

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

The catholic press and Spanish painting in the last third of the 19th century. Notes for a “fundamentalist” critique (part I)

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

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2005.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2006.

BIBLID [0210-962-X(2006); 37; 179-195]

## RESUMEN

Las críticas a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes posteriores a la Revolución de 1868 constituyen un excelente campo para conocer la evolución de la creación y la recepción artística y la situación socio política española. La prensa católica, extremadamente conservadora, se mostrará incapaz de asumir la pérdida de poder de la Iglesia y aferrada a argumentos morales y pedagógicos realizará una ácida censura al arte realista y a la modificación de la jerarquía de los géneros que está imponiendo el gusto burgués. Este artículo estudia las críticas en prensa católica a las Exposiciones Nacionales desde 1871 a 1878.

**Palabras clave:** Pintura realista; Iglesia; Prensa católica; Crítica; Conservadurismo estético; Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; Géneros artísticos.

**Identificadores:** Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid); Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid); Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid); Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid).

**Topónimos:** España.

**Período:** Siglo 19.

## ABSTRACT

A study of the critiques of the National Exhibitions of Fine Arts held after the Revolution of 1868 provides us with useful knowledge of the evolution of artistic creation and reception in the political and social situation of the time in Spain. The Catholic press, which was extremely conservative, showed itself unable to assimilate the Church's loss of influence. Consequently, it launched a series of bitter attacks on realist art, using moral and pedagogical arguments, and on the changes in genres which bourgeois taste was promoting. The present article analyses the reactions in the Catholic press to the National Exhibitions held between 1871 and 1878.

**Keywords:** Realist painting; Church; Catholic press; Criticism; Aesthetic conservatism; National Exhibitions of Fine Arts; Artistic genres.

\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada.

**Identifiers:** National Exhibition of Fine Arts (Madrid); National Exhibition of Fine Arts (Madrid); National Exhibition of Fine Arts (Madrid); National Exhibition of Fine Arts (Madrid).

**Place Names:** Spain.

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

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el arte español será receptivo a las corrientes artísticas predominantes en Europa y, teniendo como inmediata la influencia francesa, la pintura española se desenvolverá prioritariamente dentro de la órbita del realismo<sup>1</sup>.

De las reacciones ante el panorama artístico español, llaman nuestra atención en este artículo las expuestas en la prensa católica, portadora de las ideas conservadoras e integristas de la Iglesia a través de una nutrida literatura apologética<sup>2</sup>. Antes de centrarnos en los comentarios a géneros, autores u obras concretas, creemos necesario recordar brevemente la postura de la Iglesia ante la «modernidad» y sus corrientes de pensamiento, indisolublemente unida a las ideas que expresará sobre asuntos artísticos.

Encabezada por Pío IX, la actitud de la Iglesia ante las revoluciones burguesas europeas fue autoritaria y de reacción contra el liberalismo. Así, en la encíclica *Quanta Cura* (1863), se condenaban el modernismo, el liberalismo y el racionalismo; en las 80 proposiciones del *Syllabus de Errores* (1864) se censuraba sin ambages la sociedad moderna, heredera de la revolución francesa; y en el Concilio Vaticano I (1870) se declaraba como dogma la infabilidad del Pontífice. Se consolida así lo que Hibbs-Lissorges define como «el integrismo español y europeo»<sup>3</sup>, que hizo de la intolerancia un valor esencial de la vida intelectual y se convirtió en uno de los pilares básicos del neo-catolicismo a partir de 1875, produciéndose la disensión entre los integristas, dogmáticos, reaccionarios y cerrados a cualquier aspecto de la moderna sociedad y sus corrientes de pensamiento científico y filosófico —defensores de la aplicación íntegra de la doctrina católica (*tesis*)— y los sectores más conciliadores ante la situación —partidarios de la *hipótesis*—, que aceptaban ciertas fórmulas del liberalismo político como medio de defender sus propios intereses; agria polémica que en el caso español tendrá un fiel reflejo en la prensa católica y conducirá a la Iglesia a una situación de crisis.

El pontificado de León XIII (1878) trajo actitudes de mayor flexibilidad frente a las directrices de Pío IX y de distanciamiento de los sectores más intolerantes. En la Encíclica *Aeterni Patris* (1879) se pretendía «mediante la restauración del tomismo, buscar respuestas católicas que no desaprovecharan del todo los avances científicos de la época»<sup>4</sup>; en *Cum Multa* (1882), el Papa expone su opinión respecto a las relaciones entre religión y política liberal; la *Inmontale Dei* (1885), con una postura favorable a la participación de los católicos en la vida política, subrayaba la adecuación de la Iglesia ante los tiempos modernos; y la Encíclica *Libertas* (1888) defendía la *hipótesis* y abogaba por el fin de las hostilidades entre los sectores católicos enfrentados.

En España la crisis no sólo se bifurcó por el camino de las relaciones Iglesia-Estado, sino que también se expresó en los conflictos ideológicos internos entre católicos que condujeron a su fraccionamiento.

La Revolución del 68 hizo mantener a los neocatólicos una posición de resistencia al nuevo régimen, al que veían como una amenaza. La iglesia «permanecería firme en su negativa a admitir la secularización del poder civil y seguía reclamando sus derechos a inferir en todos los ámbitos de la vida social», apareciendo la postura intransigente de Pío IX «como la única roca de salvación en medio de una sociedad amenazada por el liberalismo, el positivismo y el materialismo»<sup>5</sup>.

Con la Restauración borbónica se volvería a plantear el tema entre integristas y moderados. Éstos, al amparo de las proclamas más conciliadoras de León XIII, aceptarían la colaboración con los gobiernos conservadores de Cánovas (a través de la Unión Pidaliana) y su integración en el sistema liberal.

Por su parte, los integristas seguían negándose tajantemente a cualquier tipo de connivencia con el liberalismo, oponiéndose a los gobiernos constituidos, lo que propició un ambiente de enfrentamiento y división que predominará hasta 1888<sup>6</sup> y que tendrá momentos destacados en la publicación de *El liberalismo es pecado* (1884) de Sardá y Salvany, considerada en su momento como la «Biblia del integrismo» español, quien afirmaba, entre otras cosas, que «ser liberal es más pecado que ser blasfemo, ladrón, adúltero u homicida»<sup>7</sup>.

Cada vez más aislados, la crisis en el seno del integrismo vino de la mano de uno de sus aliados tradicionales, el carlismo, que aceptando la participación política marcó la pérdida de pujanza de los partidarios de la *tesis* a partir de 1888. Los Congresos Católicos celebrados entre 1889-1902 buscarán poner fin al enfrentamiento mantenido durante décadas en el seno del catolicismo español, poniendo de manifiesto, además, «la progresiva inflexión de la Iglesia hacia posturas más abiertas y prácticas ya que se llegó a enjuiciar el acercamiento a la modernidad liberal como una etapa necesaria en el proceso de conquista religiosa y social del catolicismo»<sup>8</sup>.

La prensa católica tendrá un gran protagonismo en esta coyuntura, instrumentalizada la mayoría de las veces desde las filas integristas, ejerciendo presión a favor de posturas contrarias a la alianza con el liberalismo<sup>9</sup>.

Surgirán numerosos periódicos católicos, fundamentalmente a partir del 68, pues, aunque considere a la prensa como «la mayor plaga de la época», la Iglesia acude a ella como medio de defensa y difusión de sus intereses, frente a los cambios producidos tras la Revolución, para contrarrestar la «mala prensa», liberal y anticlerical, arma de sus enemigos, «impíos (que) se han aprovechado (de ellos) para propagar el mal»<sup>10</sup>.

En el campo intelectual sus posturas fueron idénticas. Se estima que la independencia intelectual es una consecuencia nefasta de las ideas revolucionarias francesas, introducidas en nuestro país desde comienzos del XIX. Desde la década de 1880 empezarán a manifestar sus preocupaciones y a arremeter contra «el espíritu moderno», que consideran contrario a la moral católica y que conduce «a la apostasía final anunciada en el sagrado Apocalipsis, e iniciada en los escritos y en las obras de los nuevos apóstoles. Yo no creo posible explicar —escribe Ortí y Lara— sin la intervención de una inteligencia superior al hombre y enemiga de él, la gran conjuración de los siglos pasados contra Dios y contra su Cristo, la cual ha llegado a condensarse en nuestros días con la alianza visible... entre

todas las sectas, para combatir la verdad católica, y levantar un trono absoluto al espíritu que apellidan moderno sobre las ruinas de la Iglesia»<sup>11</sup>.

Los ataques a la Ilustración y el racionalismo, la condena al «falso progreso» y a la «falsa modernidad» pueden ponerse en relación con la doctrina reaccionaria del donosianismo, que ejerció una enorme influencia en el pensamiento católico de la época<sup>12</sup>.

Se estigmatizaron todas «las manifestaciones heterodoxas» del siglo: la emancipación de la razón, el abandono de la fe, las nuevas teorías científicas, las ciencias experimentales, el materialismo, el darwinismo<sup>13</sup>, incluso «la electricidad, la internacionalización de las comunicaciones...o la aspiración al bienestar»<sup>14</sup>. En general, «la universal ateocracia que infiltrada por todos los cuerpos del poro social paraliza sus movimientos hacia Dios y hacia su destino eterno»<sup>15</sup>.

Bizcarrondo ha expresado cómo este rechazo a la modernidad implicaba la adopción de «posiciones que sólo adquirirían sentido en el marco de una confrontación apocalíptica con el adversario. No había modo de lanzar en positivo la imagen de una cultura católica que supusiese creación, introducción de nuevas ideas de inspiración cristiana en las formas de vida de la España de finales del siglo XIX. Solamente se podía adoptar la perspectiva de la excomunión de todo lo moderno»<sup>16</sup>.

En este sentido, el realismo se consideró una consecuencia «ineludible de la influencia del *espíritu moderno* en las bellas artes» y la causa, además, de su decadencia:

«Es un hecho real y positivo la decadencia del arte, el cual ha descendido a frivolidades impropias de su alta misión, viniendo a parar al *realismo*, que significa el culto grosero de la materia, porque el realismo provocando la expansión del instinto animal, corrompe el resorte de las necesidades morales»<sup>17</sup>.

La reacción de la Iglesia católica contra el realismo literario y pictórico, «virus venenoso infeccionado en la sociedad por la revolución francesa»<sup>18</sup>, fue virulenta y acre, basando su rechazo en cuestiones como la defensa de la función moral, pedagógica y apologética del arte o su concepción neoplatónica como reflejo de la belleza suprasensible que se identifica con la Verdad; razones estas que llevaron a un radical enfrentamiento con los defensores del arte por el arte<sup>19</sup>. Asimismo, «la negación sistemática de todos los principios de la religión y de la moral empujarían al paganismo y la barbarie, es decir a la esclavitud del espíritu y a la rehabilitación de la carne...con la decadencia de las inteligencias...vendría la decadencia de las artes»<sup>20</sup>.

Se condenan el racionalismo, el materialismo, el positivismo o la fisiología inherentes al realismo, definido por la Iglesia como «exaltación de la porquería», y en general se expresa un profundo rechazo a todo lo relacionado con el cuerpo humano<sup>21</sup>.

Mañé y Flaquer escribe: «El realismo se dirige a nuestros sentidos y aspira al dominio de nuestras pasiones, es la materia que obra sobre el hombre fisiológico, no la inteligencia que mueve al hombre psicológico...El fin estético del realismo, como el fin moral del materialismo, es apartar al hombre de Dios para acercarle al bruto, el fin del arte espiritualista es elevar y purificar el espíritu del hombre para acercarlo a Dios, tipo y modelo de toda perfección»<sup>22</sup>.

Por todo ello, no se aceptarán los resultados de la pintura realista, dirigiendo sus embates tanto hacia los temas como hacia los recursos plásticos. En este artículo y los subsiguientes realizaremos un repaso a las críticas realizadas a algunas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde la prensa católica, para poner de relieve cuáles eran sus prioridades de género, qué temas les interesaban, o cómo sus opiniones sesgadas acerca del arte testimoniaban un tradicionalismo intransigente e incapaz de asumir cualquier novedad<sup>23</sup>.

La Exposición de 1871, con la que iniciamos este estudio, resulta esencial para comprender cómo, trascendiendo el plano artístico, las diferentes ideologías hicieron uso del concepto de progreso, al convertirse las críticas a las exposiciones en elocuentes testimonios de la situación política. Así, para Manuel Cañete, redactor de *El Tiempo*, eran los gobiernos de ideas conservadoras los únicos capaces de evidenciar el progreso a través de las exposiciones, por lo que no reconocía ningún avance en la de 1871, salvo en la cantidad de obras. Por el contrario, para el positivista Francisco María Tubino, esta misma muestra reafirmaba la «confianza en el progreso»<sup>24</sup>.

Por su parte, para *El Pensamiento Español. Diario católico, apostólico y romano*, en línea con su ideología, la Exposición de 1871 sólo evidenciaba una «verdadera restauración»<sup>25</sup> comparada con el estado de la pintura de hacía treinta años, ya que «asoma un principio de decadencia... Los que más valen han dado un grito de independencia, han sacudido el yugo de la autoridad, miran con desdén a los maestros... (o) buscan aquellos en que más se prescinde de las reglas, y a cuyas obras, sin embargo, daba extraordinario valor el genio privilegiado de sus autores»<sup>26</sup>.

Se censura la imitación de las cualidades de autores antiguos que algunos artistas han creído señal de «genio y termómetro de inspiración», fundamentalmente la espontaneidad, atribuida a Velázquez, si bien lo que en él «era un medio, lo consideran como un fin, y creen que el arte es el descuido y que la belleza superior, la sublimidad, consiste en que sólo a 30 o 40 pasos se puede mirar la figura». Se trata, pues, de un rancio posicionamiento que se pronuncia a favor de las calidades de acabado y en contra del abocetamiento tan extendido en la práctica artística contemporánea.

Simultáneamente, aunque de modo algo contradictorio, el crítico de *El Pensamiento Español* (24 de octubre de 1871), expresa su alarma ante el incremento de la tendencia a imitar la realidad de la naturaleza:

«Quédese para algunos géneros la realidad, el realismo, aunque siempre sujetos a la influencias del arte, que no copia, sino que embellece y poetiza acomodando todas las obras a un modelo ideal, pero para la pintura religiosa, para la histórica monumental, para la alegoría, no se eche al olvido que no basta retratar hombres y mujeres de la plazuela o el salón, cubriéndolos con mantos y túnicas, recuérdese constantemente que hay que expresar un sentimiento, una idea, y que para esto se necesita que el cuadro sea la expresión de un tipo ideal que en el artista sugiere un sentimiento vivísimo... La fe no puede ser una señorita jugando a la gallinita ciega... Homero y Catón no pueden ser copias de cualquier vecino. El verdadero artista debe aspirar a algo más que a copiar fotográficamente».

En definitiva, sus palabras reflejan una concepción espiritualista del arte, de inspiración neoplatónica, común a la prensa católica consultada, que defiende un tipo de representación veraz, pero con el imprescindible añadido que supone la visión transformadora del artista. El realismo es por tanto interpretado como opuesto al idealismo y esta es la razón por la que se desdeña tanto lo que estiman como banalización de los temas, derivada de la fidelidad a los modelos, como los recursos representativos más audaces desde una perspectiva puramente plástica.

A la par, se realiza una censura ideológica que utiliza la situación artística para descalificar la política contemporánea: «Tal vez aspiramos a una grandeza que no es dada a nuestro siglo de adelantos materiales, de progreso en las industrias y en las artes de la comodidad, pero de decadencia moral y de achicamiento de los espíritus»<sup>27</sup>; opinión compartida por José María Doménech en *La Esperanza* (27 de octubre de 1871):

«El arte en toda sociedad bien organizada es altamente moralizador,...pero en los pueblos perturbados por añejos vicios y por la más asquerosa corrupción sucede de otro modo, aparece satisfaciendo el vicio y escarneciendo la virtud, o, lo que es lo mismo, negando a Dios y enalteciendo al demonio»<sup>28</sup>.

En un sentido similar, al hilo de unas declaraciones del Ministro de Fomento en la inauguración de la Exposición, en las que aludía a la situación política del momento afirmando que eran los últimos años «fecundos en acontecimientos grandes, los más propios para levantar el espíritu»; el crítico de *El Pensamiento Español* aprovecha la ocasión para arremeter contra los cambios políticos. Así, estima que el Ministro no debía haber visto «las grandezas artísticas inspiradas por la revolución»: una estatua de yeso del general Prim, arrinconada por «no habérsela creído digna»; un retrato «regular» de Prim, de Nin; otro del general Serrano, de Gisbert, y una *jura de la Constitución por el regente en el Senado*, de Sigüenza, retratos sin parecido, sin «gusto, sin arte». Eso era todo lo que habían inspirado estos últimos años «fecundos en acontecimientos grandes, los más propios para levantar los espíritus», así, que a otro lugar que a la política —recomendaba el crítico—, debían dirigirse los ojos de los artistas «para levantar el ánimo y henchir su corazón con sentimientos purísimos, con grandes pensamientos dignos del arte»<sup>29</sup>, atacando y descalificando, de paso, la Revolución del 68.

La dirección, recomendada por «R» en *El Pensamiento Español*, a la que deben encaminarse los artistas es a la de la pintura religiosa, que merecerá la mayor atención de la crítica católica a lo largo de estos años, no tanto por la ejecución sino por el fin moral y apologético que persigue.

Esta dimensión moralizadora de la pintura será también la base para la jerarquía de los géneros llevada a cabo por teóricos y críticos de diversas orientaciones. Para Tubino, la pintura religiosa ocupaba, ligada al idealismo, el escalafón superior, en tanto la de costumbres y cuadros de variedades, en un plano inferior, se vinculaba al realismo<sup>30</sup>.

Diez años después, José de Manjarrés, frente al género histórico, en el que se incluiría la pintura religiosa, situaría el de *simpatía*, en el que se representaban «no las relaciones

del hombre con la divinidad y con otros hombres sino con la naturaleza y con los objetos que empleamos en nuestra vida práctica»<sup>31</sup>.

La prensa católica observa con disgusto el desdén hacia el tema religioso en la Exposición del 71, pues de los 600 cuadros presentados sólo 25 lo son de esta temática<sup>32</sup>. Desde *El Pensamiento Español* se considera que las causas son la «falta de sentimiento de los artistas»<sup>33</sup>, «el descreimiento de la época», los modelos de conducta materialista, «la vida frívola, disipada en cafés, casinos... (que)solo inspira frivolidades», y por ello el cuadro de género es el que más abunda en la Exposición, aunque «no debiera ser el propósito principal, el ideal de un artista, sino a lo más el entretenimiento de su descanso»<sup>34</sup>. De los que «afortunadamente no se dejan llevar por el hilo de la corriente», herederos de la tradición patria, que busca «en la Religión noble paso a su maravilloso ingenio», destacaba a Alejo Vera y *La comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma*, por la inspiración cristiana que había llevado al pintor a la fuente de donde surge la perfección y la belleza absoluta. A juicio del crítico no es en la manera de pintar en lo que más brillaba el autor, (achácale defectos en luz y color)<sup>35</sup> pero es el que mejor ha retratado las excelencias del espíritu iluminado por la fe. Menciones mereció también por su tema *La era cristiana* de Joaquín Espalter y Rull, una alegoría con el cortejo de todas las virtudes de la Religión cristiana ante las cuales huyen las «abominaciones del paganismo».

Por el contrario, el calificado por los «inteligentes» como el mejor pintado de todos los presentados, *Santa Clara*, de Francisco Domingo y Marqués, no es del agrado del crítico de *El Pensamiento Español*, —aún reconociendo cualidades artísticas que lo conectaban con la tradición pictórica nacional—, porque en él «hay una doña Clara, pero no una santa...¡Qué lástima que tanto talento, tanto estudio, tan hermoso uso del color no vaya acompañado de más corazón. Lo peor del caso es que esto no se aprende en las academias ni se consigue pintando mucho»<sup>36</sup>. Se le reprocha a Domingo haber caído en el naturalismo y en la pintura de género disfrazada de religión, excluyendo referencias a lo trascendental en el tratamiento del tema<sup>37</sup>. La transformación de la pintura religiosa que intenta adaptarse a los nuevos tiempos acercando al público los temas cristianos mediante su asimilación a la pintura de género no será un fenómeno exclusivamente español y, al igual que en nuestro país, será desdeñado por la crítica más conservadora<sup>38</sup>.

Pese a su actitud negativa hacia la pintura de género, salva aquellas sobre costumbres religiosas: *La plegaria de un reo*, de Vicente Borrás, *Conquista de Orán*, de Francisco Jover, *La oración* y *El Ave María* de Muñoz Degraín o *La tarde del Viernes Santo en Olot* de Joaquín Vaireda<sup>39</sup>.

Tal como ha puesto de manifiesto Álvarez Lopera

«el verdadero engarce de los pintores realistas con el género no estuvo en realidad con el tratamiento naturalista de los temas sacros sino en el cultivo cada vez más abundante de lo que podríamos denominar cuadros de costumbres religiosas: representaciones de ceremonias o procesiones, de sermones, escenas de la administración de sacramentos...abordadas a veces desde una extrema seriedad o con las mismas pretensiones de un cuadro de historia».

Pese al carácter edificante o moralista de estas obras, el asunto religioso no era más que una excusa que ocultaba una intención de tipo sociológico. Su auge y banalización explican «el porque de la crisis de la pintura religiosa en el XIX»<sup>40</sup>.

Pese a que entre los cuadros expuestos en 1871 se encontraban *Los enterramientos de la Moncloa*, de Vicente Palmaroli, *La Muerte de Lucrecia*, de Rosales, *Las hijas del Cid*, de Dióscoro de la Puebla, o *La prisión del príncipe de Viana*, de Emilio Sala, la prensa católica no se ocupa de ellos.

El arte era «barómetro de los tiempos», y estos, para la prensa católica, eran tiempos de decadencia, proclamando obsesivamente la oposición al «espíritu moderno», anticristiano, corruptor de costumbres, instituciones o sentimientos. En el plano artístico, ese «mal espíritu» era también responsable de la decadencia de las bellas artes, consecuencia «lógica de la corrupción moral de nuestra sociedad paganizada, por cuanto que la bondad y la belleza son dos rayos nacidos de la antorcha de la Verdad eterna y si las leyes del bien se quebrantan las de lo bello sufren irreparable estrago», escribía Pérez Villamil, director de *La Ilustración Católica*<sup>41</sup>, quien culpa a las nuevas corrientes filosóficas, como el positivismo, de la pérdida de los grandes ideales, utilizando criterios que trascienden lo meramente artístico: «las bellas artes, necesitan atmósfera más pura donde respirar que la de nuestra sociedad, infeccionada por las miasmas pestilentes del escepticismo»<sup>42</sup>.

Villamil, claramente inspirado por el sector católico más reaccionario, reivindica como modelo el *Syllabus* de Pío IX, recogiendo postulados donosianos que apocalípticamente deploran la «deificación de la Razón» heredada del XVIII y la disolución moral de la sociedad<sup>43</sup>.

Así, la Exposición de Bellas Artes de 1876 era, a su juicio, reflejo de la propia decadencia del país<sup>44</sup>. Un cúmulo de «tantos mamarrachos, que da grima pasear los ojos por aquellas paredes», pues de los 400 cuadros ni dos docenas merecían justificar el concepto pictórico según el cual la pintura es el arte que debe procurar al hombre, mediante imágenes hermosas tomadas de la vida humana, «la intuición viva y el deleite que nace de la belleza suprasensible». Arremete ahora, de manera más explícita que en la anterior edición, contra la pintura de género, banal, trivial, alejada de lo solemne y noble —de la pintura religiosa e histórica—, descalificando que el objetivo principal de la obra sea la ejecución frente a la interpretación didáctica. La pintura de género es un signo de «decadencia artística, fruto natural y digno de las épocas, como la presente, en que faltan los sentimientos grandes y las ideas fecundas», y se apoya en Goethe para concluir que «todas las épocas en que domina la fe son espléndidas, grandiosas y fecundas en frutos opulentos y duraderos...y todas las edades en que la incredulidad se engríe con malhadado triunfo, están cubiertas de sombras entre las cuales se oculta su miserable infecundidad».

Y esto predominaba para el crítico en 1876, una «verdadera exposición de cuadros de género», notándose en ella la ausencia de los que «parecen guardar las buenas tradiciones de nuestra pintura», Palmaroli, Gisbert, Domingo, Casado o Ferrant. Lamenta que hayan marchado a París (la moderna Babilonia) o a Londres, pero confía en que «en el suelo extranjero no se prostituyan sus pinceles, siguiendo la fatal corriente del gusto moderno»<sup>45</sup>.

No deja pasar la oportunidad de hacer la obligada cita a la escuela española del XVII, poniendo de manifiesto el riesgo de extranjerización de la pintura nacional, fundamentalmente por influencias francesas<sup>46</sup>.

Como un ejemplo de pintura de extravíos funestos para el arte cita el cuadro de Mercadé que presenta a una hermana de la caridad inscribiendo a un niño en la Casa de Expósitos de Barcelona: «sin duda ha querido expresar en su cuadro la belleza incomparable de la caridad cristiana, representada en esas santas mujeres ... ¿pero ha conseguido su propósito el pintor catalán?, ¿ha sabido escoger a la luz de la belleza una de esas conmovedoras escenas tan frecuentes en tales sitios, en que las lágrimas del dolor son enjugadas por la mano de la caridad y la orfandad desvalida halla abrigo en el seno de la Religión?». Critica que se haya ocupado tan sólo de un aspecto ordinario en la vida diaria de una institución benéfica: «En lugar de tan *bello* título como *El quinientos sesenta y ocho* le daría (Villamil) el de ‘Escena administrativa en una casa de expósitos’»<sup>47</sup>.

Con respecto a los cuadros de historia, Villamil se limita a comentar *Los héroes de la Independencia española* de Nin y Tudó, «pintor perdido por la funesta senda del realismo. Contemplando aquellos cadáveres (Daoiz y Velarde) se apodera del espectador el involuntario terror de la muerte. Allí no hay nada que recuerde la causa nobilísima por la que derramaron su sangre generosa. Son dos fríos cadáveres, velados por algunas personas que los miran, más que con envidia y orgullo, como se mira a los muertos, con terror, con espanto, como el criminal que ha muerto en un patíbulo, la muerte en lo que tiene de vulgar y repulsiva, el dolor, en lo que encierra de desesperación y de amargura».

El crítico imputaba a Nin el rechazo de toda retórica y trascendentalismo, tradicional en el tratamiento de temas tan elevados, nobles y didácticos como los históricos, y más concretamente tratándose de la muerte de dos héroes de la independencia española; y, una vez más, se manifestaba contrario a la moderna interpretación de la muerte carente de cualquier aura de misticismo, consecuencia del proceso de laicismo iniciado en la Ilustración. Pues aunque los héroes, escribía, deben de pasar por esas escenas de realidad «fría y trivial», el pintor ha de «idealizar el asunto ofreciendo a los ojos del espectador la clara intuición de la belleza suprasensible». Esto había faltado, a juicio de Villamil, a Nin: «no ha idealizado la muerte de los héroes; no ha derramado sobre sus cadáveres el resplandor de la gloria, contento con expresar la realidad ha dejado el cuadro más muerto que sus protagonistas. ¡Tan tristes consecuencias acarrea al arte el realismo de nuestros días, hijo legítimo del materialismo que todo lo invade».<sup>48</sup> Aunque para Villamil la ejecución es secundaria, tampoco deja de señalarle defectos al cuadro en materia de dibujo, luz, color...

Junto a la pintura de género e histórica, la de marinas y paisajes también es atendida por la crítica, aunque, salvo excepciones, para negarles un puesto en la jerarquía de los géneros porque nacieron en «épocas de decadencia». Esa minusvaloración del paisaje se asocia a la decadencia social, en clara alusión a la situación del país en comienzos de la Restauración:

«En medio de una sociedad frívola, indiferente a todo lo grande y generoso, sensible a todo lo material y concupiscente, sin fe, sin esperanza, sin amor y sin entusiasmo; sociedad que reniega de lo pasado, que duda de lo presente, que no piensa en lo porvenir, ¿qué se quiere que hagan estos pobres artistas, seducidos por la sensualidad y empujados por la barbarie?... la pintura de paisaje, que nació en época de decadencia, cuando el arte había comenzado a abandonar sus legítimas representaciones, es decir, a perder sus altos ideales, surge en nuestro país como expresión clara y exacta de la degradación del ingenio artístico y el realismo que por todas partes nos invade»<sup>49</sup>.

Acude Villamil a Jugmann, de gran influencia en la crítica católica española, quien expresa en ese sentido, en *La Belleza y las Bellas Artes*, una más que disparatada concepción de la pintura de paisaje:

«La belleza de la naturaleza y la extraordinaria sublimidad de muchos de sus espectáculos son eternamente buenos en sí mismos para movernos a contemplar la belleza suprasensible, pero sólo a condición de ser percibidos en toda su plenitud. Ahora bien: muchas de las propiedades ..., que no son perceptibles a la vista, no se dejan por consiguiente reproducir por la pintura; a esta clase pertenecen todos aquellos fenómenos de la naturaleza que percibimos por medio del oído, del olfato y del gusto. Pero además de esta razón común, debe reuhsárseles enteramente el valor que tienen las cosas visibles, por ser sumamente breve la escala en que la pintura se ve forzada a reproducirlas». (Si continuáramos este argumento hasta el absurdo, —según esa no legitimidad de la pintura por la imposibilidad de percibir en su integridad aspectos como el tamaño, el olor o los sonidos—, no habría sido posible que el arte se ocupara prácticamente de ningún asunto).

Para Villamil, los cuadros de paisaje pertenecen a una esfera inferior, son simples producciones recreativas pues se ven «destituidos de la vida que la realidad les infunde».

En la Exposición del 76 este género estaba mejor representado en los lienzos de Haes, que no se salva de la crítica por su impronta realista, pues «aunque en el paisaje seamos tolerantes por lo que respecta a la expresión de la belleza ideal, nos duele que ante un cuadro haya que admirar más la consumada ciencia del maestro que la ardiente inspiración del artista».

Menos entendido en la ejecución se considera al autor de *Toque de oración*, Modesto Urgell, y, sin embargo, es alabado por su trascendentalismo, pues «la Religión, que todo lo embellece y sublima, ha dado a este cuadro su tierna y melancólica poesía que en vano el pincel más diestro querrá sacar de los colores de una paleta».

La senda del realismo es, a su pesar, la dirección que lleva Moleón, a juzgar por las tres marinas que ha expuesto, si bien, «afortunadamente, el género... a pesar de su monotonía y pobreza... no es el que más se presta a semejante extravío». En la *Dársena de Bruselas* se aprecia «un estudio del natural demasiado minucioso»; mientras que *El naufragio en las costas de Asturias*, aunque más descuidado en la ejecución, «es mas notable por su trágica grandeza», conmovedor por «las oraciones fervientes de toda la tripulación, que en aquella hora de peligro lanzan sobre los elementos desencadenados el tierno conjuro del *Ave Maria stella*». Por ello, Villamil celebra que estas pinturas «tan estimables ...no

hayan naufragado en las borrascosas aguas del arte moderno sino en las risueñas playas de la belleza»<sup>50</sup>.

Nada comenta de los retratos expuestos «porque este género de pintura carece de la suficiente importancia para mediar por él los progresos que alcanzan entre nosotros las Bellas Artes»<sup>51</sup>.

La escultura sirve a Villamil para atacar otro de los males del «espíritu moderno», el sensualismo<sup>52</sup>, pues, a su juicio, este arte debe incorporar «el alma que las anime y embellezca hasta lograr que el estado interior del espíritu se refleje en cada una de las actitudes y gestos del cuerpo y la fisonomía del hombre». Si el escultor «olvida» esta «ley suprema» y fija su atención en la materia y en la belleza corporal «la escultura pierde su dignidad y cae en los excesos del más repugnante sensualismo». Eso es en su opinión lo que ocurrió con el arte griego posterior a Fidias y eso ha sucedido con la escultura moderna<sup>53</sup>. Villamil considera parcialmente culpables a los «críticos sensualistas» que han olvidado que para la doctrina católica, el cuerpo es la envoltura del alma, y que la «decencia y el pudor son atributos esenciales de la belleza del espíritu», reprobando también como «repugnante» la exhibición en exposiciones o en Museos de imágenes «del Salvador del Mundo y de la Virgen Inmaculada junto a estatuas de las niñas impúdicas y de los dioses del paganismo».

«Afortunadamente» no se había presentado en el Certamen nada censurable en este sentido, «antes bien, las más notables por la ejecución lo son también por el pensamiento cristiano a que obedecen». Así ocurre con *Cristo yacente* de Vallmitjana, el grupo de Reynes y Gurgui, donde «se retrata la dulce caridad del sacerdote cristiano» que toma la lección a un niño; o *El primer paso* de Oms, del que destaca «la naturaleza del asunto (una madre contempla los primeros pasos de su hijo), de suyo espiritual y tierno... (Aunque) el pecho desnudo de la madre está modelado con demasiada exactitud, y los paños acusan con excesivo estudio las formas del cuerpo; la elección del asunto ha servido al escultor de salvaguarda contra las tendencias invasoras del *realismo* artístico, y ojalá que... logre sustraerse de este peligro».

Más ácido se muestra con *Job* de Pagés, notable por sus cualidades de ejecución, pero censurable por su incapacidad para reflejar el sentimiento moral. «Ante la imagen descarnada,... sentado en el muladar, con la piel arrugada, las carnes llagadas, el rostro demacrado y triste, recordábamos estas elocuentes palabras del Padre Félix, en su conferencia contra el *realismo* en el arte:

‘Si vuestra misión es encantarme, ¿por qué os obstináis en causarme náuseas? ¿Qué objeto tienen esas exhibiciones repugnantes? Yo iré a los hospitales, allí al menos las encontrare vivientes, y vuestras obras maestras realistas no equivaldrán jamás para mí a esos horrores... Si no queréis dar a la naturaleza ninguna aureola, ni a lo real ningún reflejo que lo transfigure ¿qué objeto tienen vuestras estatuas, vuestras pinturas, vuestros libros realistas? Prefiero la naturaleza, al menos lleva en sí misma un reflejo del Creador’.

Que los escultores y los artistas en general no olviden estas palabras»<sup>54</sup>.

En este rechazo a la representación de la verdad objetiva, desprovista de significados trascendentales, Villamil coincide con otros pensadores católicos, y este es, en general, el principal caballo de batalla de las críticas consultadas.

Angel María Barcia, proclamaba en este mismo año de 1876:

«En el arte hay una profunda inmoralidad, desconocimiento y desprecio de su parte más noble. Nada de espíritu, nada de ideal, nada grande. De piedad y sentimiento religioso no hablemos. Los pintores y pensionados salvo contadas excepciones son una canalla. No se busca más que la materia. Sobre todo mujeres en cueros»<sup>55</sup>.

La Exposición de 1878 es definida por Villamil como un «cementerio levantado en las afueras de Madrid, donde van a parar los restos mortales del arte, desgarrado por manos de la revolución y de la barbarie...de los vientos desencadenados del positivismo y la ignorancia, siendo así una época contraria y funesta para el arte que vive de sentimientos puros y nobles y huye del realismo envilecido y servil»<sup>56</sup>.

El crítico conservador, que se instituye a sí mismo como único juez y detentador del gusto y de los principios que deben regir el arte, descalifica tanto a los artistas, que intentan complacer al público, como al público mismo: «¿Qué idea tiene este monstruo de innumerables cabezas de la naturaleza y fin del arte, del verdadero mérito de las obras artísticas, de las relaciones íntimas y necesarias que existen entre las obras que contempla y el estado de la sociedad que forma parte? De aquí la esterilidad de las Exposiciones artísticas, que no proporcionan al arte ningún resultado satisfactorio y laudable».

Villamil se aferra insistentemente a la idea de que la indiferencia religiosa «ha privado a los artistas del astro purísimo de la verdad católica, principio y fin de la belleza increada» y de que el materialismo ha abierto a sus pasos «la sima de la sensualidad, que vomita sobre el mundo ciego y podredumbre»<sup>57</sup>.

En la misma senda, S. M. Granizo, para quien también el estado de decadencia y prosperidad de un país se refleja en el arte; considera que este ha abandonado su alta misión y que el realismo provoca «la expansión del instinto animal»<sup>58</sup>.

Villamil observa, no obstante, cómo algunos jóvenes presentes en el Certamen son «ciertamente superiores a su época, porque no se dejan arrastrar como los extranjeros por la corriente de la sensualidad que convierte las exposiciones artísticas en auténticos lupanares de Herculano y Pompeya o en salas de disección y de clínica...trabajando para levantar al arte de la vergonzosa postración en que se encuentra...Por eso hemos de ser benignos en juzgar las obras expuestas...Veamos de describirlo todo con la imparcialidad que nos inspiran el generoso amor al arte y el odio implacable hacia lo que causa su ruina, que no es otra cosa que el *espíritu moderno*»<sup>59</sup>.

Dado que las fuentes originales de la belleza artística son resumidas en tres por el crítico Villamil: la religión, que «proporciona al arte el caudal inagotable de la belleza divina»; la historia, que «despliega el cuadro variadísimo de la vida humana, formado por las ideas, sentimientos y costumbres»; y la naturaleza, que proporciona «los destellos de la belleza infinita reflejados sobre todos los seres que pueblan el universo y los medios de

expresión que son necesarios al arte para encerrar la belleza ideal de una forma sensible»<sup>60</sup>; estos serán los géneros que llamen la atención del crítico de entre los presentados al Certamen del 78.

De las 400 obras presentadas, apenas cuatro o cinco son pinturas religiosas: «¿dónde han de levantar(los artistas) los ojos...acosados por las exigencias prosaicas de la realidad...y por las sugerencias insidiosas de la sociedad que los paga... La crítica positivista no podrá nunca contradecir hechos evidentes auténticos...que los grandes triunfos del arte, y sobre todo de la pintura, son debidos a la Religión y a la teología...fuente inagotable de belleza...La teología es la inspiradora y la amiga más fiel de las bellas artes»<sup>61</sup>.

Y, para Villamil, esto falta a los pintores, la teología, lo mismo que le falta a la sociedad la luz de la fe. Es el siglo de la ciencia y la filosofía racionalista, sustitutas de la religión, y ya que el pintor sólo expresa lo que su época le dicta, la pintura religiosa aparecía condenada al fracaso<sup>62</sup>. Constantemente se proclama el descreimiento de la época y por tanto la ausencia de autenticidad en este género que tan brillantes obras había generado en los siglos XVI y XVII.

De los cuadros religiosos presentados al Certamen, el único que merece la atención del crítico es *Entierro de San Sebastián* de Alejandro Ferrant, por su carácter histórico y edificante, aunque le falte el «quid divinum, que debe animar un cuadro de costumbres cristianas; se ve claro que el pintor ha descuidado los adornos del alma para embellecer el cuerpo de su obra». No obstante, quien «así sabe escoger un asunto cristiano y manejar con tanta destreza el pincel bien puede acometer empresas dignas del arte»<sup>63</sup>; arte que «poco puede agradecer» a los demás autores de pinturas religiosas; entre ellos, Mariano Benlliure y su *Escena del Gólgota*, al que le falta «por completo el sentimiento cristiano». Para pintar un cuadro así, dice Villamil, no basta con saber dibujar y colorear, se necesita «sentir la sublimidad infinita de aquel madero buscando la novedad cae en la sima de un repugnante naturalismo»<sup>64</sup>.

Con respecto a los cuadros de historia, prácticamente son censurados todos los expuestos, pues carecen de «pensamiento», al que los pintores anteponen la ejecución, «sin añadir a las escenas de la vida humana ni un rayo de idealismo que las transfigure y ennoblezca». Lo afirman, a juicio del crítico, *La educación del príncipe Don Juan*, de Martínez Cubell; *Isabel la Católica cediendo sus joyas para la empresa de Colón*, de Muñoz Degraín; *Origen de la república romana* de Casto Plasencia; o *El entierro de Ofelia* de Nin y Tudó, «que se complace en pintar cadáveres con un realismo que espanta»<sup>65</sup>; calificándolo de intolerable, porque la muerte debe ser idealizada como ninguna otra cosa<sup>66</sup>, «todo naturalismo frío y antipático. Poco importa que haya algunos detalles de ejecución dignos de aplauso.., la obra de arte no depende de esos detalles, ni aun de la forma exclusivamente, depende de la idea, del sentimiento...y el sr. Nin, que es gran retratista de cuerpos muertos, no debe saber pintar almas inmortales»

Lo contrario ocurre con el lienzo histórico que llama la atención del crítico, el *capo d'opera* de la Exposición: *Doña Juana la Loca*, de Francisco Pradilla, que viene a «arrojar rayos de luz en la oscuridad del arte moderno»<sup>67</sup>, disculpándole el cierto amaneramiento

que observa en la armonía de los colores, «comparados con la luz que arroja el corazón de la obra»<sup>68</sup>.

Con respecto a la «pintura de género»<sup>69</sup>, «nombre exótico» de la pintura de costumbres, «escenas ordinarias de la vida humana...cuyo fin es agradar por el asunto y el primor de ejecución»; insiste en que no pertenece a la alta jerarquía del arte ya que por sus modestas aspiraciones «no vive de la belleza ideal que debe ser alma de toda obra verdaderamente artística»<sup>70</sup>, lamentando Villamil que sea el género lo dominante en las exposiciones modernas.

De los cerca de 150 cuadros de género presentados al Certamen de 1878 hay en general «mucha monotonía, poca originalidad, rutina deplorable que en esta clase de composiciones es síntoma de muerte»: corridas de toros, jugadores de naipes, bebedores de tabernas... «están casi agotados», adoleciendo del error de creer que «lo vulgar se ha de tratar vulgarmente», pues conduce a la «barbarie del arte y a la deshonor de los artistas».

Así, «siguiendo la ley de benevolencia» salva en parte algunas obras como *Un loro descarrado*, de León Escosura, *Los secuestradores* de Muñoz Degraín o *Cantina* de Emilio Sala, aunque «fian el éxito a la mano que ejecuta y no al genio que inspira».

Concluyendo con esta primera aproximación a la crítica integrista, los textos analizados demuestran el conservadurismo de la crítica católica y su incapacidad para asumir la secularización la sociedad y el proceso de democratización del arte. La iglesia, con su postura doctrinal e inmovilista, no quiere afrontar que ha dejado de ser, junto a la nobleza, el principal mecenas y rector del gusto y que, junto a las instituciones civiles, es la clase media, que demanda nuevos temas y nuevas fórmulas de representación, el principal destinatario de la producción artística.

## NOTAS

1. Este estudio ha sido fruto de las investigaciones que se realizan en el marco del proyecto I+D: «La crítica de arte en España (1830-1939)». Ministerio de Educación y Ciencia. BHA 2002-01649.

2. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, GUILLÉN MARCOS, Esperanza: «El ultramoralismo en la prensa católica española entre los siglos XIX y XX». XV Congreso del CEHA, Mallorca, 2004 (en prensa). Por razones de espacio, sólo ofrecemos una selección de las críticas consultadas en, entre otros diarios y revistas, *El Pensamiento Español*, *El Siglo Futuro*, *La Ilustración Católica*, *La Unión Católica*, *La Hormiga de Oro* o *La Academia Calasanciana*.

3. Para un conocimiento más exhaustivo del tema: HIBBS-LISSORGUES, Solange. *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*. Alicante: Instituto Cultural Juan Gil Albert, 1995, p. 21.

4. HIBBS-LISSORGUES, Solange. «La iglesia católica española ante el reto de la modernidad y de la ciencia (1850-1900)». En: *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, 1998, p. 275.

5. HIBBS-LISSORGUES, Solange. *Iglesia, prensa...*1995, pp. 59-60.

6. *Ibidem*, p. 135.

7. CALLAHAM, W.J. *La Iglesia católica en España (1875-2002)*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 44.

8. HIBBS-LISSORGUES, Solange. *Iglesia, Prensa...*1995, pp. 338 y 350.

9. Debate reflejado en la prensa católica española. *La España Católica* fundada en 1874 por A. Pidal y Mon, discípulo del obispo tomista Ceferino González, partidario de adecuarse a la sociedad moderna para combatir mejor sus males desde dentro. En esa línea, *La España*, *El Español*, *El Fénix* o *La Unión Católica*, que conducirá a un compromiso con el liberalismo siempre que garantizase la ortodoxia religiosa.

Más retrógrados *La ciudad de Dios* o *La Ciencia Cristiana*, que reivindican como modelo el *Syllabus* de Pío IX, o *La Ilustración Católica* (1877) «enfrentada a la modernidad, a la monarquía de la Restauración, a los comportamientos dominantes de la vida cotidiana» con serias dificultades para aproximarse a la realidad social y política de la España de su tiempo». (BIZCARRONDO, Marta. «*La Ilustración Católica*. Los inicios del nacionalcatolicismo», en *La prensa ilustrada en España*. Coloquio Internacional, Montpellier, 1998, pp. 304-306).

10. *La Ilustración Católica* (7 enero, 1879). Se ofrecían señales para que el lector católico pudiera detectar el «contenido satánico» de un periódico: provocar dudas o sospechas sobre la pureza de la doctrina, que se llame liberal, que apoye principios de esta «secta» y, con más «motivo», si se elogian el progreso, la civilización moderna y se quiere conciliar con el catolicismo. *La Ilustración Católica* (14 abril 1878).

11. ORTÍ Y LARA, Juan Manuel. *Discurso sobre el espíritu moderno*. Madrid: Imp. de Tejado, 1865, p. 19.

12. HIBBS, Solange. «La Iglesia católica...», pp. 274-77. Juan Donoso Cortés (1809-1853), escritor, político, diplomático, representante del pensamiento católico más tradicionalista, como ejemplifica su *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851) en el que defendió la idea de una Iglesia depositaria de la verdad y con la misión histórica de transmitirla, el sometimiento de todo orden social a su autoridad, la infalibilidad del Papa o el rechazo a la libertad de discusión, entre otras tesis que también fueron defendidas por sus discípulos Gabino Tejado, Navarro Villoslada o González Pedroso.

13. Sobre la posición católica ante los temas científicos, véase el artículo de Solange Hibbs ya citado.

14. BIZCARRONDO, Marta. «*La Ilustración Católica...*», p. 307.

15. Citado por *Ibidem*, p. 304.

16. *Ibid.*, p. 312.

17. GRANIZO, S.M. «La Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Católica* (24 febrero 1878), pp. 64-66.

18. *La Hormiga de Oro* (16 agosto 1891).

19. EL MARQUÉS DEL HENAR. «Lo que es el arte». *La Ilustración Católica* (30 diciembre 1877), p. 175.

20. PÉREZ VILLAMIL, Manuel. «Exposición de Bellas Artes». *El Siglo Futuro* (4 febrero 1878), p. 1.

21. CAPARRÓS, Lola y GUILLÉN, Esperanza. «El ultramoralismo...», Mallorca, 2004 (en prensa).

22. MAÑÉ Y FLAQUER, J. Prólogo a *Nora* de la baronesa Brackel. Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1884, p. XIII. «Este rechazo al realismo no se explicará sólo por razones artísticas, sino también político-sociales, pues los intereses temporalmente progresistas de la burguesía del 68 y las exigencias estéticas realistas que la nueva sociedad imponía al género novelesco coinciden en los años 80, y ambos, burguesía revolucionaria y novela, fueron combatidos por la Iglesia», comentarios fácilmente extrapolables a la pintura. «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» en PÉREZ GALDÓS, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1972, pp. 121-122.

23. En algunos casos, sus ideas coinciden con las de otro tipo de prensa, con posicionamientos políticos muy distantes pero que, con algunas matizaciones, utilizan similares criterios de valoración: arte como elemento de progreso, factor nacionalista que les llevará a oponerse a las corrientes foráneas, y de manera permanente a los ismos; arte como reflejo del espíritu de la época, función didáctica del arte frente a los defensores del arte por el arte; jerarquización, con infravaloración del paisaje y de la pintura de género frente a los temas religiosos e históricos; aunque en el caso de los periódicos católicos siempre mediatizadas por la línea editorial del diario afín a la doctrina y las posturas de la Iglesia, ya comentadas, sesgadas ideológicamente, cuando no de un radicalismo extremo. GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Las Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense, 1987.

24. Citado por *Ibidem*, p. 731.

25. R.: «Exposición de Bellas Artes II». *El Pensamiento Español* (24 octubre 1871), p. 1. Dirigido por Francisco Navarro Villoslada, colaboraron en él otros destacados neocatólicos, como Gabino Tejado o Cándido Necedal, llevando a cabo una defensa a ultranza de los intereses de la iglesia. HOURDIN. *La prensa católica*. Andorra: Casavall, 1959, p. 132.

26. R.: «Exposición...». *El Pensamiento Español* (24 octubre 1871), p. 1.

27. «La exposición de 1871 es probablemente aquella en la que más se preocupan los críticos para señalar la función didáctica del arte». GUTIÉRREZ BURÓN, J. *Exposiciones Nacionales...*, pp. 751-52.
28. DOMENECH, José María. *La Esperanza* (27 de octubre 1871).
29. R.: «Exposición...». *El Pensamiento Español* (24 octubre 1871), p. 1.
30. TUBINO, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*. Madrid, 1871, p. 60.
31. MANJARRÉS, José de. *Las Bellas Artes. Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*. Vol.I, Barcelona, 1881, p. LV.
32. Las quejas sobre la escasez de pintura religiosa en las Exposiciones Nacionales son constantes. Ver también ALVAREZ LOPERA, José. «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX». *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid: Fundación Universitaria, 1988, T. I, pp. 81-118. CASADO ALCAIDE, Esteban. «Pintura religiosa en el Neocatolicismo madrileño». En: *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte CSIC, Madrid, 1991.
33. «Exposición de Bellas Artes III. Pintura religiosa». *El Pensamiento Español* (28 octubre 1871), p. 1.
34. *Ibidem*.
35. *Ibid*.
36. «Exposición de Bellas Artes IV. Pintura religiosa». *El Pensamiento Español* (3 noviembre 1871), p. 1. Sobre este tema, BONET SOLVES, Victoria E. «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 145-156.
37. BOUTELOU, Claudio. *La pintura en el siglo XIX*. Sevilla: Imp. de José G. Fernández, p. 192.
38. Un ejemplo notable lo constituyen los acres comentarios que recibe *El taller del carpintero* de Millais.
39. «Exposición de Bellas Artes». *El Pensamiento Español* (23 noviembre 1871), p. 1.
40. ALVAREZ LOPERA, José. «La crisis de la pintura...», pp. 98-99.
41. VILLAMIL, Manuel P. «Exposición de Bellas Artes I». *El Siglo Futuro* (27 abril 1876), p. 4.
42. La correspondencia decadencia de la sociedad/decadencia del arte también fue defendida por los sectores progresistas, coincidiendo en su diagnóstico con los conservadores, si bien con ideales sociales diferentes. GUTIÉRREZ BURÓN, J. *Exposiciones Nacionales...*, p. 105.
43. HIBBS, Solange. «La iglesia católica...», p. 279.
44. Fue unánime la opinión de la prensa con respecto a la Exposición de 1876, declarada como deplorable y un notable retroceso artístico, «no parece sino que la decadencia, acompañada de todos sus extravíos...se haya metido por las pinturas» (GARCÍA CADENA, Peregrin. *La Ilustración Española y Americana*, 15 abril, 1876). Como señala Gutiérrez Burón, desde instancias oficiales, para «salvar a la recién establecida Restauración», se culpa de la situación al periodo posterior a la revolución del 68, a juzgar por el preámbulo de la convocatoria de la siguiente Exposición de 1878: «La última Exposición (1876)... (no) parece destinada a ocupar un lugar preeminente en la gloriosa historia de estos certámenes. Ni podía ser de otro modo, dada las circunstancias que le habían precedido ...Con el feliz advenimiento de V. M. (Alfonso XIII) renacieron todas las esperanzas...se inauguraba(1876) una época de protección y nueva prosperidad para las artes; y...si el concurso no satisfizo por completo los ambiciosos deseos de un noble patriotismo, superó sin duda todas las esperanzas y fue la risueña aurora de un glorioso renacimiento». GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Exposiciones Nacionales...*, pp. 732-33.
45. VILLAMIL, Manuel P. «Exposición...». *El Siglo Futuro* (27 abril 1876), p. 4.
46. 1876 fue la primera Exposición de Bellas Artes celebrada bajo la Restauración. Se denunciaba desde los periódicos conservadores y alfonsinos, como *La Época*, la no presencia de los artistas consagrados, «muy ventajoso para ellos, pero no es muy patriótico»; (12 abril), mientras desde *El Globo* se censuraba a los no presentes por comprometer la imagen de España ofreciendo una idea equivocada de la situación del arte patrio (15 abril). Ref. GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Exposiciones Nacionales...* pp. 781-82.
47. VILLAMIL, M. P. «Exposición de Bellas Artes III». *El Siglo Futuro* (2 mayo 1876), p. 4.
48. VILLAMIL, 29 abril, p. 3. Como estudia Linda Nochlin en *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, el Realismo impuso la «pura fenomenología del morir», «la disociación entre los hechos relacionados con la muerte y cualquier contexto metafísico, cualquier dominio de valor superior que pudiera remontar los casos específicos de sufrimiento y decadencia del mundo de la experiencia inmediata al mundo del significado redentor», p. 55.

49. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes» (5 mayo 1876), p. 1.
50. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes...», *El Siglo Futuro* (5 mayo 1876), p. 1.
51. VILLAMIL, M.P. «La Exposición de Bellas Artes IV». *El Siglo Futuro* (8 mayo, 1876), p. 4.
52. Excepcionalmente incluimos estos comentarios porque reflejan otras de las grandes obsesiones de la prensa católica, la censura moral de todo aquello que se relaciona con la fisiología y con el cuerpo humano, comentarios fácilmente extrapolables también a la pintura.
53. VILLAMIL, M.P. «La Exposición...». *El Siglo Futuro* (8 mayo, 1876), p. 4.
54. *Ibid.*
55. PARDO. «Textos de D.A.M. de Barcia». *Revista de Ideas Estéticas*, nº 77, pp. 256-7.
56. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes I. Introducción». *El Siglo Futuro* (4 febrero 1878), p. 1.
57. Al contrario que con la edición anterior, la opinión negativa de la crítica no es unánime. Así, Peregrín García Cadena en *La Ilustración Española y Americana* (30 enero 1878) opinaba que el Certamen del 78 desmentía el «augurio fatal a que haya podido dar ocasión el último concurso».
58. GRANIZO, S.M. «La Exposición de Bellas Artes». *La Ilustración Católica* (24 febrero 1878), pp. 64-66.
59. VILLAMIL, M.P. «La Exposición...», *El Siglo Futuro* (4 febrero 1878), p. 1.
60. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes IV». *El Siglo Futuro* (19 febrero 1878), p. 1.
61. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes III. Pintura religiosa». *El Siglo Futuro* (7 febrero 1878), p. 1.
62. CAVEDA, José. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Vol. II. Madrid: Imp. Manuel Tello, 1868, p. 145.
63. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes...». *El Siglo Futuro* (7 febrero 1878), p. 1.
64. *Ibid.*
65. Sobre la representación de la realidad material del cuerpo muerto en el XIX: CLAY, Jean. *Le romantisme*. París: Hachette, 1980, pp. 292-295.
66. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes IV». *El Siglo Futuro* (19 febrero, 1878), p. 1.
67. VILLAMIL, M.P.: «Exposición de Bellas Artes V». *El Siglo Futuro* (22 febrero 1878), p. 1.
68. Curioso comentario para un cuadro que es «reflejo en realidad del realismo internacional vigente en el género histórico en toda Europa y que a partir de entonces siguieron incondicionalmente la mayoría de los pintores de historia de esos años», en DÍEZ, José Luis. «Catálogo», *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid, 1992, p. 310.
69. El último de los artículos que hemos podido consultar, pues no está en colección el número VII dedicado al paisaje.
70. VILLAMIL, M.P. «Exposición de Bellas Artes VI». *El Siglo Futuro* (7 marzo 1878), p. 1.

