARCÓN, P. A. «Fanny, novela de Ernest Feydeau». En: *Juicios literarios y artísticos*. Madrid: 1883, p. 106.

24. NOCEDAL, Cándido. «Contestación». En: *Discursos leídos ante la Real Academia Española*. Madrid: 1877, pp. 54-55.

25. «El Modernismo». *El Movimiento Católico* (26 mayo 1897), pp. 1-2. El artículo hace referencia al libro de poesías de Fernández Vaamonde titulado *Mujeres*, que motiva parte de las críticas contra el modernismo.

26. *Ibidem*.

27. «Cartas de arte II». *El Correo Español* (3 junio 1897), pp. 1-2.

28. GOTOR Y BRIZ. «Cartas de Arte». *El Correo Español* (5 junio 1897), p. 2.

29. GOTOR Y BRIZ. «Cartas de Arte». *El Correo Español* (12 junio 1897), pp. 1-2.

30. Y para que los nombres del “inteligente e imparcial jurado no dejen de pasar a la posteridad” son enumerados a continuación. GOTOR Y BRIZ. «Cartas de Arte». *El Correo Español* (8 junio 1897), pp. 1-2.

