

Vega Torres Sastrús

Religión e ideología artística.
La visión del catolicismo
en las exposiciones nacionales
de **B**ellas **A**rtes
(1924 - 1936)



Premios Trabajos Fin de Máster
- 2020 -

CE
HA

COMITÉ ESPAÑOL
DE HISTORIA
DEL ARTE

CE COMITÉ ESPAÑOL
HA DE HISTORIA
DEL ARTE

I.S.B.N.: 978-84-15275-88-6

Editorial Atrio S. L.
C./ Hoya de la Mora, 10 - 1.º A
18008-Granada
Tlf.: 958 264 254
Móvil: 661 961 163

e-mail: publicaciones@editorialatrio.es
www.editorialatrio.es

PRÓLOGO

Siempre es motivo de satisfacción presentar los resultados del trabajo realizado por estudiantes en cuya formación se ha colaborado o, al menos, se ha intentado no estorbar. Como tutores de Vega Torres Sastrús, hemos asistido a su iniciación en las tareas investigadoras, con resultados tan apreciables como los que podrán leerse a continuación.

Esta investigación presenta, en nuestra opinión, varios elementos de gran interés. Por ejemplo, incorpora algunos campos a los que la historiografía del arte contemporáneo no suele prestar atención. El primero de ellos es el arte religioso, que si bien no dejó nunca de producirse, fue relegado por muchos artistas modernos en el siglo XX, por considerarse un tipo de arte que no iba acorde con los nuevos tiempos. Así, los movimientos más relevantes de vanguardia rechazaron abiertamente la religión y manifestaron frecuentemente un pensamiento anticlerical, a veces incluso próximo al nihilismo. En España la situación fue parcialmente diferente; en un país en el que la defensa del catolicismo había configurado la identidad nacional desde la Edad Moderna, la secularización predominante en la modernidad occidental tuvo un desarrollo más lento.

El marco cronológico de este estudio coincide con la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República, dos periodos muy diferentes y con cambios constantes en la política religiosa. Si el régimen de Primo de Rivera defendía los valores católicos, el primer gobierno de la república favoreció el anticlericalismo; el segundo, trató de recuperar la importancia de la religión en un marco constitucional progresista; mientras que el tercero volvió a realizar cambios en favor de la laicidad.

En ese contexto de efervescencia política y religiosa, las exposiciones nacionales de Bellas Artes constituyen un segundo elemento recuperado por este trabajo. Si bien en los últimos años estos certámenes han adquirido un mayor peso en la historiografía artística, siempre han sido concebidos como plataformas de un arte excesivamente tradicional e incoherente con las tendencias del siglo XX. Este estudio parte de otros recientes, como los de Lola Caparrós Masegosa, pero presta especial atención a la vertiente social de los certámenes, analizando las relaciones entre los miembros del jurado y las obras premiadas, la opinión del público y de la crítica de arte, el valor otorgado a los viejos y nuevos estilos y la relación entre los temas representados y el contexto histórico, todo ello a partir de las obras de carácter religioso. Las exposiciones nacionales pueden entenderse como plataformas de cristalización de la ideología dominante y los gustos de las élites que ostentaban el poder. Esta es la perspectiva aquí adoptada, hilvanando política, religión, jurados, artistas y premios en un contexto en el que la religión constituía un elemento presente y discutido en la vida social y cultural del momento.

Estamos seguros de que los posteriores desarrollos de su investigación confirmarán la solidez de sus hipótesis y líneas de trabajo, que a su vez pueden abrir nuevas miradas sobre el arte de la modernidad en España. La capacidad de trabajo de la autora y su pericia interpretativa bien permiten augurarlo ¹.

LUIS ARCINIEGA GARCÍA
JORGE SEBASTIÁN LOZANO
Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

¹ Este trabajo se ha realizado gracias a una beca de iniciación a la investigación de la Universitat de València, que vincula este estudio al proyecto I+D “Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la revuelta de las Germanías de Valencia” (HAR2017-88707-P), dirigido por Luis Arciniega García.

RELIGIÓN E IDEOLOGÍA ARTÍSTICA

La visión del catolicismo en las exposiciones
nacionales de Bellas Artes (1924-1936)

—Trabajo Final de Máster—

Máster en Historia del Arte y Cultura Visual



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

UJI UNIVERSITAT
JAUME I

Alumna: Vega Torres Sastrús

Tutores: Prof. Dr. Luis Arciniega y Prof. Dr. Jorge Sebastián

Curso: 2018-2019

SUMARIO

I. Introducción.....	4
1.1. Planteamiento	4
1.2. Objetivos	9
1.3. Metodología	10
1.4. Estructura	12
1.5. Consideraciones sobre los materiales y el estado de la cuestión.....	13
II. La visión del catolicismo en las exposiciones nacionales celebradas durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)	17
2.1. Contexto histórico	17
2.1.2. Estado e Iglesia en la dictadura de Primo de Rivera: la génesis del nacionalcatolicismo	18
2.1.2. La Edad de Plata de la cultura española: un camino hacia la modernidad	18
2.2. La exposición nacional de 1924	20
2.2.1. Nuevo reglamento.....	20
2.2.2. El jurado de admisión y colocación.....	22
2.2.3. La visión del catolicismo en las obras	24
2.2.4. El jurado de premios y la polémica con las medallas	26
2.3. La exposición nacional de 1926.....	32
2.3.1. Cambios en el reglamento de 1924.....	32
2.3.2. El jurado de admisión y colocación.....	33
2.3.3. La visión del catolicismo en las obras	35
2.3.4. El jurado de premios y las obras religiosas premiadas	38
2.4. La exposición nacional de 1930: la inestabilidad de la “dictablanda”	41
2.4.1. El jurado de admisión y colocación.....	42
2.4.2. La visión del catolicismo en las obras	44

2.4.3. El jurado de premios y la distribución de medallas	50
III. La visión del catolicismo en la Segunda República (1931-1936)	53
3.1. Contexto histórico	53
3.1.1. Política y religión en la Segunda República: Del anticlericalismo radical a la victoria de los partidos católicos.....	55
3.1.2. Arte en la República.....	58
3.2. La exposición nacional de 1932	59
3.2.1. El jurado de admisión y colocación	59
3.2.2. La visión del catolicismo en las obras: resistencias al anticlericalismo	61
3.2.3. El jurado de premios y la distribución de medallas	68
3.3. La exposición nacional de 1934	70
3.3.1. Nuevo reglamento y remodelación del jurado de admisión	70
3.3.2. La visión del catolicismo en las obras: la estabilidad artística frente a los cambios en la política religiosa.....	72
3.3.3. El jurado de premios y la distribución de medallas	78
3.4. La interrumpida exposición de 1936.....	79
IV. Conclusiones	86
V. Bibliografía, webgrafía y fuentes	92
5.1. Bibliografía.....	92
5.2. Webgrafía	97
5.3. Fuentes	99
VI. Anexos	103
Anexo 1: Tablas e imágenes	104
Anexo 2: Gráficas comparativas	141

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento

El siglo de las revoluciones dejó a su paso una serie de cambios en todos los ámbitos de la sociedad decimonónica, entre otros, la secularización. Los avances en medicina, ciencia y tecnología, unidos a la publicación de estudios como *El origen de las especies* de Charles Darwin en 1859, o la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, potenciaron la consolidación de una sociedad en pro de la ciencia, el intelecto y el progreso, y la consecuente decadencia de la Iglesia que progresivamente fue perdiendo protagonismo. En filosofía, triunfaron distintos pensamientos en los que, por lo general, no tuvo cabida la religión, como el existencialismo, el positivismo o el nihilismo. Basta recordar la celeberrima sentencia de Nietzsche, «Dios ha muerto», y su consideración de la moral judeocristiana como la perversión de todos los valores de Occidente.¹ Esta tendencia hacia la secularización fue definida por Max Weber, que en 1919 acuñó el término *Entzauberung*, traducido comúnmente como “desencantamiento” o “exclusión de lo mágico del mundo”:

«La intelectualización y racionalización crecientes no significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera* se *puede* llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser *dominado mediante el cálculo y la previsión*. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo».²

La secularización ha sido considerada como una de las características fundamentales de la sociedad moderna. Esa comprensión del mundo contemporáneo como irreligioso, durante mucho tiempo, ha permanecido incuestionable. Sin embargo, algunas tendencias historiográficas más recientes, como los estudios de género y poscoloniales o las teorías de la recepción de la imagen, apuntan hacia la deconstrucción de los cánones y el estudio de los márgenes con el fin de ampliar y enriquecer el relato asumido de la Historia del Arte. En esta línea, se han publicado en los últimos años estudios en los que se mencionan términos como “postsecularidad” o “reencantamiento”. Un punto de vista fundamental desde la disciplina de la Historia del Arte es el propuesto por James Elkins en *On the Strange Place of Religion in*

¹ Nietzsche hizo hincapié en estas ideas en *La Gaya Ciencia* (1882) y *Así habló Zaratustra* (1883).

² WEBER, Max, 1998, p. 201.

Contemporary Art, de 2004. El autor llega a la conclusión de que si bien los temas religiosos no terminan nunca de abandonarse, en el siglo XX la religión parece haber quedado definitivamente fuera de las corrientes artísticas más importantes y en cualquier caso, cuando el arte nuevo de este periodo trata de representar temas religiosos, el resultado es difícilmente una imagen adecuada para ser ubicada en un templo. Esta distancia fue producto de la separación entre religión y arte a diversos niveles que abarcan desde las enseñanzas artísticas hasta la crítica de arte. Por lo general, esta ha tendido a valorar o reprobar este tipo de obras polémicas ignorando, en cualquier caso, las obras con una sincera intención religiosa que, a pesar de todo, siguen existiendo.³

Así, se puede concluir que en el panorama internacional, los movimientos más relevantes de la vanguardia de principios del siglo XX, rechazaron abiertamente la religión y manifestaron frecuentemente un anticlericalismo, reaccionando contra la moral burguesa y cristiana impuesta, abrazando, en muchas ocasiones, la filosofía nihilista. Tristan Tzara, escribía en el *Manifiesto Dadá* de 1918: «La filosofía, he aquí el problema: por qué lado hay que empezar a mirar la vida, Dios, la idea y cualquier otra cosa. Todo lo que se ve es falso. [...] La abolición de los profetas: Dadá», y en el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*: «El buen Dios creó una lengua universal y por eso nadie se lo toma en serio [...] Dios puede permitirse no tener éxito».⁴ André Breton, en el *Primer Manifiesto del surrealismo*, publicado en 1924, hablaba de que las literaturas propiamente religiosas están «plagadas de puerilidades, ya que se dirigen a niños» y determinaba que «el espíritu de la *desmoralización* ha fijado su domicilio en el castillo y a él recurrimos todas las veces que tenemos que entrar en relación con nuestros semejantes, pero las puertas están siempre abiertas, y no comenzamos nuestras relaciones *dando las gracias* al prójimo». Apollinaire, comparaba los objetivos del cubismo con la espiritualidad religiosa, sustituyendo esta por una especie de religión del arte. En sus escritos se encuentran sentencias como «estimar la pureza es bautizar el instinto, humanizar el arte y divinizar la personalidad» o «el arte actual, aún no siendo la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta muchos caracteres del gran arte, es decir, del arte religioso». Marinetti fue más escueto en el *Manifiesto futurista*,

³ ELKINS, James, 2004, p. 12-20.

⁴ Conviene señalar como excepción el caso de Hugo Ball, fundador del Cabaret Voltaire y junto a Tzara, padre del dadaísmo en Zurich. Debido a las diferencias de pensamiento entre ambos y la sospecha de que el Dadá estaba llegando a su fin, Ball se separó de la vanguardia y se reconvirtió al catolicismo al final de su vida, sin dejar por ello de escribir sobre arte y filosofía. Para más información, véase: BENCOMO, Daniel, 2012, p. 131.

expresando una intención de combatir el moralismo. Más explícito y en la línea de Apollinaire, fue Malevich, que en el *Manifiesto del suprematismo*, publicado en 1915, establecía que «el arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la “cosa”, sino en sí y por sí».⁵ Queda demostrado que si bien algunas formas del arte religioso seguían presentes en el arte del siglo XX como parte del imaginario visual colectivo, en Europa, la espiritualidad se estaba trasladando a otros campos.

Rodeada por la modernidad y el progreso del resto de países europeos, España presentaba un panorama muy distinto. La inestabilidad de un país que sin haberse recuperado de la crisis del 98, se introducía durante cincuenta años en dos dictaduras militares con una violenta Guerra Civil de por medio, dificultó la creación de un clima acertado para el florecimiento de las vanguardias artísticas.⁶ Hubo, además, una diferencia fundamental que impidió la modernización del arte: la carencia de una burguesía interesada en el progreso. Salvo en Cataluña e incipientemente en el País Vasco, esta clase social no ostentó el protagonismo que había determinado su papel trascendente en el desarrollo del sistema de producción artística de otros contextos internacionales. A ello se unió una escasa y reducida red de galerías de arte que no fue capaz de suplir el viejo sistema de encargo y la adquisición directa, vinculado a los paradigmas que brindaban las exposiciones oficiales.⁷

A pesar de las dificultades, cabe mencionar dos focos de aproximación a la vanguardia que consiguieron iluminarse en la segunda década del siglo XX español: las actividades llevadas a cabo por la Residencia de Estudiantes entre 1920 y 1927 y la Exposición de Artistas Ibéricos inaugurada en el Retiro en 1925.⁸ Las fechas, como puede comprobarse, distan de los años en los que las vanguardias históricas alcanzaron la cúspide en Europa. El momento en el que España consiguió su máxima aproximación a la vanguardia coincidió con el periodo de la Segunda República. Fue entonces cuando se desencadenó una actitud vital más rupturista por parte de algunos sectores de la sociedad española, un radicalismo que afectaba a todos los órdenes de la vida, desde el concepto de familia a la situación de la mujer.⁹ En los años treinta, la vanguardia internacional experimentaba una tendencia hacia los

⁵ Fragmentos extraídos de la recopilación de manifiestos en: MICHELI, Mario de, 2008, p. 262, 265, 272, 284, 285, 306, 309, 317, 328 y 329, respectivamente.

⁶ CALVO SERRALLER, Francisco, 1989, p. 2.

⁷ BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 13.

⁸ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, p. 21.

⁹ PÉREZ ROJAS, Javier; GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, 1994, p. 124.

nuevos realismos, algo que no deja de resultar paradójico, puesto que el arte en España se renovaba en base a un movimiento de “retorno al orden”, desde el interior de un contexto donde el “desorden” no se había asentado.¹⁰ Aun así, puede considerarse la década entre 1925 y 1936 como la de mayor renovación en el arte español, cuyos avances quedaron bruscamente interrumpidos tras la Guerra Civil.¹¹ Es por ello que se han seleccionado esos años como marco cronológico del presente trabajo.

Lo cierto es que a pesar de aquellos focos de modernidad, el panorama artístico español de la primera mitad del siglo XX continuó dependiendo del Estado, ante la mencionada falta de una sólida red de galerías privadas. Frente a esta carencia, en determinados momentos el gobierno trató de fomentar la incorporación del arte español al ritmo de evolución que estaban experimentando las vanguardias en Europa, aunque dichas propuestas o intervenciones fueron intermitentes y no lograron abrirse paso ante la tradicional cultura hegemónica, ni tampoco fueron capaces de generar el público y la clientela necesarias para asegurar su continuidad. La consecuencia fue que muchos de los artistas españoles con espíritu renovador, optaron por abandonar España para formarse y labrarse una carrera en ciudades más propicias, fundamentalmente París. Es esta la gran paradoja del arte español contemporáneo: al mismo tiempo que en el interior de la península el arte de vanguardia atravesaba un camino lleno de dificultades e impedimentos, creadores como Picasso, Miró, Dalí, Gris o Blanchard, revolucionaban la escena artística al otro lado de la frontera, modificando el curso central del arte del siglo XX a nivel global.¹²

Que la esfera cultural dependiera del Estado en un periodo de gran inestabilidad política convertía las exposiciones oficiales en una plataforma privilegiada, amparada por una crítica generalmente cómplice y refrendada por el conservadurismo que configuraba el gusto público del arte, a través de la que cristalizó la ideología artística dominante. Esta cultura artística hegemónica tuvo como resultado unos productos visuales asociados a las vertientes más conservadoras de la tradición.¹³ Que fuera tradicional, sin embargo, no debe ser justificación para restar relevancia al arte oficial; por el contrario, la capacidad dinámica del arte se debe, precisamente, a esta ideología artística dominante, puesto que los parámetros sólo tienen sentido aplicados a las variaciones de esta ideología, determinando así las correlaciones y

¹⁰ BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 16.

¹¹ CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, p. 36.

¹² BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 15-17.

¹³ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, p. 13-14.

contradicciones surgidas en el seno de la cultura artística global. Como sentencia Jaime Brihuela: «queremos superar el maniqueísmo difuso de la dicotomía retaguardia/vanguardia, sobre todo superarlo para el caso español».¹⁴ Llegado este punto, conviene reproducir la definición que aporta el autor sobre el concepto de “ideología artística”, un término al que el presente trabajo se acoge ya desde el propio título:

«Por ideología artística vamos a entender esa parte de la ideología global que agrupa el conjunto de instancias por las que el poder económico, político e ideológico hace cristalizar, desde sus diversas plataformas, un estatuto general de los objetos artísticos, con su correspondiente estatuto genérico, escala de valores como objeto de cambio, circuitos y pautas de consumo y niveles de destino; un arco de sistemas icónicos tanto a nivel del plano de la expresión como al del contenido, materializado en unidades “estilísticas” y temáticas con sus correspondientes códigos estéticos, éticos, psicológicos, sociológicos, políticos, etc.»¹⁵

Por tanto, como plataformas de la ideología artística dominante, las exposiciones nacionales de Bellas Artes —celebradas bianualmente en Madrid entre 1856 y 1968, y creadas con el propósito de proteger y promocionar el arte español contemporáneo— fueron un instrumento al servicio de la clase hegemónica y constituyeron el grueso de la producción artística española, oficial y promovida por el Estado. La gran cantidad de artistas y obras presentadas, la convivencia de estilos y géneros, y el control que ejercieron sobre el gusto estético, convirtieron estos certámenes en una pieza angular del entramado cultural de su tiempo y en un documento excepcional para estudiar las transformaciones que se produjeron no solo en el ámbito artístico sino también en otros aspectos de la sociedad española.¹⁶ A ello cabe añadir una importante peculiaridad: su reglamento prohibía las obras con referencias políticas o de actualidad, de modo que como plataformas de la ideología artística dominante, las obras que querían ser aceptadas debían comulgar con las ideas hegemónicas aunque manifestándolas de forma implícita a través de otros géneros.

Por otro lado, en un turbulento devenir político sumado a la sensación de pesimismo y consciencia del retraso español latente desde la crisis del 98, se producía una de las mayores preocupaciones de la sociedad contemporánea: la búsqueda de una identidad propia. Según estipuló Zygmunt Bauman, la sociedad moderna era sólida, lo que significa que elementos como la raza, el género, la clase social, la nacionalidad o la ideología política eran estables y

¹⁴ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 68-71.

¹⁵ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 69.

¹⁶ HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.), 2016, p. 87-88.

el individuo construía su identidad en base a estos patrones sociales a los cuales se adscribe de manera permanente.¹⁷ Sin embargo, frente a la agitación sociopolítica y la represión ejercida en las dictaduras, la identidad española de la primera mitad del siglo XX no podía basarse en los valores de una determinada e inestable ideología. Así, la religión católica mantuvo un papel protagonista como elemento permanente sobre el que se ha construido la identidad hispana desde que se produjo la unificación nacional con los Reyes Católicos. Desde ese momento, España ha mantenido latente el nacional-catolicismo, es decir, la constitución de la unidad política de un pueblo mediante la adhesión colectiva a una misma fe religiosa. Como indica Calvo Serraller «la concepción política de una unidad nacional sancionada por el ideal religioso ha funcionado en España a lo largo de las épocas moderna y contemporánea».¹⁸ Según el investigador, esta configuración entró en conflicto al tener que afrontar el traumático y complejo fenómeno de la modernización, es decir, el advenimiento de la sociedad moderna secularizada. El arraigamiento a la religión suponía una diferenciación más con respecto a la modernización que se estaba dando en Europa.¹⁹ Como se verá, la religión —sobre todo en los años treinta— fue tomada como sinónimo de la tradición española y utilizada como rasgo identitario de los sectores más conservadores, mientras que los partidos de izquierdas recurrieron al anticlericalismo y la secularización como muestra del progreso y la modernidad a los que aspiraban.

1.2. Objetivos

El presente trabajo pretende indagar en la triple relación entre política, arte y religión, en la España de entre 1924 y 1936, abarcando dos sistemas de gobierno muy diferentes entre sí, pero que juntos formaron el camino hacia la renovación artística: la Dictadura de Primo de Rivera —y su sucesión por el general Berenguer— y la Segunda República. El marco cronológico se justifica en base al consenso historiográfico que define estos años como el momento de mayor renovación cultural y aproximación a la modernidad europea de la primera mitad de siglo XX español. Además, la sucesión de sistemas de gobierno católicos —la propia monarquía o el triunfo de la CEDA— con legislaturas abiertamente anticlericales,

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt, 2007, pp. 7-20.

¹⁸ CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, p. 21-22. Calvo Serraller lleva al ámbito de la Historia del Arte las ideas ya planteadas por el filósofo Julián Marías en *España inteligible, razón histórica de las Españas*. Para más información, véase: MARÍAS, Julián, 1985, p. 133-142 y p. 416-421.

¹⁹ CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, p. 69-70.

convierte esta década en un momento de gran efervescencia sociopolítica en el que las relaciones entre Iglesia y Estado eran tan omnipresentes como cambiantes, por lo que la presencia del catolicismo en el arte se convierte en una herramienta adecuada para estudiar la ideología artística dominante. Con esta finalidad, se ha acotado el estudio a las obras aceptadas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, considerando estos certámenes como la plataforma por excelencia de exposición de dicha ideología, pero también por la importante cantidad de literatura artística que generaron y la amplitud de personas que se vieron implicadas en ellas. Asimismo, se ha limitado la investigación a las secciones de pintura y escultura, si bien se ha encontrado una amplia presencia del catolicismo en secciones como el grabado y las artes decorativas. Esta decisión se ha tomado sobre la base de que son las dos primeras las únicas secciones que se repitieron en todas las exposiciones, mientras que el resto tuvo una presencia intermitente en los certámenes del periodo seleccionado.

Recapitulando, los objetivos principales que plantea este trabajo son analizar cómo y en qué géneros la religión católica se representó en el arte aceptado en las exposiciones nacionales; observar de qué manera la política del periodo influyó en la elección y representación de los temas; estudiar si la supuesta decadencia de los asuntos estrictamente religiosos se corresponde con la presencia del catolicismo en la vida de los españoles y españolas de dicho momento, a través del análisis de la presencia religiosa en obras de otros géneros; y comprobar cómo las exposiciones nacionales plasmaban en obras de arte y a pesar de las prohibiciones del reglamento, las ideas y acontecimientos sucedidos en un agitado periodo de la historia de España.

1.3. Metodología

Como se habrá podido intuir, la metodología de base a la que el presente trabajo se adscribe es la historia social del arte. Esta corriente pone el acento en el estudio de las condiciones sociales y políticas que hacen posible e influyen en la producción, configuración y evolución de las obras de arte a lo largo de la historia.²⁰ Se parte, por tanto, de la premisa de que el individuo como sujeto creador, depende del contexto que le rodea y dentro de esos

²⁰ FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 20.

parámetros realiza tanto sus actos personales como profesionales.²¹ Es decir, que la creación artística no depende ni de la personalidad del artista ni de su entorno próximo en su totalidad, sino que debe estudiarse, en la medida de lo posible, el modo en el que diversos denominadores —psicológicos, afectivos, sociológicos, religiosos, culturales, fisiológicos, cronológicos, etc.— confluyen para convertir la obra en una herramienta que permite comprender el contexto en el que fue gestada.²² En esta línea, Alan Bowness propone hasta cuatro círculos de reconocimiento: los pares del artista —es decir, la totalidad de creadores que convivieron en un tiempo y un espacio concretos—, los críticos, el mercado y el gran público. De un modo paralelo y más adecuado a la presente investigación, Enrico Castelnuovo propone el conocimiento de los apoderados, del público, las instituciones, los artistas y las obras. Cabe destacar la figura de los apoderados, es decir, las clases dominantes que adquieren las obras gracias a su posición social, dando lugar a modas que configuran el gusto estético de las masas sociales, y las instituciones, que deben ser entendidas como los espacios o fundaciones destinadas a la promoción del arte y su legitimación.²³

Las diferencias entre la historia social y la sociología del arte todavía son objeto de debate y a menudo ambas se confunden. A modo de síntesis, se podría concluir que la diferencia fundamental radica en que la historia social del arte es una historia del arte en la que se pone el acento en estudiar y destacar las circunstancias sociales y materiales que hacen posible y condicionan la producción, configuración y evolución de las obras de arte a lo largo de la historia; mientras que la sociología del arte, necesita de las aportaciones de la historia social del arte, pero no centra su atención en las obras ni en el análisis de los factores económicos, políticos, sociales y culturales del momento histórico, sino que a partir del conocimiento de las obras y medio en el que se producen, pretende poner de relieve la dimensión social del hecho artístico, subrayando las relaciones entre ambos y proponiendo interpretaciones que expliquen la interdependencia entre ambas.²⁴

La historia social del arte surgió en el contexto postbélico de los años cincuenta del siglo XX, con una primera generación de autores que fue seguida por una segunda a principios de los años setenta. La primera generación coincidió —según indica Valeriano

²¹ URQUÍZAR, Antonio; GARCÍA, José Enrique, 2012, p. 256-264.

²² SILBERMANN, Alphons, *et. al.*, 1971, p. 12.

²³ CASTELNUOVO, Enrico, 1988, p. 59-95. Estos puntos son igualmente tratados por Vicenç Furió, que contempla el campo artístico en base a los diferentes niveles culturales, los clientes, los propios artistas, el mercado artístico —donde cabría incluir las instituciones y la crítica de arte—, las obras y el público. Sobre este tema, véase FURIÓ, Vicenç, 2012.

²⁴ URQUÍZAR, Antonio; GARCÍA, José Enrique, 2012, p. 261-269 y FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 20-21.

Bozal en un prólogo a la *Historia social de la literatura y el arte* de Hauser— con una época que en la que todavía se creía en la capacidad de transformar el mundo a través de las manifestaciones artísticas y veía en ellas modos de descubrir la verdadera faz de la ideología y de la alienación.²⁵ En España, comenzó a impulsarse a partir de finales de los ochenta, a través de congresos como el CEHA de 1990, que contó con una sección temática titulada *Arte y sociedad: historia y sociología*; grupos como la Asociación Española de Sociología de la Cultura y de las Artes, y jornadas como las celebradas en Barcelona en 1991, sobre el tema *Arte, Cultura y Sociedad*. Por tanto, se puede establecer que a día de hoy la historia social y la sociología del arte han alcanzado un cierto grado de reconocimiento académico, aunque todavía no existe una total unanimidad en cuanto a criterios y definición de la disciplina.²⁶

Además, se han recogido las aportaciones de la teoría de la recepción y la respuesta ante las imágenes. Aunque el presente trabajo no ha abordado las obras desde su carácter sacro ni ha estudiado las reacciones devocionales que pudieran producir a los fieles, tal y como planteaba Freedberg en *El poder de las imágenes*, sí se ha tenido muy en cuenta la respuesta del público y la opinión de la crítica al contemplar las obras, plasmadas en multitud de artículos de prensa que han sido consultados y citados a lo largo del trabajo.²⁷

1.4. Estructura

Atendiendo a la metodología, el trabajo se ha estructurado sobre la base de dos grandes capítulos correspondientes a los diferentes sistemas de gobierno. El primero comprende las tres exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas durante la Dictadura de Primo de Rivera y Dámaso Berenguer —1924, 1926 y 1930—; el segundo, las tres celebradas durante la Segunda República —1932, 1934 y 1936—. Cada capítulo comienza con un breve resumen del contexto histórico y artístico, prestando especial atención a aquellas cuestiones que hayan podido verse reflejadas en las obras seleccionadas, como aquellas relativas a la situación de la Iglesia en el momento.

Los subcapítulos corresponden a cada una de las exposiciones celebradas durante el periodo seleccionado. En primer lugar, se ha realizado una revisión del reglamento y los

²⁵ BOZAL, Valeriano, 1998, p. 4.

²⁶ FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 19.

²⁷ Freedberg trata el tema de las imágenes devocionales y las respuestas de los espectadores frente al arte sacro en la mayoría de los capítulos de su libro: FREEDBERG, David, 2011.

cambios que pudiera haber experimentado en cada edición. También se ha tratado de investigar sobre los miembros que constituían el jurado, si manifestaron una clara ideología política o artística, si esta fue estable o cambiante, de qué institución provenían, si participaron como jueces en exposiciones celebradas bajo diferentes sistemas de gobierno y si todos estos factores influyeron en el conjunto de obras aceptadas.

En segundo lugar, se han elaborado unas tablas que muestran las pinturas y esculturas con contenido religioso presentadas a cada edición, halladas tras el vaciado de los catálogos. En ellas se contempla el título, el autor o autora, su lugar expositivo original, su reproducción en el catálogo y la página en la que aparece mencionada. Además, se ha elaborado un código de colores para diferenciar la categoría a la que corresponde el tema representado. Como complemento, se ha calculado qué porcentaje representan estas obras con respecto al total de aceptadas y con respecto al conjunto de reproducciones del catálogo, así como qué porcentaje de obras de contenido religioso se ha reproducido y en qué géneros artísticos aparece reflejado el catolicismo, todo ello reflejado a través de varias gráficas también incluidas en el apartado de anexos. Se ha tratado de indagar en las obras más relevantes en su momento o a las que la crítica prestó mayor atención, tanto por su calidad como por falta de ella o por incluir elementos polémicos y se ha buscado establecer conexiones entre lo mostrado en la obra, lo opinado por la crítica y los cambios político-religiosos experimentados en cada momento. Para ello, se ha recurrido a bibliografía sobre el periodo en cuestión, a la prensa de la época y a la crítica de arte, con el fin de conocer la opinión general del público.

1.5. Consideraciones sobre los materiales y el estado de la cuestión

Como se ha podido observar, el presente trabajo parte de las premisas de la historia social del arte aplicadas a la combinación dos elementos muy diferentes: las exposiciones nacionales de Bellas Artes y la presencia religiosa en el arte español del siglo XX. Sobre el primer asunto, cabe destacar la labor que la investigadora Lola Caparrós lleva haciendo desde hace años en la Universidad de Granada, actualizando la canónica *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, publicada por Bernardino de Pantorba en 1948.²⁸ Su línea prioritaria de investigación se centra en la pintura, la crítica y los

²⁸ PANTORBA, Bernardino de, 1948.

procesos de fomento e institucionalización del arte en España. Fruto de ello destaca, por su relevancia para este trabajo, su obra *Fomento artístico y sociedad liberal: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, de 2015.²⁹ Este estudio ha constituido la base para el presente trabajo puesto que recopila una gran cantidad de referencias a fuentes, facilitando su localización en el vasto campo que abarca la crítica de arte publicada en prensa. La búsqueda de fuentes se ha realizado sobre todo a partir de la Hemeroteca y la Biblioteca Digital Hispánica, así como de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, y de hemerotecas digitales de publicaciones particulares. Los catálogos de las exposiciones a tratar se encuentran totalmente digitalizados, si bien se han podido consultar algunos en su formato físico original, a través de archivos o su adquisición online.

La obtención de las imágenes de las obras, así como su localización, ha evidenciado la complejidad propia del estudio de estos certámenes, puesto que la mayoría han desaparecido sin dejar más que, con fortuna, una escueta reseña o mención en prensa. Esto complica arduamente la tarea, puesto que si bien hay obras en cuyo título la referencia religiosa queda clara, se pueden encontrar otras con nombres más ambiguos como “Rosario”, “María” o “Hermana” que prestan lugar a confusión. Ante la duda, se han obviado los títulos de ese estilo sobre los que no se haya podido confirmar la alusión católica a través de descripciones en prensa. Por otro lado, se han encontrado obras reproducidas cuyos títulos no evidencian el contenido religioso que se observa en la imagen, por lo tanto, se debe presuponer la existencia de estas características en obras de las que no se conservan imágenes y que en consecuencia, no han podido ser estudiadas.

Como indicó Toril Moi: «Lo autoritario y manipulador es presentar una perspectiva limitada como “universal” y la única manera de proceder democráticamente es suministrar al lector, desde el principio, la información necesaria sobre las limitaciones del punto de vista en que uno/a se sitúa».³⁰ De este modo, se informa al lector de las limitaciones ante las que desarrolla el presente trabajo, que se ha fundamentado única y exclusivamente en la información evidente o contrastable. Por ende, se debe tener en cuenta que se trata de una aproximación al objeto de estudio lo más completa posible, pero que existe la posibilidad de un pequeño margen de error en cuanto a la cantidad de obras. Aun así, dicho error sería obligatoriamente al alza, por lo que no se debería descartar la existencia de un número mayor

²⁹ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015.

³⁰ MOI, Toril, 1995, p. 55.

de pinturas y esculturas, dato que reforzaría las tesis presentadas en este trabajo acerca de la presencia de este tipo de manifestaciones en las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

Al combinar elementos tan concretos y diferentes como son las exposiciones nacionales de Bellas Artes, la religión y la política de la primera mitad del siglo XX español, se ha podido encontrar bibliografía sobre cada asunto, pero ninguna que conjunte todos. Es precisamente en este punto donde reside la originalidad de este trabajo. Se han mencionado los estudios de Lola Caparrós sobre las exposiciones nacionales que, aunque muy completos, están planteados desde un punto de vista más positivista, en los que se expone una gran cantidad de fuentes y se reproducen opiniones reflejadas en prensa, pero no se llega a establecer una relación completa con el contexto sociopolítico en el que dichas exposiciones se enmarcaron. Aunque muchos autores concuerdan en que las exposiciones nacionales fueron un elemento cristizador de la ideología dominante, todavía no se ha estudiado en profundidad el reflejo práctico de dicha ideología en los certámenes. El presente estudio ha tomado esta carencia añadiendo la especificidad de los asuntos religiosos.

La política religiosa de la primera mitad del siglo XX ha sido ampliamente estudiada desde la disciplina de la Historia, pero para la Historia del Arte, la presencia de la religión y en el arte contemporáneo es todavía una línea de investigación incipiente. Asimismo, conviene reconsiderar la abundante bibliografía generada en los últimos cincuenta años sobre el arte español de la primera mitad del siglo XX. Atendiendo de nuevo a la premisa de que toda obra es hija —entre otras cosas— del contexto sociopolítico en el que fue concebida, llama la atención el *boom* experimentado por los estudios sobre arte español contemporáneo en la década de los ochenta. Como decía Walter Benjamin, «no todo el pasado se realiza en el pasado», una afirmación que desarrollaron Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo en *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Justificaban esta predilección por el arte contemporáneo español más innovador y subversivo, según el papel protagonista que la Transición democrática otorgó a este, como un elemento de modernidad que el Estado trató de consolidar mediante la creación de espacios destinados al mismo. Todo ello influyó en la voz de una generación de historiadores del arte dedicados al periodo contemporáneo que fue ocupando puestos de responsabilidad en las instituciones artísticas durante los años ochenta y noventa, al mismo tiempo que construía el relato de la creación artística contemporánea en

nuestro país, enfocado sobre todo en el arte de vanguardia, en relación con la imagen de modernidad que trataba de transmitir la joven democracia.³¹

La condición posmoderna ha traído como consecuencia la caída de los grandes relatos, y la concepción de que la Historia del Arte, como hija de la modernidad, ha sido construida en base a ellos. Las categorías herméticas que hasta hace pocos años habían conformado el relato de la historia del arte, se tambalearon a partir del triunfo de corrientes historiográficas como los estudios de género, los estudios poscoloniales o las teorías de recepción de la imagen; revelando la posibilidad de ampliar los márgenes y cuestionar aquello que hasta hace poco se concebía incuestionable.³² En el caso del arte español contemporáneo, la construcción moderna de la historia del arte como una sucesión de categorías inamovibles es especialmente evidente. Basta recurrir al índice de la canónica *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, de Valeriano Bozal, publicada por primera vez en 1991, para advertir que la mayoría de artistas nombrados ejercieron su actividad creadora fuera del territorio nacional. El propio autor, en la introducción de la edición de 2013, matizaba: «Contemplado en la distancia que proporciona el tiempo, aquel libro era conservador, es decir, complaciente con lo historiográficamente establecido».³³ Así, en las últimas décadas, los historiadores e historiadoras del arte han mostrado más interés que nunca en el estudio de los ámbitos excéntricos del arte contemporáneo, hasta hace poco considerados marginales.³⁴ Esto se debe a la madurez en la que se encuentra ya la historiografía del arte español contemporáneo, que compone una estructura razonablemente sedimentada en la memoria colectiva. Esta sólida base posibilita la profundización en los matices, la aproximación vertical al análisis o el estudio de lo residual. Ahora la obligación es deshacer los tópicos y romper las categorías cuya primitiva eficacia, pueden resultar ya empobrecedoras.³⁵ En esta línea, precisamente, está planteado el presente trabajo.

³¹ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia, 2015, p. 13.

³² BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 206.

³³ BOZAL, Valeriano, 2013, p. 18.

³⁴ Jaime Brihuela enumera varios de los historiadores han tratado este asunto, algunos de ellos son Vicente Aguilera Cerni, Rafael Santos Torroella, Manuel Minguet, Adelina Moya, Eugenio Carmina, Pilar Mur, Daniel Giralt-Miracle, Josefina Alix, Francesc Miralles, Concha Lomba, María Dolores Jiménez Blanco, Francisco Calvo Serraller, Lucía García de Carpi, Jaume Vidal, Alberto Castán, Jordi Carulla, María Lluïsa Borrás, Javier Pérez Rojas, Juan Manuel Bonet, Ana Berruguete, Javier Pérez Segura, etc. BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 12-13.

³⁵ BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 208.

II. LA VISIÓN DEL CATOLICISMO EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES CELEBRADAS DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930)

2.1. Contexto histórico

En el seno de la restauración borbónica, los gobiernos que estuvieron al frente de la política española entre 1917 y 1923 tuvieron que afrontar demasiados problemas como para poder dedicarse a algo que no fuera la mera supervivencia del régimen, cada vez más debilitado por el intervencionismo castrense, la conflictividad social, las reclamaciones regionalistas, las críticas antiparlamentarias y la propia fragmentación de los partidos dinásticos. A ello se unió la humillante derrota de Annual en 1921, en la que los 4.000 guerreros de Abd-el-Kri consiguieron vencer al moderno ejército español de 15.000 soldados. Las críticas dirigidas al papel desempeñado por el rey, decidido defensor del intervencionismo colonial, deterioraron notablemente su prestigio. Ningún grupo del espectro social y político parecía estar conforme con el régimen, lo que provocó una serie de protestas que abarcaron desde las manifestaciones enmarcadas en el movimiento obrero hasta conspiraciones militares.³⁶

Una de estas conspiraciones se estaba gestando desde Barcelona, con Miguel Primo de Rivera, capitán general de Cataluña, como líder. El elemento detonador fue la convocatoria de la Triple Alianza nacionalista el 11 de septiembre de 1923, una iniciativa de Acció Catalana, en la que estuvieron presentes los independentistas catalanes, vascos y gallegos, con un fuerte carácter “antiespañolista”. Dos días más tarde, Primo de Rivera declaraba el estado de guerra en Cataluña y ponía en marcha el golpe de Estado. Finalmente, el militar se convirtió en dictador gracias al beneplácito del rey, el apoyo del ejército, la adhesión a las organizaciones patronales y católicas, y la pasividad de la mayoría de la población. La dictadura duró ocho años y puede dividirse en tres periodos: el Directorio militar (1923-1925), el Directorio civil (1925-1930) y la llamada “dictablanda” de Dámaso Berenguer (1930-1931).³⁷ Si bien los tres periodos presentaron diferencias sustanciales, las relaciones con la Iglesia y el panorama cultural se mantuvieron estables durante la totalidad del régimen.

³⁶ CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 61-67.

³⁷ CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 61-67.

2.1.2. Estado e Iglesia en la dictadura de Primo de Rivera: la génesis del nacionalcatolicismo

La figura del nuevo dictador se concebía como un “cirujano de hierro” dispuesto a arreglar una nación “enferma”. Este mito había sido creado por Joaquín Costa tras la crisis del 98, para referirse a la utópica figura encargada de curar todos los males de España. El concepto, originalmente secular, fue apropiado por Primo de Rivera y trasladado hacia lo que muchos autores han considerado un anticipo del nacionalcatolicismo de la época de Franco. Para la nueva dictadura, el nacionalismo, pilar fundamental del régimen, equivalía al legado católico de España, por lo que los acontecimientos religiosos debían ser admirados y los intereses de la Iglesia nacional defendidos.³⁸

Como es natural, en la denominada “dictadura con rey”, el fervor católico también era compartido por la monarquía. En noviembre de 1923, el monarca Alfonso XIII pronunciaba un discurso en el Vaticano en el que manifestaba que si un moderno Urbano II declaraba una nueva cruzada, se comprometía a convertir a España en su avanzada, llegando a calificar el Estado español como el «soldado de la religión».³⁹ Primo de Rivera trasladó estas ideas a su política educativa y cultural, con una visión fundamentalmente católica de una sociedad moral y sexualmente ascética, en la cual las enseñanzas de la Iglesia, más que «el espíritu de los nuevos tiempos», debían fijar las normas de la conducta pública. En otro discurso, pronunciado por el dictador en enero de 1925, explicaba que su filosofía de la educación descansaba en la mayor reverencia por las comunidades religiosas y que encauzaría «la cultura por los caminos que convengan al Estado. Los extravagantes, los filósofos originales, que tengan soliloquios si quieren; pero que no enseñen. No permitiremos más cultura en la escuela que la religiosa, la patriótica».⁴⁰

2.1.2. La Edad de Plata de la cultura española: un camino hacia la modernidad

Atendiendo a estas declaraciones resulta sorprendente comprobar cómo ese restrictivo contexto político coincidió con un prolífico panorama cultural, protagonizado por la

³⁸ BEN-AMI, Shlomo, 2012, p. 103-104.

³⁹ DISCURSO, 1923, p. 10-11.

⁴⁰ Citado por: BEN-AMI, Shlomo, 2012, p. 105.

generación del 27 y conocido como la Edad de Plata de la cultura española. Jaime Brihuela explicaba que las consecuencias de la implantación de la dictadura en el campo específico de lo artístico, apenas afectaron a la ideología artística dominante, salvo excepciones, como las repercusiones inmediatas en el panorama artístico catalán, producidas por las implicaciones políticas que estructuraban las bases de las plataformas artísticas. Tampoco se vio excesivamente perjudicado el arte no oficial, puesto que en estas fechas todavía no había desarrollado un planteamiento ideológico de tipo político concreto.⁴¹ Además, el auge de la comunicación por carretera y la generalización de la electrificación contribuyeron a acabar con el aislamiento y abrieron las puertas a un nuevo modo de reflexionar sobre la ubicación de España en el ámbito internacional, donde predominaban la crítica al pasado y el afán por el cambio.⁴² Así, según Mainer, la característica más destacada de la producción cultural posterior a la Primera Guerra Mundial fue esa confrontación entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición rural y la expansión capitalista moderna, es decir, el proceso de modernización del país.⁴³

De este modo, en los años veinte, la capital española comenzó a caminar hacia la renovación cultural. En 1923, nada más instaurada la Dictadura, se publicaba en *La Voz* la correspondencia entre el pintor Gabriel García Maroto y Juan Echevarría, a través de la cual comentaban la ineficacia del panorama artístico que ofrecía Madrid y la posibilidad de organizar una exposición, comisariada por artistas, que reuniera obras verdaderamente modernas. A estas dos cartas se unió una tercera del coleccionista Luis Plandiura, que ofrecía su colaboración en la posible organización del certamen. Todo ello derivó en una serie de reuniones a las que también acudió Eugeni d'Ors. El objetivo estaba claro: poner en valor, dentro de la península, la obra de artistas españoles que habían alcanzado el éxito en el extranjero. Las disensiones hicieron que la iniciativa no prosperase en aquel momento, pero sembró el germen de lo que dos años más tarde sería la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI). Todo ello coincidía con el florecimiento de numerosos grupos artísticos y revistas culturales, que comenzaban a difundir las nuevas aspiraciones estéticas.⁴⁴

Por otro lado, aproximadamente entre 1915 y 1925, fueron llegando a Madrid artistas que contribuirían a dicha renovación, como Robert y Sonia Delaunay, Rafael Barradas o

⁴¹ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 242.

⁴² GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2005, p. 294.

⁴³ MAINER, José Carlos, 1986, p. 12.

⁴⁴ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 237-249.

Daniel Vázquez Díaz, que de una manera u otra se vincularon con el primer movimiento colectivo de vanguardia en España: el ultraísmo, lo que suponía el reconocimiento de la necesidad de actuación grupal.⁴⁵ La constitución definitiva de la SAI supuso la cancelación de toda la época anterior, considerada ineficaz en la defensa del arte moderno. La SAI es, por tanto, considerada como el primer logro importante del asociacionismo de artistas en España. Además, trató de contar con el apoyo del Estado puesto que consideraba que solo así se podía llevar a cabo una verdadera metamorfosis del arte nacional. Ahogada por la falta de apoyo institucional la SAI se disolvió en menos de un año —aunque reaparecerá en la Segunda República—, pero duró el tiempo suficiente como para marcar un antes y un después en el arte español y sentar en él las bases de la modernidad.⁴⁶

2.2. La exposición nacional de 1924

2.2.1. Nuevo reglamento

En 1924 se celebró la primera exposición nacional de Bellas Artes bajo la dictadura de Primo de Rivera, regida por un nuevo reglamento, aprobado por Real Decreto de 25 de febrero, que incorporaba importantes novedades con respecto a los certámenes anteriores, de entre las que destacó la invitación de artistas extranjeros y la permisión de participación, con igualdad de derechos que los españoles, a los artistas de habla castellana procedentes de los estados hispano-americanos y del archipiélago filipino.⁴⁷ Conviene señalar que en las primeras declaraciones de Primo de Rivera tras su ascenso al poder, manifestaba su intención de estrechar lazos con América, desarrollando un hispanoamericanismo, en teoría, en plano de igualdad. En multitud de discursos, el dictador hablaba de la “unión de razas latinas” o se refería a los hispanoamericanos como “hermanos de la raza ibérica”. Estas ideas llevaban latentes entre los conservadores desde finales del siglo XIX, que defendían el panhispanismo manteniendo el catolicismo como esencia básica de las relaciones hispano-americanas.⁴⁸ Aunque por falta de tiempo, dicha medida comenzó a aplicarse en la edición posterior, este

⁴⁵ PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 48.

⁴⁶ PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 48.

⁴⁷ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 347-349.

⁴⁸ BEN-AMI, Shlomo, 2012, p. 189; GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2005, p. 125.

cambio demostraba cómo la política del Directorio permeaba a las exposiciones oficiales.⁴⁹ Quedaban exentas de examen las obras de los artistas especialmente invitados, así como las presentadas por aquellos premiados con medalla de honor o de primera clase en anteriores exposiciones nacionales o internacionales convocadas por el Estado. Esta medida estaba destinada a favorecer la participación de los artistas galardonados, que solían alejarse de estos concursos una vez conseguida la medalla.⁵⁰

Las principales modificaciones, sin embargo, afectaron al capítulo del jurado de admisión y colocación de obras. Frente al jurado único, nombrado por el Ministerio, a instancias del decreto de 1922 que modificaba el reglamento de 1920; se proponía un sistema doble, con dos jurados: uno de admisión y colocación, y otro de premios. Para el jurado de admisión, el Estado seleccionaría las instituciones de las que se extraerían los miembros, pero estos serían elegidos por las propias instituciones propuestas. Para la edición de 1924, se estipulaba que el jurado de admisión lo compondrían un académico de número de cada sección —pintura, escultura y arquitectura— de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; un artista «profesional y de notoriedad» cada una de las siguientes instituciones: Círculo de Bellas Artes de Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, Sociedad de Amigos del Arte y Asociación Central de Arquitectos; y como novedad, un «competente» del Patronato del Museo de Artes Industriales y un crítico de arte designado por la Asociación de la Prensa de Madrid. Este jurado debía votar si las obras presentadas eran aceptadas o rechazadas y además, redactar el catálogo y seleccionar las imágenes que irían reproducidas en él.⁵¹

A los tres días de abierta la exposición, se escogería el jurado de premios. Debía componerse por cinco miembros de cada sección, seleccionados de entre todos los artistas agraciados con medalla de honor o primera medalla en anteriores certámenes oficiales, dentro de la sección correspondiente, concurrieran o no en la edición presente. Si en alguna sección no había suficientes artistas con dicho premio, podían ser elegidos artistas con la misma recompensa de otras secciones. Las personas elegibles se presentaban en un censo publicado en la *Gaceta de Madrid*, y podían votar, por secciones, todos los artistas que tuvieran obra expuesta en el certamen del año correspondiente. Si en alguna sección hubiera menos de

⁴⁹ MÁRQUEZ MACÍAS, Rosario (ed.), 2016, p. 9.

⁵⁰ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 351-352.

⁵¹ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 349.

veinte expositores, podrían votar los que no siéndolo, hubieran obtenido medalla de honor o de primera clase en esa sección en anteriores exposiciones. Los miembros de este jurado no podían aspirar a los premios, pero sí a las medallas de honor.⁵²

2.2.2. El jurado de admisión y colocación

Dada la estructura organizativa del Directorio militar de Primo de Rivera en este año y la consecuente supresión de los ministerios y las direcciones generales, fueron los subsecretarios y jefes encargados de los mismos quienes asumieron dichas responsabilidades, respectivamente, aunque a partir de 1925 se restablecieron de nuevo las carteras ministeriales.⁵³ En el caso de 1924, el subsecretario encargado del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes fue Javier García de Leániz Arias de Quiroga, y el jefe encargado de la Dirección General de Bellas Artes, Alfonso Pérez G. Nieva.⁵⁴ Evidentemente, enmarcados en una dictadura, ambos comulgaban con el carácter conservador y católico del régimen.⁵⁵ Estos cargos seleccionaban, atendiendo al nuevo Reglamento, las instituciones de las que se extraían los miembros del jurado de admisión. En el certamen de 1924, este jurado contó con Cecilio Plá como presidente, Fructuoso Orduna como secretario, y Miguel Ángel Trilles, Eugenio Hermoso, el Marqués de Casa Torres, Francisco Alcántara, Ricardo García Guereta, Rafael Domenech y Juan Moya como vocales.⁵⁶ Plá, Hermoso, Alcántara y el Marqués de Casa Torres se encargaron de la sección de pintura, mientras que Trilles y Orduna, seleccionaron las esculturas.⁵⁷

Que Cecilio Plá fuera elegido presidente del jurado de admisión y colocación de obras, demuestra un notable carácter conservador. El pintor valenciano, que en el mismo año 1924 había sido nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tenía en ese momento 64 años. Su estilo de pintura se caracterizó por un costumbrismo contemporáneo de influencia parisina, aprendido de Emilio Sala. Se trataba de una forma de representar la actualidad, pero liberada de toda carga de denuncia social, alejándose de los

⁵² Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 358.

⁵³ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 345-346.

⁵⁴ CATÁLOGO, 1924, p. 5 y URQUIJO Y GOITIA, José Ramón de, 2008, p. 108.

⁵⁵ Para más información, véase: PÉREZ GÓMEZ-NIEVA, Alfonso, 1885 y OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1903, p. 342, y PÉREZ GÓMEZ-NIEVA, Alfonso, 2005.

⁵⁶ CATÁLOGO, 1924, p. 7.

⁵⁷ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 351.

temas conflictivos cultivados por compañeros como Antonio Fillol.⁵⁸ Su pintura, considerada ya tradicional en la segunda década del siglo XX, su alto cargo en la Academia, su experiencia como expositor y una obra descomprometida, convertían a Cecilio Plá en el candidato perfecto para presidir el jurado de la primera exposición nacional de Bellas Artes celebrada en el seno de una dictadura.⁵⁹ El compañero de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando seleccionado como juez de la sección de escultura fue Miguel Ángel Trilles, que en el mismo año 1924 había sido nombrado vocal del Taller de Vaciados. Su padre había sido jefe de esta misma sección y como tal, Trilles se formó con el arte griego y romano, por lo que su obra poseía una clara impronta clásica.⁶⁰

A una generación más joven pertenecía el secretario Fructuoso Orduna que en 1924 tenía 31 años. A pesar de su formación junto a Mariano Benlliure y una beca para estudiar en Roma, la experiencia con la que contaba el joven escultor en estas fechas era escasa. Incluso así, su participación en las exposiciones nacionales de Bellas Artes había sido extremadamente exitosa, logrando la tercera medalla en 1920 y la primera en 1922, lo que le llevó a realizar una pequeña exposición monográfica en 1923.⁶¹ Debe señalarse la conveniencia de que el joven secretario perteneciera a la Asociación Española de Pintores y Escultores, una institución que desde 1912 contaba con Alfonso XIII como Presidente de Honor, cargo que el monarca actual continúa ostentando.⁶² De la Sociedad de Amigos del Arte se seleccionó al marqués de Casa Torres como juez. Dicha entidad había surgido en 1909 a propuesta de la duquesa Trinidad Von Scholtz Hermensdorff de Iturbe, con el objetivo de difundir el pasado artístico español y «encauzar el gusto actual». De nuevo, la Familia Real presidía su Junta Ejecutiva y la Presidencia de Honor la ocupaba Alfonso XIII, por lo que esta plataforma demostró un fuerte compromiso monárquico que se vio recompensado por el apoyo moral y material de la Corona, a partir del préstamo de objetos artísticos y la agilización de gestiones ante las instituciones del Estado.⁶³

⁵⁸ GRACIA, Carmen, 1993, p. 11-19.

⁵⁹ Como gran parte de los pintores del siglo XIX, Plá había cultivado el género religioso en sus inicios y fue recompensado por ello. Para más información al respecto, véase: DÍEZ, José Luis, 1993, p. 31-43.

⁶⁰ MELENDREAS GIMENO, José Luis. "Miguel Ángel Trilles". En: <<http://dbe.rah.es/biografias/13819/miguel-angel-trilles>> (4-VI-2019).

⁶¹ ANTOLÍN PAZ, Mario. "Orduna y la Fuente, Fructuoso". En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (4-VI-2019).

⁶² ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES. "Institución". En: <<http://www.apintoresyescultores.es/institucion/>> (4-VI-2019).

⁶³ MATEOS PÉREZ, Prudencio, 1987, p. 72.

La Asociación de Prensa, representada en el certamen por Francisco Alcántara, estaba dirigida en este momento —de 1917 hasta 1931— por José Francos Rodríguez que hasta la fecha había ocupado varios altos cargos públicos, por lo que se puede intuir la Asociación de estuvo bastante relacionada al gobierno, un hecho que la alejaba de la utópica objetividad periodística.⁶⁴ Aun así, Alcántara fue uno de los críticos de arte más importantes de principios del siglo XX. En la línea de Ortega y Gasset, defendía la importancia de una educación que ahondara en las raíces del país, y un programa del más puro regeneracionismo casticista, basado en ofrecer lo autóctono al resto del mundo. En cuanto a su posición artística, fue un claro defensor de la modernidad. Con declaraciones como: «[...] no somos griegos, ni romanos, ni cristianos artísticamente hablando; somos modernos, debemos ser actuales y preparadores del porvenir»⁶⁵ el artista se posicionaba en contra de la pintura de géneros “mayores”, y por ende, rechazaría la pintura religiosa. Sin embargo, al apoyar la representación de las costumbres españolas, estaría a favor del costumbrismo con contenido religioso, como parte fundamental de las tradiciones hispanas.

Por último, del Círculo de Bellas Artes se nombró como miembro del jurado de admisión y colocación al pintor extremeño Eugenio Hermoso, también asiduo a las exposiciones nacionales y cuya pintura podría englobarse en el término “regionalista”, con temáticas y técnica bastante tradicionales con el fin de obtener el reconocimiento del jurado.⁶⁶ Cabe señalar, por la relación con el presente objeto de estudio, que Hermoso fue una persona muy religiosa. En una autobiografía publicada bajo el pseudónimo de Francisco Teodoro de Nertóbriga, el artista declaraba: «fue nuestra educación eminentemente cristiana, más que lo fuera nunca entre gentes de humilde clase. En mi casa había más cultura de tipo religioso y patriótico que suele haber entre el pueblo propiamente dicho».⁶⁷

2.2.3. *La visión del catolicismo en las obras*

Al observar el catálogo oficial de la exposición nacional de 1924, se aprecia una predilección por lo que habían sido considerados “géneros menores” de la pintura,

⁶⁴ Para más información, véase: BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. “Francos Rodríguez escritor, periodista y político”. En: <<http://escritores.bne.es/web/authors/jose-francos-rodriguez-1862-1931/>> (4-VI-2019).

⁶⁵ Citado por: GÓMEZ ALFEO, María Victoria; GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, 2010, p. 144.

⁶⁶ PÉREZ REVIRIEGO, Miguel, 1978, p. 260-268; VARGAS NOGALES, Rodrigo, 2017, p. 65-67.

⁶⁷ NERTÓBRIGA, Francisco Teodoro de, 1955, p. 21.

especialmente del paisaje, pero también de los bodegones y los retratos. Junto a ello, abundaron las escenas de la vida cotidiana; la pintura de historia y mitológica prácticamente habían desaparecido y la religiosa pasó a un segundo plano con respecto a periodos anteriores. En este certamen se aceptaron un total de 580 pinturas y 93 esculturas. De las pinturas, 39 incluyeron referencias religiosas [tabla 1.1], lo que supone un 6,72% del total de pinturas. En cuanto a las esculturas, se aceptaron 8 con estas características [tabla 1.2], un 8,6% del total de la sección [gráfica 1]. Por otro lado, el porcentaje aumentaba en relación a las obras reproducidas en el catálogo, puesto que 10 de las 39 pinturas de contenido religioso se reproducen, es decir, un 25'64%. En cuanto a las 8 esculturas, se reprodujeron 4, lo que equivale a un 50% [gráfica 2]. Estos datos reflejan que si bien la pintura religiosa o de contenido religioso tuvo mucha menos presencia que otros géneros pictóricos, las probabilidades de que estas obras se reprodujeran en el catálogo eran considerablemente altas.⁶⁸

Sin embargo, como se ha adelantado, conviene observar en qué tipo de obras tiene cabida la religión en este tipo de certámenes. De las 39 pinturas, 5 eran temas puramente religiosos, 15 podrían calificarse como costumbristas o regionalistas, tres son retratos de clérigos y 16 son paisajes, tanto de interior como de exterior, en los que alguna iglesia es protagonista [gráfica 3a]. Atendiendo a las teorías de la recepción de la imagen y teniendo en cuenta que la mayoría de estas obras no se han conservado o estudiado, resulta fundamental contemplar aquello que decía la crítica sobre estas obras. La primera obra religiosa a la que el público de la exposición se enfrentaba era una *Madre Dolorosa* de Pedro Barragán, de la cual el único comentario mencionado en prensa corrió a cargo de Ángel Vegue, que la calificaba de «algún tanto declamatoria». Sobre *La devota*, de Salvador Tuset «—niña con el libro de misa y el rosario— determina un género de pintura honrado en el propósito y de ejecución ponderada».⁶⁹ Sobre la *Dolorosa* y el retrato de *Sor Clara*, presentadas por César Fernández, Rafael Marquina escribía:

«Lo primero que seduce al contemplarlos es la dulce y recóndita poesía que transparentan; el sentimiento con que está aprehendido el secreto interior. Para ello, en un fervor magnifico, el

⁶⁸ Las gráficas 1 y 2 comparan el porcentaje de obras de contenido religioso y de reproducciones de dichas obras, respectivamente, en todos los certámenes estudiados. Por ello, aunque no se volverá a hacer alusión a las mismas, es conveniente que se observen repetidamente a lo largo de la lectura del texto para visualizar mejor los datos que se exponen.

⁶⁹ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1924e, p. 3.

artista [...], ha puesto devotamente la sobriedad al servicio de la emoción y ha logrado una sensación tan llena de vida como de poesía».⁷⁰

De *Los romeros de San Juan* de José Aguiar, Marquina escribió que era «una manifestación angladista; acaso la más pura y la más bella [...] que hay en el conjunto de este certamen»,⁷¹ mientras que Vegue elogiaba de ella que «no va en busca de lo bonito, sino de lo verídico y de lo típico».⁷² En consonancia con la intención expuesta de querer renovar el arte español sin renunciar a las raíces hispanas, de *A procesión de Santo Neno* de Juan Luis López se dijo: «Parece que se ha curado de arcaísmos, lo que celebro, más todavía porque ahora le basta la pintura, entendida conforme a la sensibilidad contemporánea, para trasladarnos a un ambiente tradicional».⁷³

En cuanto a la sección de escultura, de las ocho obras expuestas, dos fueron de temática regionalista y el resto puramente religiosas. Sobre *El entierro de Cristo* de Federico Marés, Vegue opinaba que «es de teatralidad un tanto anticuada» y lo mismo sobre el *Cristo* de Fructuoso Orduna. Sobre *Plegaria* de Jesús María Perdigón, que «no cabe negarle belleza».⁷⁴ Marquina, más conservador, describía la primera como un «notabilísimo relieve, en el que existen, en potencia, todas las buenas condiciones del arte escultórico».⁷⁵ Sin embargo, la escultura más alabada por su originalidad fue *Ex compostelana domu* de Santiago Bonomé, del que Juan de la Encina escribía: «talla la madera un poco bárbara y desbaratadamente; pero este modo es preferible a esos atusados de gato que se relame y limpia que se ven tanto en la sección de escultura.»⁷⁶

2.2.4. *El jurado de premios y la polémica con las medallas*

En base al reglamento, a los tres días de abierta la exposición, se procedió a la elección del jurado para la adjudicación de recompensas. Tras el escrutinio, salieron elegidos para la sección de pintura José María Rodríguez-Acosta, Ignacio Pinazo Martínez, Santiago Rusiñol, Eugenio Hermoso y Álvaro Alcalá Galiano. Renunciaron, sin embargo, Pinazo y Rusiñol, el

⁷⁰ MARQUINA, Rafael, 1924a, p. 1.

⁷¹ MARQUINA, Rafael, 1924a, p. 1.

⁷² VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1924e, p. 3.

⁷³ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1924d, p. 5.

⁷⁴ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1924f, p. 3.

⁷⁵ MARQUINA, Rafael, 1924b, p. 5.

⁷⁶ ENCINA, Juan de la, 1924, p. 1.

primero por razones laborales y el segundo alegando motivos familiares; por lo que se sustituyeron por los dos primeros suplentes, Francisco Llorens y Julio Moisés. En cuanto a la sección de escultura, los más votados fueron Julio Vicent, Fructuoso Orduna, Juan Cristóbal, Moisés de la Huerta y José Ortells.⁷⁷ A pesar de la novedad que suponía el jurado doble, los comentarios sobre la corrupción en la distribución de premios se mantuvieron con respecto a ediciones anteriores. Ángel Vegue, en *El imparcial*, publicaba:

«No hace muchas horas presenciábamos el espectáculo de la votación y, lo que es peor, los manejos de muñidores con que artistas más atentos a posibles provechos económicos defendían candidaturas compuestas de nombres que significan, en su mayoría, el triunfo de la intriga y de la camarilla; lo viejo del más viejo y desacreditado de los sistemas. [...] Respondiendo a particulares compromisos, quizá no desempeñe su misión en aquellas condiciones de independencia y con plena autoridad para el mejor ejercicio de la justicia.»⁷⁸

Así, al revisar las votaciones para las medallas de pintura, especialmente para las de primera categoría se observan dos equipos. El primero, compuesto por Rodríguez Acosta y Julio Moisés. Según Juan de la Encina, estos realizaron las votaciones más coherentes e imparciales, al haber votado por *Romería* de Nicanor Piñole, según el crítico, mucho más sólida, emotiva y delicada, que el paisaje de Martínez Vázquez,⁷⁹ Sin embargo, Hermoso, Alcalá Galiano y Llorens se decantaron por *Las nieves del Cirbunal* de Eduardo Martínez Vázquez, siendo este compañero del primero en la Academia y con quien mantenía desde entonces una estrecha amistad. Además, tanto Hermoso como Galiano y Llorens se conocían previamente e incluso habían llegado a estudiar juntos.⁸⁰ Si quedara alguna duda sobre la falta de imparcialidad en las vocaciones, Fernando López Martín la despejaba en *Nuevo Mundo*:

«La opinión dice [...] que una de las primeras medallas ha sido otorgada a un amigo fraternal del señor Hermoso; que otra primera medalla le ha sido concedida a un pariente propicio de un crítico de arte que escribe sus crónicas en un prestigioso diario madrileño, y que la otra primera medalla le ha sido otorgada a un cuadro que ha venido de París con el aval de una medalla de igual categoría, y temer el Jurado, al no dásela aquí, concitarse las iras de los que creen,

⁷⁷ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 359-360.

⁷⁸ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1924f, p. 3.

⁷⁹ ENCINA, Juan de la, 1924, p. 1. Sobre Julio Moisés: «Había un margen de respeto y reconocimiento a toda labor notablemente ejecutada, margen desaparecido y suplantado por un arribismo casi multitudinario y por un número incalculable de sedicentes creadores. [...] Julio Moisés dejó una huella personal que nos hará recordarle siempre por su caballerosidad y su adhesión insobornable por las causas nobles.» AGUIAR, José, 1968, p. 7-8.

⁸⁰ Sobre Eduardo Martínez Vázquez, véase: LAFUENTE FERRARI, Enrique, 1971, p. 23-30; y VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. "Eduardo Martínez Vázquez". En: <<http://dbe.rah.es/biografias/23998/eduardo-martinez-vazquez>>(8-VI-2019). Sobre Álvaro Alcalá Galiano, véase: LAGO, Silvo, 1917, p. 26-27; y BALBÁS IBÁÑEZ, María Soledad. "Alcalá Galiano y Vildósola, Álvaro, conde del Real Aprecio". En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (8-VI-2019). Sobre Francisco Llorens: LUNA FERNÁNDEZ, Juan José, 1991, p. 21-41.

semiextranjerizados, que todo lo que se opina o se fragua al otro lado del Pirineo es decisivo, irrevocable.»⁸¹

El único premio que recibió una pintura de contenido religioso fue una medalla de segunda clase, concedida a Daniel Vázquez Díaz por *Fray Luis Getino* [fig. 1]. La obra representa a la perfección la intención de renovación del arte español a través de una aproximación a la vanguardia europea no demasiado estridente y la influencia de los nuevos realismos. A través de un artículo publicado por Francisco Alcántara, se puede situar a este autor dentro de una nueva generación de artistas jóvenes, que exponían en los certámenes nacionales pero desplazándose hacia un cierto clasicismo renovado, en consonancia con el retorno al orden europeo.⁸² Alcántara, escribía:



Fig.1. Daniel Vázquez Díaz. *Fray Luis Getino*, c.1923. Depósito del Museo de Huelva. Fotografía: MNCARS.

«Vázquez Díaz, víctima reciente de la incompreensión de nuestro mundo artístico, trae dos retratos: de una señora, el uno; el otro, de un fraile [...] La juventud artística, tan ansiosa de espiritualidad, irá estudiando estas obras; [...] y cuando vaya a cerrarse este certamen, seguro de que me dirijo a quienes han logrado posesionarse de esa cifra de porvenir que palpita en la obra de Vázquez Díaz [...] ¿No os parece que en ese retrato del fraile volvéis a sentir el alma de nuestros clásicos del siglo XVII, cómo el espíritu de un Zurbarán, con técnica totalmente renovada con el aliento del siglo en que vivimos?»⁸³

El retorno al orden, la conquista de un nuevo clasicismo, se presentaba como vía para la puesta al día en España de los lenguajes plásticos, sin necesidad de adscribirse a la experiencia vanguardista. El mismo Alcántara, cuatro años más tarde vuelve a hablar de la renovación del arte español a través del retrato de *Fray Luis Getino*, asegurando la necesidad de un «clasicismo renacentista como el de Vázquez Díaz, para conseguir, mediante una interpretación planista de la forma, retrato tan vigorosamente clásico como el de ese fraile que

⁸¹ LÓPEZ MARTÍN, Fernando, 1924, p. 20.

⁸² BERRUGUETE DEL OJO, Ana, 2018, p. 305.

⁸³ ALCÁNTARA, Francisco, 1924, p. 8.

figura hace algún tiempo en el Museo Moderno».⁸⁴ En la misma línea, Rafael Alberti concluye:

«En el ambiente pictórico aburrido y academizante del Madrid de aquellos años, la aparición de Vázquez Díaz sirvió de revulsivo, de agitado despertador para los jóvenes. Y, aunque no fuera un revolucionario de primera avanzada, sus dibujados retratos, simples de líneas y sugeridos planos, su pintura, de procedencia cézanniana en la técnica, pero de un fuerte espíritu español, fueron como una brecha abierta al aire, libertadora entrada para nuevos experimentos.»⁸⁵

El escándalo mayor de esta exposición surgió a raíz del fallo en la sección de escultura. Resulta curioso observar cómo cinco de los artistas elegidos como jueces titulares y suplentes —José Ortells, Fructuoso Orduna, Julio Vicent, Juan Cristóbal y Moisés de Huerta— trataron de dimitir al configurarse el jurado, sus peticiones fueron denegadas.⁸⁶ Moisés de Huerta, presidente de la sección de escultura, justificaba así su decisión:

«Si yo hubiese sido un Vocal del jurado y no Presidente, daría cumplimiento al artículo 51 del Reglamento enviando al Presidente mi propuesta firmada dentro del término fijado. Pero el cargo de Presidente y la obligación inherente de dirigir los debates previos propios de estas tareas, me han hecho conocer el estado de opinión y de ánimo de la mayoría del jurado. Esta opinión, manifestada en las juntas que hemos tenido, he visto con dolor que respondía a las coacciones exteriores que a mí también me han asaltado y perseguido constantemente.»⁸⁷

Según recogió la prensa de la época, durante las deliberaciones del jurado, se produjeron grandes escándalos y disputas, especialmente entre Moisés de Huerta y Juan Cristóbal —presidente y secretario de la sección, respectivamente—, y el resto del jurado.⁸⁸ De hecho, ambos votaron en blanco en las propuestas de primeras, segundas y terceras medallas, manifestando su opinión únicamente en el reparto de bolsas de viaje. De este modo, Orduna, Ortells y Vicent, formaron una mayoría que dejaba por completo en sus manos el reparto de todas las medallas. Según el crítico Fernando López Martín, de Huerta y Cristóbal habían sacudido «el yugo vergonzoso a que querían doblegarles los otros miembros del Jurado de escultura», dando un «hermoso ejemplo de amor al arte que los artistas honrados deben agradecérselo con un homenaje».⁸⁹ No era la primera vez que Moisés de Huerta

⁸⁴ ALCÁNTARA, Francisco, 1928, p. 2.

⁸⁵ ALBERTI, Rafael, 1976, p. 132.

⁸⁶ El artículo 26 del reglamento estipulaba que una vez constituidos los jurados, no podían realizarse sustituciones. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 362.

⁸⁷ Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 363.

⁸⁸ ENCINA, Juan de la, 1924, p. 1.

⁸⁹ LÓPEZ MARTÍN, Fernando, 1924, p. 20.

sembraba la polémica en los certámenes oficiales, sino que habitualmente recurrió a fallos muy polémicos y viciados;⁹⁰ como jurado, tenía fama de severo, puesto que declaró desiertas varias medallas en diferentes ediciones, además de tratar de dimitir en dos ocasiones para denunciar las presiones recibidas.⁹¹ Aun así, los miembros del jurado pertenecían a una misma generación de escultores que partiendo de fórmulas figurativas clasicistas, dotaban a sus trabajos de un aire de universalidad y europeísmo,⁹² estaban en contacto unos con otros y según manifestaron públicamente algunos de sus miembros, se inspiraban mutuamente.⁹³ En cualquier caso, las dos primeras medallas en escultura se concedieron a obras religiosas. La primera, a Juan Adsuara Ramos por su *Piedad*. Sobre esta obra, Marquina detectaba «quizá un exceso de tradicionalismo rutinario que apaga un poco la indiscutible bondad de muchas otras condiciones. Claro que una vez más demuestra el artista que, ante todo, se preocupa por ser escultor».⁹⁴ Ángel Vegue, más crítico:

«Juan Adsuara, recompensado con una medalla de primera clase, ofrece en una *Piedad* reminiscencias de la imaginería religiosa popular, que llena las iglesias y los museos. El tema ha debido tentarlo por el lado sentimental. Más no basta con ese factor, a mi juicio. El momento dramático de Cristo difunto en el regazo de la Virgen ha de traducirse con enorme y delicada potencialidad expresiva, no con frialdades analíticas ni con anatómicos estudios, hijos de intelectual aprovechamiento. En los tiempos que corren, las imágenes al gusto de las beatas no se parecen a las patéticas de nuestro siglo de oro».⁹⁵

La otra primera medalla fue concedida a José Bueno por *Exterminio* [fig. 2], descrita por Vegue como «un ángel de turgentes senos y de anchas alas que se apresta a descargar el golpe con su recio mandoble sobre la víctima, acostada a sus plantas y en actitud de abandonada resignación».⁹⁶ Para Marquina, un «exceso de preocupación simbólica».⁹⁷

El caso de la medalla de honor es una prueba evidente de que la ideología dominante se cristalizaba a través del arte de los certámenes oficiales. El día de la inauguración, según recoge Lola Caparrós, «el monarca dedicó grandes elogios a varias obras pictóricas, entre

⁹⁰ SÁENZ DE GORBEA, Xabier, 2004, p. 115.

⁹¹ BAZÁN DE HUERTA, Moisés. “Moisés de Huerta Ayuso”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/12302/mois-es-de-huerta-ayuso>> (8-VI-2019).

⁹² URRICELQUI PACHO, Ignacio Jesús, 2016, p. 663-664.

⁹³ En el discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Fructuoso Orduna Lafuente «La necesidad de las Bellas Artes en la vida humana» el día 7 de abril de 1963, citado por: URRICELQUI PACHO, Ignacio Jesús, 2016, p. 666; Orduna explica que la obra que le hizo ganar su primera medalla estaba inspirada en la *Piedad* de Moisés Huerta, manifestando un expreso sentimiento de admiración.

⁹⁴ MARQUINA, Rafael, 1924b, p. 5.

⁹⁵ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1924ef, p. 3.

⁹⁶ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1924f, p. 3.

⁹⁷ MARQUINA, Rafael, 1924b, p. 5.



Fig. 2. José Bueno. *Exterminio*, 1924. Fotografía: Catálogo oficial de la exposición.

ellas, los paisajes de Meifrén, los lienzos de Menéndez Pidal y los retratos de López Mezquita».⁹⁸ En teoría, la medalla de honor se otorgaba mediante sufragio de los artistas galardonados con cualquier medalla en exposiciones nacionales de Bellas Artes. Aún así, teniendo en cuenta los comentarios efectuados por el Rey recogidos por la prensa, y sin olvidar que estas exposiciones constituyeron una plataforma de transmisión ideológica, especialmente en un contexto de dictadura militar, los resultados sembraron una coherente duda acerca de la veracidad de los mismos.

Los artistas más votados fueron, precisamente, Menéndez Pidal —que ganó la medalla—,

José María López Mezquita y Eliseo Meifrén; seguidos con mucha distancia del resto. Los votos debían ir firmados y la mesa contaba con Pérez G. Nieva como secretario, por lo que se controlaba qué votaba cada artista. Además, los resultados de la medalla de oro creada por el Círculo de Bellas Artes estuvieron mucho más repartidos, siendo idéntico el censo.⁹⁹ Conviene señalarlo puesto que la obra ganadora, titulada *El viático en la aldea* [fig. 3], representa el sacramento católico que se hacía a los moribundos, ubicándolo en un recóndito pueblo de España, con sus humildes habitantes como protagonistas. Tanto el tema, como la composición y la técnica son de elevada calidad pero extremadamente tradicionalistas, puesto que al observar la pintura sin su fecha, bien podría datarse a finales del siglo XIX, siendo comparable a las obras religiosas de Simonet o Fillol, surgidas a raíz de la encíclica *Rerum Novarum* de 1891.

⁹⁸ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 356.

⁹⁹ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 367.



Fig. 3. Luis Menéndez Pidal. *El viático en la aldea*, 1924. Fotografía: Instituto del Patrimonio Cultural de España

2.3. La exposición nacional de 1926

2.3.1. *Cambios en el reglamento de 1924*

Continuó vigente, en esta edición, el reglamento de 1924, aunque sufrió una serie de modificaciones, surgidas a raíz de las incidencias al haber aplicado por primera vez las nuevas normas. Según recoge Caparrós:

«No se admitirían obras que hubiesen figurado en certámenes nacionales o internacionales convocados por el Estado español, entendiéndose por estos no sólo las exposiciones nacionales sino también los concursos nacionales; la constitución del jurado se haría a los seis días de la votación de los mismos, debido a que podían ser elegidos jurados residentes en provincias; se otorgaba doble voto al presidente del jurado, siendo este decisivo en todas las resoluciones, que serían inapelables; se admitirían en este certamen los votos de electores de provincias para la medalla de honor [...]; y por último, en el caso de que cualquier corporación otorgara un premio extraordinario, se consideraba este incorporado a los oficiales de la exposición y su adjudicación con el mismo procedimiento que la medalla de honor».¹⁰⁰

Con esta última medida, no cabe duda de que el Estado quería controlar lo máximo posible y de manera unificada y centralista, los concursos nacionales que se habían ido

¹⁰⁰ CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 417-418.

creando desde 1922. Además, cabe recordar que en esta edición pudieron participar, por vez primera, los artistas hispano-americanos y filipinos, con los mismos derechos que los españoles. En esta edición, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes era Eduardo Callejo de la Cuesta; el Director General de Bellas Artes, Joaquín Campos y Pérez del Pulgar, Conde de las Infantas; y el secretario general de la exposición, un año más, Alfonso Pérez G. Nieva.¹⁰¹

2.3.2. *El jurado de admisión y colocación*

En la exposición de 1926, el presidente de este jurado fue Marceliano Santa María; el secretario, Rafael Marquina; y los vocales, Ricardo de Orueta, Juan Moya, José Ramón Zaragoza, Eduardo Martínez Vázquez, Teodoro de Anasagasti, Luis Pérez Bueno y Mateo Silvela.¹⁰² Las instituciones propuestas por el Ministerio para formar el jurado, fueron las mismas que en la edición pasada. También se repetían con respecto al anterior certamen el nombre de Juan Moya, que ya había actuado como vocal del jurado de admisión; el de Rafael Marquina, que había criticado la exposición en varios artículos publicados en el *Heraldo de Madrid* y esta vez actuaba como representante de la Asociación de la Prensa de Madrid en el jurado; y el de Martínez Vázquez, seleccionado por la Asociación de Pintores y Escultores, cuyo nombre ya estaba manchado por haber ganado la primera medalla en 1924 gracias al trato de favor de Eugenio Hermoso.¹⁰³ A ellos se unió Marceliano Santa María como representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la sección de pintura, un artista muy estimado por personalidades como José Francés, Valle-Inclán o Azorín. Así, a pesar de su academicismo, había participado en 1919 en una exposición hispano-francesa junto a Beruete, Regoyos, Picasso, Arteta, Vázquez Díaz, Bonnard, Vlaminck y otros pintores modernos, siendo presidente de la sección de pintura del Círculo de Bellas Artes. En la esfera político-social también fue bastante aclamado, recibiendo multitud de condecoraciones y títulos. Es decir, Santamaría contaba con una amplia red de contactos y gran influencia tanto en la esfera artística como en la política.¹⁰⁴

¹⁰¹ CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 418.

¹⁰² CATÁLOGO, 1926, p. 9.

¹⁰³ CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 421.

¹⁰⁴ ARÉVALO GARCÍA-GALÁN, José Pablo. "Marceliano Santa María Sedano". En: <<http://dbe.rah.es/biografias/7518/marceliano-santa-maria-sedano>> (14-VI-2019).

José Clarà había sido nombrado responsable de la sección de escultura como representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,¹⁰⁵ donde trabajaba desde 1925. El éxito de su carrera y su papel en el jurado, no concordaban con los inconvenientes que estaban experimentando los artistas catalanes —y las provincias en general— durante esta época, puesto que Clarà es considerado uno de los mayores representantes del *noucentisme* catalán.¹⁰⁶ La centralista Dictadura de Primo de Rivera persiguió y censuró casi todas las manifestaciones tradicionales de identidad regional porque consideraba que promovían el separatismo.¹⁰⁷ A pesar de haber obtenido la mayoría de votos, en el catálogo oficial de la exposición su nombre aparece sustituido por el de Ricardo Orueta —crítico e historiador del arte malagueño y académico de San Fernando desde 1924— por lo que se asume la dimisión del catalán, aunque no ha quedado testimonio de los motivos que le llevaron a ello. Orueta, por su parte, era en este momento uno de los mayores especialistas en escultura cristiana y en imaginería policromada de la época. Estuvo vinculado a la Residencia de Estudiantes, coincidiendo con Lorca, Dalí y Buñuel, iniciando con los residentes una serie de excursiones para que conocieran las grandes obras maestras del arte español.¹⁰⁸ Se añadían al jurado, para terminar, José Ramón Zaragoza por el Círculo de Bellas Artes y Mateo Silvela por la Sociedad de Amigos del Arte.¹⁰⁹

La composición del jurado suscitó las protestas de varias instituciones no presentes en él, de entre las cuales destaca el Círculo Artístico de Barcelona. Su presidente, Federico Marés, solicitó al ministro de Instrucción Pública la inclusión del Círculo en el jurado como representación del núcleo de artistas catalanes concurrentes a la exposición nacional, aunque la propuesta fue evidentemente rechazada, siguiendo la tendencia centralista impuesta por el Directorio de Primo de Rivera. También señalable es la celebración de un banquete en honor al jurado, al que acudieron los expositores. En él, se trataron una serie de temas, de entre los cuales destaca la propuesta de Pérez Nieva como académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, dejando entrever, de nuevo, la vinculación de la política en estas

¹⁰⁵ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 421.

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen. “Juventud”. En: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/juventud-0>> (14-VI-2019).

¹⁰⁷ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2005, p. 100-110; BEN-AMI, Shlomo, 2012, p. 181-189.

¹⁰⁸ GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar. “Ricardo Orueta Duarte”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/7543/ricardo-de-orueta-duarte>> (14-VI-2019). La labor de Orueta, sin embargo, fue especialmente importante durante los gobiernos azañistas de la República, destacando sus reformas para proteger el patrimonio. Para más información, véase el capítulo 3.

¹⁰⁹ Para más información sobre los autores, véase: BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. “José Ramón Zaragoza Fernández”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/23994/jose-ramon-zaragoza-fernandez>> (14-VI-2019) y ARCHIVO VIRTUAL DEL SENADO DE ESPAÑA. “Silvela y Casado, Mateo”. En: <<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=2798>> (14-VI-2019).

exposiciones.¹¹⁰ Se podría afirmar que el banquete funcionó para afianzar relaciones, puesto que ese año se admitieron más obras que en certámenes anteriores, hecho que también fue criticado por periodistas como Alcántara, que consideraba indispensable «evitar el que, por motivos caseros, de compadrazgo o inoportuna benevolencia, sean admitidas tantas obras malas, y, por tanto, premiadas muchas de las que no debieron ser admitidas.»¹¹¹

2.3.3. *La visión del catolicismo en las obras*

En el catálogo de 1926 no se diferencian las diferentes secciones, sino que la división para ordenar el inventario de obras es a través de su colocación en las salas. Es el único año de los contemplados en el presente estudio en el que ocurre, por lo que debe tenerse en cuenta a la hora de comparar resultados con los obtenidos en las ediciones de otros años. En total, se aceptaron 946 obras de las cuales 64 aludían al catolicismo, esto es un 6,76%. De esas 64, 44 fueron pinturas [tabla 2.1] y 20 esculturas [tabla 2.2], teniendo en cuenta que dentro de estas categorías podrían haber grabados y artes decorativas, ya que resulta complicado diferenciar la técnica de algunas obras con la poca información ofrecida en el catálogo y las escasas reproducciones. En cualquier caso, de las consideradas pinturas, ocho se reprodujeron, es decir, un 18,18%; mientras que de las esculturas, se reprodujo un 25%, con la cantidad de cinco. El catálogo contaba con un total de 115 reproducciones —sin contar las que claramente se han podido diferenciar como proyectos arquitectónicos, grabados y artes decorativas—, por lo que se puede concluir que aproximadamente el 11'3% de las obras reproducidas contenía elementos religiosos.

Si bien los porcentajes con respecto a las aceptadas son bastante similares a los del anterior certamen, se observa un notable decrecimiento en cuanto a la reproducción de las mismas, disminuyendo en un 7'46% la cantidad de pinturas reproducidas de estas características, y en un 18% las esculturas. En este cambio, sin embargo, puede influir que las consideradas artes decorativas no tenían tanta repercusión en el catálogo, por lo que extraer conclusiones basándose en este caso aislado puede resultar precipitado. En cualquier caso, de las 44 obras consideradas pinturas, 13 son paisajes, 17 se incluirían en la temática regionalista o costumbrista y 14 fueron puramente religiosas, desapareciendo los retratos de clérigos

¹¹⁰ ARTISTAS, 1296, p. 3.

¹¹¹ ALCÁNTARA, Francisco, 1926, p. 2.

[gráfica 3b]. Se observa, por tanto, un aumento de más del doble en las obras estrictamente religiosas con respecto a la edición anterior, de entre las cuales destacan, como novedad, dos *Evas* y una *Salomé*, acompañando a las tradicionales escenas de la Virgen y las santas. En escultura, como era habitual, la mayoría eran asuntos religiosos, con las excepciones de *Estatua Orante* de José María Palma Velasco y *Oyendo el sermón* de América Sosa y Maceo.

Por lo general, la prensa prestó poca atención o criticó los temas estrictamente bíblicos. Por ejemplo, sobre *Cristo en el sepulcro* de Rafael Argelés, Valdeavellano escribía:

«Muestra con su cuadro el vacío a que conduce una dirección equivocada. De escasísimos valores y composición insensible, su obra, que por razón de asunto debería tener hondo contenido espiritual, produce triste impresión a los que quisiéramos que el arte religioso español no hubiese llegado a su término, y se mostrase nuevamente potente, bajo inéditas formas de expresión. [...] Como el autor de la *Piedad* expuesta en la sala XIV, ha recogido lo más artificioso y escenográfico y lo ha llevado al lienzo sin la más leve pulsación vital. El arte religioso es difícilísimo y actualmente más que nunca, si se le quiere dar la grandeza que requiere.»¹¹²

Sobre la *Tentación de san Antonio* de Hernández Najera, el crítico Antonio Méndez Casal opinaba que estaba compuesta «a lo Alberto Durero, aun cuando sin arcaísmo»,¹¹³ mientras que García de Valdeavellano lo calificaba de «lenguaje muerto, de una manera pasada».¹¹⁴ Finalmente, sobre la *Piedad* de Eugenio Lafuente, la opinión de Valdeavellano permite comprender la situación general ante las obras religiosas tradicionales: «hasta qué tristes extremos puede llegar la desviación del gusto estético cuando se insiste en aquello que está muerto y no se poseen además alientos suficientes para comunicarle nueva vida».¹¹⁵ Esta “nueva vida”, sí que se detectó en algunas de las obras que abordaron el catolicismo desde otro tipo de estilos, de entre las cuales fueron especialmente alabadas *Los monjes* de Vázquez Díaz, *La visita del Obispo* de Gutiérrez Solana y *En el claustro* de Roberto Fernández Balbuena. Sobre *Los monjes* [fig. 4], Ángel Vegue y García de Valdeavellano, respectivamente, escribían:

«A primera vista desconciertan sus rudos cartujos, un tanto geométricamente dibujados; pero a medida que se contemplan van cobrando corporeidad vigorosa; [...] en la tela del maestro extremeño *La Virgen de las Cuevas*, del Museo de Sevilla, se hallaría formulada la dirección que pretende seguir el Sr. Vázquez Díaz: dirección pictórica, bien entendido, que en nada compromete

¹¹² GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, 1926d, p. 6.

¹¹³ MÉNDEZ CASAL, Antonio, 1926, p. 30.

¹¹⁴ GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, 1926d, p. 6.

¹¹⁵ GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, 1926c, p. 1.

la originalidad del inquiero propugnador del criterio moderno entre nosotros. *Los monjes* [...] señalan en su autor el punto de una conversión hacia normas de solidez austera.»¹¹⁶

«Hay en él un aliento moderno, patente como obra de un artista que aspira a caminar fija la vista siempre en las solicitaciones estéticas de nueva aparición o de inédito contenido. [...] El estilo de Vázquez Díaz, obediente a un temperamento de modernidad excelentemente orientada, alienta en *Los monjes* con rasgos muy precisos. Este cuadro, que reconoce su inmediato ascendiente en el gran Cézanne y eleva su evocación plástica a las más interesantes expresiones pictóricas antiguas, se ofrece como la obra de un artista que sabe su camino y cuyo pincel no vacila en la marcha.»¹¹⁷



Fig. 4. Daniel Vázquez Díaz. *Los monjes* o *Los monjes blancos*, c.1925. © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao

Otra de las pinturas más elogiadas fue *La visita del obispo* de Gutiérrez Solana, conservada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Para Vegue, esta obra «transporta a una estancia donde parece pesar un ambiente de ranciedad y vejez», al mismo tiempo que alude al «Goya tenebroso y recio».¹¹⁸ También observaba tintes goyescos García de Valdeavellano, y afirmaba que Solana asustaba «con sus tonos intensos y su rudo

¹¹⁶ VEGUE Y GOLDONI, 1926c, p. 3.

¹¹⁷ GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, 1926d, p. 6.

¹¹⁸ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1926b, p. 1.

dibujo a los dulzones cultivadores de la realidad».¹¹⁹ Alcántara, por otro lado, veía en la obra la realidad del clero contemporáneo:

«Hoy, nuestras dignidades eclesiásticas suelen conservar hasta el fin de su vida los rasgos originarios de su modesta procedencia [...] Una cosa pondría cierto espanto en el corazón del que se atreviese a sorprender con su presencia a estas gentes tan antiguas [...] la mirada de ese don Secundino de Jerindote, que desde el fondo de la España negra fusila con sus ojos inexorables cuanto sea novedad, luz y alborozo.»¹²⁰

La tercera obra que llamó la atención de la crítica, también representaba eclesiásticos y también se encuentra actualmente en el MNCARS. Se trató de *En el claustro*, de Roberto Fernández Balbuena, arquitecto de profesión. Vegue veía en ella las «enseñanzas clasicistas recogidas por él durante su permanencia en Italia» y calificaba el lienzo como «moderno, sin radicalismos», en el mejor sentido de la expresión.¹²¹ En cuanto a la escultura, los temas religiosos, si bien abundantes, fueron poco atendidos por la prensa. Destacó únicamente la *Madonna* de José María Perdigón, que para Vegue «sintetiza en términos colindantes con el arcaísmo, sin embargo, el desarrollo plástico de la idea es moderno. Sólo por la prescripción de elementos superfluos merece atención y estimación».¹²² Por lo general, se consideró que la escultura había sabido adaptarse a las corrientes modernas mejor que la pintura, aunque las obras religiosas parecieron rezagadas en dicha renovación.¹²³

2.3.4. *El jurado de premios y las obras religiosas premiadas*

Hubo en esta edición especial revuelo en torno a la elección del jurado y la distribución de medallas. En la sección de pintura, fueron seleccionados, tras las correspondientes dimisiones, Eduardo Martínez Vázquez, Marceliano Santa María, Enrique Martínez Cubells y Álvaro Alcalá Galiano. El primero, ganador de la primera medalla en la exposición anterior, —según narraron las fuentes— por ser amigo de Eugenio Hermoso y miembro del jurado de admisión en este mismo certamen, representando a la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, que en ese momento estaba presidida por Alcalá Galiano. Por otro lado, de Enrique

¹¹⁹ GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, 1926b, p. 1.

¹²⁰ ALCÁNTARA, Francisco, 1926, p. 4.

¹²¹ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1926a, p. 3.

¹²² VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1926d, p. 3.

¹²³ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 480.

Martínez Cubells, Ángel Vegue decía que debido a su «historia en esa función, no se recomienda por modelo de virtudes». ¹²⁴ Las sospechas de corrupción se concentraron este año en la Asociación de Pintores y Escultores, puesto que de las dieciocho medallas que otorgaba la sección de pintura, cinco fueron adjudicadas a miembros de la Asociación, de las cuales una fue otorgada al secretario de la misma, Pedro Camio. ¹²⁵ El amaño se hizo evidente cuando tras la denuncia pública de Vegue en uno de sus artículos, Federico Marés explicaba que los catalanes habían pactado con la Asociación para la votación de candidaturas porque estos les habían ofrecido un puesto en las mismas. Los expositores del Círculo habían cumplido su promesa, pero no los de la Asociación, por lo que de las 120 obras presentadas por artistas catalanes, ninguna fue premiada. ¹²⁶

En cualquier caso, las pinturas con contenido religioso que fueron premiadas fueron *La ofrenda de la cosecha* de José Cruz Herrera, con un primer premio; y *El claustro* de Roberto Fernández Balbuena y *Cristo en el sepulcro* de Rafael Argelés, con segundas medallas. La segunda, como se ha expuesto, recibió muy buenas críticas, sin embargo, la obra de José Cruz Herrera no había tenido tanta acogida a pesar del galardón recibido. García de Valdeavellano, incluso había escrito sobre esta que se notaba «cierta falta de unidad debida a que los aciertos son solo fragmentarios», a lo que añadía: «Esta obra responde a un tipo de pintura que estimamos anticuado y que en ningún concepto agrada». ¹²⁷ Se evidencia, por tanto, una disociación entre las obras premiadas y aquellas demandadas por el público y la crítica, que tras la frontera de 1925, parecían dispuestos a aceptar, al fin, la renovación artística. Tan sensacionalista fue el fallo de la sección de pintura, que los premios de escultura quedaron relegados a un segundo plano. Aun así, entre las medallas de esta sección se pudieron encontrar dos obras religiosas: *San Francisco* de Francisco Asorey [fig. 5] y *El hijo pródigo* de Mariano Timón.

El hijo pródigo de Mariano Timón Ambrosio, pasó bastante desapercibida. Pare Vegue, sencillamente “se salva”. ¹²⁸ Asorey, por otro lado, supo aprovechar la celebración del VII

¹²⁴ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1926f, p. 3.

¹²⁵ Al comparar el listado de los miembros de la Junta Directiva de la Asociación de Pintores y Escultores del Salón de Otoño de ese año, con la lista de distribución de medallas, se obtiene la conclusión de que las medallas “amañadas” fueron la primera obtenida por Cruz Herrera; las segundas, obtenidas por García Camio, Lorenzo Aguirre y Fernández Balbuena; y la tercera de Pedro Serra Farnés. ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES. “7 Salón de Otoño”. En: <<http://xn--salondeotoo-beb.es/7-salon-de-otono>> (13-VI-2919).

¹²⁶ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1926f, p. 3. Carta de Marés recogida en: VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1926g, p. 3. Para más información, véase: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 434-445.

¹²⁷ GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, 1926d, p. 6.

¹²⁸ VEGUE Y GOLDONI, 1926e, p. 3.

Centenario de la muerte del santo para elaborar su escultura, que fue galardonada con la primera medalla.¹²⁹ El artista añadió a la clásica iconografía cristiana la presencia del lobo, cuyo cuerpo descansa a hombros del santo. Según interpretó Vegue, la obra estaba inspirada en el poema *Los motivos del lobo* de Rubén Darío. El crítico parece estar a favor de la representación heterodoxa del santo, considerándola «una versión tan legítima como cualquiera otra, toda vez que posee un alma, condición esencial para el arte»,¹³⁰ aunque en realidad, la representación del lobo ha sido bastante habitual en estas figuraciones, como referencia a la historia del lobo de Gubbio, narrada en las *Floreccillas de San Francisco*.¹³¹ Según la narración, en la



Fig. 5. Francisco Asorey. *San Francisco*, 1926. Museo Provincial del Lugo.

ciudad italiana de Gubbio, situada en Umbría, existía un lobo que tenía aterrorizados a todos los habitantes. Ante esta situación, Francisco de Asís decidió buscar al animal, lo encontró y al trazarle la señal de la Cruz, consiguió amansar a la fiera, que empezó a pasearse apaciblemente por la ciudad hasta el día de su muerte.¹³² El relato de Rubén Darío, publicado por primera vez en 1913, se mantiene fiel a la historia hasta el momento del desenlace, puesto que para el poeta, el animal decidió regresar a la montaña asustado por la maldad de los hombres.¹³³

La historia ha tenido multitud de interpretaciones a lo largo del tiempo, casi todas asociadas al salvajismo y a la crueldad del hombre.¹³⁴ La teoría del psicoanálisis asocia el relato de san Francisco a la reconciliación del inconsciente colectivo con sus zonas más oscuras, como una metáfora para describir todo aquello que se rechaza de uno mismo o de la

¹²⁹ OTERO TÚÑEZ, Ramón. “Francisco Asorey González”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/6935/francisco-asorey-gonzalez>> (12-VI-2019).

¹³⁰ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1926a, p. 3.

¹³¹ PÉREZ-RIOJA, José Antonio, 1971, p. 274. GUERRA, José Antonio, (ed.) 1998, p. 795-930.

¹³² Este texto aparece recogido y editado en: GUERRA, José Antonio, 1998, p. 795-930.

¹³³ ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Eduardo, 1967, p. 92.

¹³⁴ CHEVALIER, Jean (dir.), 1986, p. 652-654.

sociedad en que se vive.¹³⁵ En un contexto de dictadura, recién superada la fase de Directorio militar y estando todavía reciente la violencia provocada por el Golpe de Estado, resultaría fácil establecer la conexión ente España y el simbolismo del lobo de Gubbio. Sin embargo, la biografía de Francisco Asorey refleja una especialización en la creación de imágenes sacras,¹³⁶ por lo que se podría concluir que la inspiración del artista no fue la compleja simbología del lobo, sino más bien una imitación de las imágenes que estaba acostumbrado a ver y trabajar, unida a la conmemoración de la muerte del santo, que seguro favorecería las posibilidades de empleo.¹³⁷

2.4. La exposición nacional de 1930: la inestabilidad de la “dictablanda”

Las cada vez más tensas relaciones entre el rey y los partidos parlamentarios, el declive de los partidos dinásticos y conservadores a favor de la reavivación republicana, la acción subversiva de las organizaciones extremistas, las disidencias nacionalistas, las grandes conspiraciones cívico-militares contra la dictadura y los enfrentamientos entre el monarca y Primo de Rivera, llevaron a la dimisión del dictador en enero de 1930. Ante la actitud desfavorable de la opinión pública, se mostró dispuesto a preparar la sucesión del régimen mediante la formación de un gobierno de transición «ni dictatorial ni constitucional», dirigido por un civil de «corte derechista». Alfonso XIII hizo todo lo posible para destituir a Primo de Rivera, hasta que finalmente nombró presidente del gobierno al general Dámaso Berenguer, jefe de su Cuarto Militar, iniciándose el periodo popularmente conocido como “dictablanda”. Esta elección dejó burladas las expectativas de los constitucionalistas, cifradas en la formación de un Gabinete que convocaría cortes constituyentes. La convocatoria fue rechazada por el Rey, que parecía dispuesto a seguir adelante, alegando que «el primer día de las Constituyentes sería el último de mi reinado».¹³⁸

La intención del monarca fue la de volver a la Constitución de 1876, cuando en realidad llevaba abolida desde el golpe de Estado que él mismo había legitimado. Para los ciudadanos,

¹³⁵ MONBOURQUETTE, Jean, 1999, p. 53-69.

¹³⁶ ANTOLÍN PAZ, Mario. “Asorey y González, Francisco”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (13-VI-2019).

¹³⁷ De hecho, tras la medalla obtenida por su escultura, se contrató a Asorey para realizar el gran *Monumento a san Francisco* ante el convento de Santiago, que se inauguraría en 1930. OTERO TÚÑEZ, Ramón. “Francisco Asorey González”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/6935/francisco-asorey-gonzalez>> (13-VI-2019).

¹³⁸ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, 2005, p. 317-373.

la monarquía estaba irreversiblemente vinculada a la dictadura, de ahí el fracaso que supondría el intento de mantener la corona una vez la dictadura había caído.¹³⁹ En este clima extremadamente inestable, se celebró la última exposición nacional de Bellas Artes de la restauración borbónica.

2.4.1. *El jurado de admisión y colocación*

Según un Real Decreto de 22 de febrero de 1929, se hacía constar que la exposición nacional de 1928 había sido aplazada para evitar la coincidencia con la participación de los artistas españoles en el pabellón español de la Bienal de Venecia que se celebraba ese año.¹⁴⁰ Sin embargo, la inestabilidad política y los advenimientos del régimen, seguramente habrían influido en la decisión. En el cargo de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, se sucedieron diversas personalidades que fueron ejerciendo su autoridad sobre la exposición: Eduardo Callejo de la Cuesta, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó y Elías Tormo, siendo este último el nombre que aparece en el catálogo oficial y quien nombró a Gómez Moreno director general de Bellas Artes.¹⁴¹ De especial valor fue la labor de Tormo, que destacó como historiador del arte por anteponer la protección del patrimonio a los intereses de las instituciones, independientemente de su proximidad a las mismas; una labor que llevó a cabo a través de los ámbitos universitario, político, académico e institucional.¹⁴² El secretario organizador de la exposición nacional fue Miguel Martínez de la Riva, sustituyendo al ya jubilado Pérez G. Nieva.¹⁴³

El jurado de las secciones de pintura y escultura fue constituido por Teodoro Anasagasti, Marceliano Santa María y José Francés, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; José Bermejo del Círculo de Bellas Artes, Fructuoso Orduna de la Asociación de Pintores y Escultores; Julio Cavestany de la Sociedad de Amigos del Arte; y Ángel Vegue de la Asociación de la Prensa de Madrid. Vegue fue elegido secretario y Santa María presidente.¹⁴⁴ De nuevo pueden encontrarse varios nombres repetidos: Anasagasti y Santa María habían ocupado los mismos puestos en la exposición de 1926. Orduna ya había

¹³⁹ GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva, 1997, p. 126.

¹⁴⁰ CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 487.

¹⁴¹ Para más información sobre Gómez Moreno, véase: PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 2002, p. 306-308.

¹⁴² Para más información, véase: ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2016, p. 147.

¹⁴³ CATÁLOGO, 1930, p. 5; CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 488.

¹⁴⁴ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 490.

sembrado polémica como miembro del jurado de premios de la sección de escultura en 1924; Vegue, crítico de arte de *El Imparcial*, había escrito exhaustivas reseñas sobre las anteriores exposiciones, al igual que José Francés. Este último, a pesar de haberse dedicado a las letras, había sido elegido numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en diciembre de 1922. En su aceptación contribuyó su estrecha amistad con Marceliano Santa María, que presentó al crítico en su recepción en la Academia, con un discurso que manifestaba claros aires de renovación:

«[...] Algunos, poco informados, creen necesario para ser académico cultivas las máximas clásicas, los métodos arcaicos, con preferencia a toda suerte de ideas, propalando la ausencia de nuevas orientaciones en estos cuerpos consultivos. No es así; los años traen, con la natural evolución, el conocimiento justo de lo existente; aquel rancio sedimento que mantenía estas entidades, aparentemente, ha desaparecido [...] Las corrientes de aire puto llegan a substanciar nuestros trabajos. [...] Ahí está José Francés, crítico de arte moderno, Presidente de los Dibujantes y organizador de los importantísimos salones de Humoristas.»¹⁴⁵

Se incorporaba al jurado José Bermejo, un pintor, dibujante y cartelista especializado en temas costumbristas madrileños, formado en la Academia de San Fernando, París y Roma.¹⁴⁶ También nuevo en las secciones de pintura y escultura fue Julio Cavestany, considerado uno de los más prolíficos investigadores del arte de su tiempo¹⁴⁷ y uno de los miembros más activos de la Sociedad de Amigos del Arte, además de un productivo crítico de arte y miembro de varios patronatos y museos.¹⁴⁸

Una vez compuesto el jurado de admisión, conviene señalar que el director general de Bellas Artes se dirigió a los miembros del mismo, señalando que «sin que ello signifique una imposición de criterio, se les encarece la alta conveniencia de poner atención a todas las tendencias artísticas, y desde luego la necesidad de tener presentes el espíritu y la letra del apartado segundo del artículo once del reglamento al efectuar la admisión de obras», un apartado que prohibía las obras que por su asunto pudieran «herir sentimientos de decoro o ser ofensivas para la moral, como así mismo las que entrañen tendencias políticas de

¹⁴⁵ Fragmentos del Discurso leído ante la Academia de Bellas Artes en la recepción pública de José Francés, realizado por Marceliano Santa María. Reproducidos en: VILLALBA SALVADOR, María Piedad, 2002, p. 134.

¹⁴⁶ BALBÁS IBÁÑEZ, María Soledad. “Bermejo Sobera, José”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (16-VI-2019).

¹⁴⁷ Cavestany había estudiado asuntos bastante específicos y hasta la época poco tratados como por ejemplo la pintura de flores, los adornos femeninos, la talla del coral en España, o la imagen del niño y del caballo en el arte español. En la misma línea, su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue admitido en 1940, trató sobre la importancia del marco en los cuadros. ADSUARA RAMOS, Juan, 1965, p. 7-8.

¹⁴⁸ GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar. “Julio Cavestany de Anduaga”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/23970/julio-cavestany-de-anduaga>> (16-VI-2019).

actualidad».¹⁴⁹ Que se enfatizara esta norma supone una muestra del clima de inestabilidad social y política palpable tras la dimisión de Primo de Rivera.

2.4.2. *La visión del catolicismo en las obras*

Al comparar los resultados extraídos del vaciado del catálogo oficial de la exposición de 1930, con los de la primera realizada en el marco de la dictadura se observa una reducción de la cantidad de pinturas con referencias religiosas a la par que un aumento en cuanto a la escultura. Las 39 pinturas de estas características expuestas en 1924, se convirtieron en 27 en 1930 [tabla 3.1], aunque es cierto que en esta edición el total de pinturas aceptadas fue ligeramente menor, por lo que estas pasaron a constituir un 6,72% del total en 1924, a un 4,99% en 1930. En escultura sucedió lo contrario, con un aumento del 8,6% en 1924 a un 9,83% en 1930, con la cantidad de 12 esculturas [tabla 3.2], un cambio que no solo se produce en la cantidad, sino también en la elección de los temas, con un aumento de aquellos que conllevan desnudos en la última exposición de la dictadura. En cuanto a los temas en los que la religión se mostró en la pintura, este año pueden encontrarse 12 obras regionalistas, 11 paisajes y 4 escenas bíblicas o histórico-religiosas [gráfica 3c]. El verdadero cambio, sin embargo, se produjo en la cantidad de obras de estas características que el jurado reprodujo en el catálogo, puesto que puede apreciarse una evolución del 25,6% de pinturas y 50% de esculturas en 1924, al 18,18% y 25% respectivos en 1926, hasta el 14,81% y 16,66% en 1930, con cuatro pinturas y dos esculturas reproducidas.

La opinión general de la crítica con respecto a esta exposición fue positiva. Destacaba favorablemente que las obras modernas, que en anteriores exposiciones o no se admitían o se colocaban esparcidas desfavorablemente, esta vez eran más abundantes y estaban agrupadas por tendencias. Seguramente influiría en esta decisión la serie de entrevistas publicadas en *La Esfera* entre julio y diciembre de 1929 bajo el título: «¿Deben suprimirse las exposiciones nacionales de Bellas Artes?». En ellas, Julio Romano entrevistó a treinta y siete personalidades destacadas del arte contemporáneo español —todos ellos asiduos a estas exposiciones y ganadores de medallas— a raíz de unas declaraciones realizadas por el conde de las Infantas acerca de un proyecto de reforma de los certámenes. Cinco de los entrevistados —Francisco Alcántara, Anselmo M. Nieto, Ignacio Pinazo, José Francés y Juan de la Encina

¹⁴⁹ Citas reproducidas por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 487-491.

—, negaron rotundamente la eficacia de estas exposiciones y se situaron a favor de su eliminación. El resto opinó que debían mantenerse aunque precisaban de una reforma en profundidad, por lo que el descontento era común en ambos bandos.¹⁵⁰ Las protestas fueron finalmente escuchadas. Según la opinión general de la crítica, en los cuatro años transcurridos desde el certamen anterior se había ido afianzando el «arte libre» y las tendencias estéticas se habían renovado.¹⁵¹ Por tanto, si bien las obras “modernas” continuaban sin estar al nivel de Europa, se apreciaba ya una cierta voluntad de renovación estética que fue bien recogida.¹⁵² En este camino hacia la modernidad, la religión parecía no tener cabida. Como escribía Manuel Abril

«Ya no vienen a las Exposiciones ni las Tres Gracias, ni las Nueve Musas, ni las once mil Vírgenes [...] ¿Por qué no vienen ya cuadros de ese género? Sencillo: porque ya va siendo imposible concebir la pintura según fue concebida durante tantos años, como un simple expediente ilustrativo de pasajes de obras literarias»¹⁵³

Se mostraron, por tanto, especialmente críticos con las obras de ese tipo. De la pintura de Suárez Peregrín, *Sacristán de pueblo*, Méndez Casal decía que no tenía ningún acento y que aunque tenía una técnica perfecta «como un ejercicio escolar, carece de toda cualidad esencialmente artística».¹⁵⁴ Sobre *Hombres de poca fe* de Blanco Coris, solo se podía encontrar una reproducción y una mención sin descripción en la revista *Nuevo Mundo*. Lo mismo ocurrió con *La alfombra de flores* de José Aguiar, de quien se dijo escuetamente que incorporaba a un cuadro de asunto los valores nuevos de la pintura española.¹⁵⁵ Menor fortuna tuvo *El becerro de oro* de Luis Huidobro, que para Ballesteros: «Si alguien esperaba de este pintor alguna obra que valiese la pena, él acaba de decirnos que es incapaz de hacerla. Se nos muestra desorientado, torpe, balbuciente, como si fuese ahora cuando comenzara a dar sus primeros pasos por el arte». El mismo crítico se mostró más benévolo con *Interior de Iglesia*,

¹⁵⁰ CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 530-532.

¹⁵¹ Tanto fue así que a modo de protesta surgió un “Salón de Rechazados”, cuyos expositores declaraban que los jurados de admisión y premios habían sancionado en la exposición oficial «lo que ya tiene un valor existente fuera de ella». Se sintieron discriminados porque su obra, a pesar de no incumplir ninguna norma, no había sido aceptada y decidieron pagar con la misma moneda, vetando a los “vanguardistas” de la exposición que celebraron en el Teatro Alkázár. En la noticia de prensa aparecen reproducidas dos esculturas de temática religiosa: *Cristo yacente* de Nicolás Martínez y *Contricción* de Luis Buendía. Sin embargo, la exposición oficial había aceptado obras de tema similar o idéntico, como el *Cristo yacente* realizado por José Núñez, por lo que se podría concluir que las obra rechazadas no lo fueron por su temática poco moderna, sino por falta de calidad en comparación a las aceptadas. ROMANO, Julio, 1930, p. 12-13.

¹⁵² Para referencias concretas, véase: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 494-525.

¹⁵³ ABRIL, Manuel, 1930, p. 24-25.

¹⁵⁴ MÉNDEZ CASAL, Antonio, 1930, p. 10.

¹⁵⁵ FORTUNIO, 1930, p. 22.

puesto que su autor, Juan Luis López, había conseguido superar el «virtuosismo» y la «intoxicación literaria» que caracterizaba sus obras presentadas a certámenes anteriores.¹⁵⁶

De manera unánime, la prensa dedicó preferencia y especial atención a la octava sala, donde se reunieron los artistas considerados más modernos y en la que no se mostraba ninguna referencia al catolicismo. Las demás salas, quedaron relegadas a un segundo plano, sin embargo, hubo una pintura de contenido religioso que consiguió acaparar la atención de la crítica: *La procesión de la muerte* de Gutiérrez Solana. Emiliano M. Aguilera, estudioso de la obra del pintor, afirma al referirse a este tipo de representaciones, que José Gutiérrez Solana acusa la impronta de las macabras escenas de Brueghel el Viejo, Holbein el joven o Durero, sin embargo, esta obra parece rendir especial homenaje a la tradición hispánica encarnada en las *vanitas* de Valdés Leal.¹⁵⁷ La obra muestra una procesión en la que los cofrades portan a la muerte, con un ataúd bajo el brazo, la guadaña y el sudario, a la que preceden dos calaveras, coronadas con mitras y con unas cartelas que lucen las inscripciones “Finis gloriae”, “Memento mori” y “Pulvis, cinis nihil”. Esta estampa de “costumbrismo negro” provocó en la crítica y el público la misma cantidad de repulsión que de admiración.¹⁵⁸ La pintura de Solana es el testimonio más claro de que la *España negra* persiste en el país y a la vez, se moderniza. Como indicaba Valeriano Bozal «*España negra* no atañe a un periodo reducido, se extiende a buena parte del siglo XX antes de la Guerra Civil y después de ella», ello conlleva la búsqueda en la intrahistoria, de la identidad, de la esencia de España y lo español y destacando, como tal, las costumbres religiosas.¹⁵⁹

En cuanto a la sección de escultura, en esta edición la religión se representó directamente en figuras de la Biblia y santos, aunque por lo general ni fueron reproducidas en el catálogo ni llamaron la atención de la crítica. Este panorama no solo se aplicaba a la estatuaria religiosa sino a la sección en general, puesto que según Manuel Abril, el restringido medio de expresión de la escultura limitaba las posibilidades de explorar caminos intransitados hacia la modernidad.¹⁶⁰ Bajo este prejuicio fueron valoradas las obras escultóricas religiosas, como la *Dolorosa* de Ignacio Pinazo Martínez [fig. 6], de quien Rivero

¹⁵⁶ BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, 1930, p. 3.

¹⁵⁷ ESTEBAN LEAL, Paloma. “Procesión de la muerte”. En: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/procesion-muerte>> (20-VI-2019).

¹⁵⁸ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 536-539.

¹⁵⁹ BOZAL, Valeriano, 2013, p. 63-65.

¹⁶⁰ ABRIL, Manuel, 1930, p. 25-28.

dijo que había fracasado tanto en la expresión como en el policromado.¹⁶¹ Ballesteros difería, determinando que se trataba de una talla admirable, que interpretaba con «sencilla elocuencia» el prolífico tema religioso, tan frecuente en la imaginería española: «es una mujer que expresa su dolor [...] con el desplome abatido hacia atrás de toda la figura, que proclama su muda desesperación sin histerismos ni conceptuosidades», aunque estaba de acuerdo con Rivero en cuanto a la policromía, «tal vez no corresponda al tema la brillante coloración del manto». También Ballesteros definía *La Piedad* de Torre-Isunza [fig. 7] como una obra «delicada y de buen trabajo, que repite otra de idéntica composición, si mal no recordamos, aunque distinta en técnica, de Moisés de Huerta, anterior también al famoso grupo de Menier, de Julio Antonio».¹⁶² Para Rivero, por el contrario, el grupo de *La Piedad*:



Fig. 6. Ignacio Pinazo Martínez. *Dolorosa*, 1930. Reproducción en la revista *Blanco y Negro* del 29 de marzo de 1931.

«es desacertado desde la iniciación hasta la conclusión. No es posible sustraerse a recuerdos que inspiren términos comparativos muy desfavorables. Seguimos creyendo que los temas que son de libre disposición y han sido tratados con fortuna, deben rehuirse cuando no se cuenta con fuerzas para obtener resultados de una categoría artística similar a los ya conseguidos con anterioridad.»¹⁶³

El mismo crítico describía otras tallas policromadas:

«*Mater Salvatoris* de Federico Coullant, que necesita perfeccionar mucho su técnica, estudiar bastante, buscar la inspiración y producir luego [...] *Eva, la eterna esclava* nos recuerda los comentarios que hicimos a propósito de la exposición de Dagmar Dadie Roberg, con referencia a estos principios temáticos. Además, el desnudo femenino no nos convence tratado en madera [...] Lo mismo le decimos a Palacios en cuanto a su otra *Eva*. La calidad de las luces reflejadas no puede resultar nunca ajustada a lo que requiere la figura [...] *Trinidad* de Monedero, es un colosal mamotreto inspirado en un pueril deseo de expresividad que resulta poco acertado».¹⁶⁴

¹⁶¹ RIVERO, Carlos del, 1930, p. 3.

¹⁶² BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, 1930, p. 3.

¹⁶³ DEL RIVERO, Carlos, 1930, p. 3.

¹⁶⁴ RIVERO, Carlos, del 1930, p. 3.



Fig. 7. Pedro de Torre Isunza. *Piedad*, 1930. Reproducción en *Mundo Gráfico* el 4 de junio de 1930.

En el diario *La Libertad* se dice que «Pedro Isern Alié hace un poco de literatura con *Eva (danza)*, mostrando a nuestra primera madre, ya satisfecha con la naranja, liándose la bicha al cuerpo y rompiendo a bailar como la Tórtola Valencia». El mismo crítico, añadía que por su *Eva*, Palacios Chirivella «acredita un temperamento artístico y mucho porvenir» y que *Eva, la eterna esclava* de Carmelo Vicent Suriá «atrae la atención y es muy elogiada».¹⁶⁵ El *ABC*, hizo mención a:

«Una *Eva* —tema eterno— de Juan Bautista Palacios, es deliciosa figurita en madera (unos treinta y tantos centímetros), ejecutada con notable virtuosismo, recordando las figuras de un orfebre del Renacimiento. Otra *Eva*, de Carmelo Vicent, asimismo en madera pero de dimensión aproximada al natural, no supera al *Huertano* de este mismo artista».¹⁶⁶

De tema casi idéntico, fue muy comentado el conjunto *Adán y Eva* de Margarita Gil Roësset [fig. 8]. La artista, que en ese momento tenía solo veintidós años, demostró un gran talento y sentido de la modernidad, tanto que desconcertó a los críticos de la época, que no supieron encontrar parecido o influencia alguna en sus obras, a lo que también contribuye que se formara de manera autodidacta. Si bien la crítica, por lo general, elogió su escultura, la incertidumbre de la imagen condujo a comentarios contradictorios, como el reproducido en

¹⁶⁵ LEZAMA, Antonio de, 1930, p. 3-4.

¹⁶⁶ MENDEZ CASAL, Antonio, 1930, p. 12.

Informaciones, que califica el grupo de «horrendo y de intención que no comprendemos, *Adán y Eva*, un negro y una vieja deforme en apretado abrazo. La factura es sin embargo admirable y demuestra que la autora conoce perfectamente la materia de su arte».¹⁶⁷ En una entrevista, la propia artista describía lo que quiso expresar en la obra:

«Adán y Eva, padres del género humano. Viejos como el mundo. Atlético él, fuerte como para engendrar a todos los hombres. Débil ella, apoyada en el robusto pecho del hombre, pero amplio su seno como para amamantar a toda la Humanidad. En sus caras he reflejado el dolor del paraíso perdido, dolor de sentirse solos en medio del planeta, dolor por todos los dolores que habrán de arrastrar sus hijos a través de los siglos.»¹⁶⁸

El tema de Adán y Eva fue bastante frecuente en la producción de la artista, puesto que se conservan tres versiones del grupo. Tal y como hiciera en sus ilustraciones, Marga jugaba con lo racial en sus figuras. Las figuras masculinas pertenecían a la raza negra, mientras que las femeninas se mostraban orientalizadas. Esta separación racial intensificaba el desamparo y aislamiento ante las relaciones de pareja, una unión que la artista veía forzada a durar para siempre —como Marga comentó, la expulsión conjunta del paraíso obligó a Adán y Eva a unirse en el conocimiento del dolor—, idea que se puede ver reflejada en la mayoría de sus esculturas. Incorporando el erotismo e intensificando esa diferencia racial, Marga

avanzaba en vanguardismo, modernizado su arte y haciéndolo subversivo, acercándolo al concepto de degeneración que formaba parte de las ideas que circulaban sobre la producción artística moderna, ese ser ambiguo que alteraba la representación de la diferencia sexual y

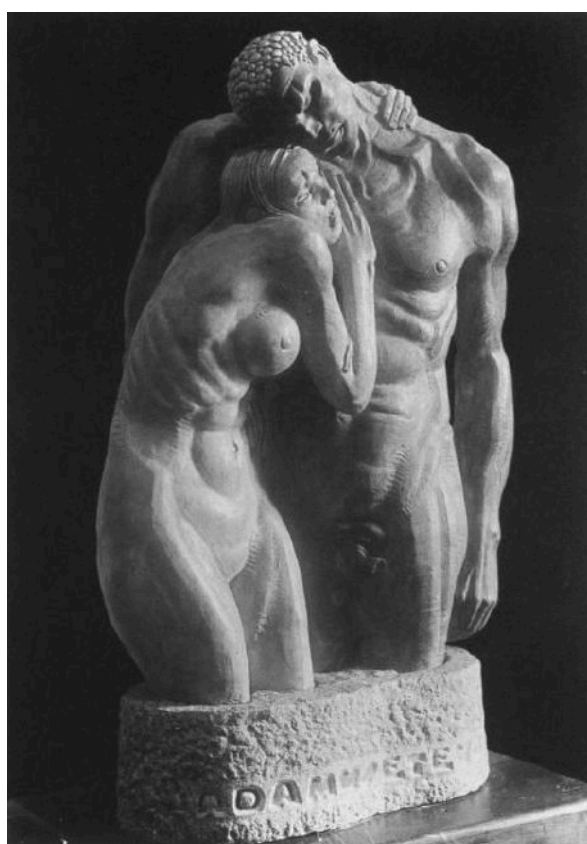


Fig. 8. Margarita Gil Roësset. *Adán y Eva*, 1930. Colección particular. Fotografía: catálogo oficial de la exposición.

¹⁶⁷ Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 559.

¹⁶⁸ ARCINIEGA DE GRANDA, Rosa. “Las mujeres en la exposición Nacional de Bellas Artes”. *Crónica*, 23-VI-1930, p. 23. Reproducido en: ARA FERNÁNDEZ, Ana; BAZÁN DE HUERTA, Moisés, 2010, p. 195; también en: BARRIONUEVO-PÉREZ, Raquel, 2012, p. 11.

genérica y sobre el que se temía que alterase fatalmente el orden social, tal y como apuntaba Víctor Margueritte en el prólogo a su novela *La garçonne*. Sus grupos escultóricos fueron evolucionando, trasladando a los niños a un plano secundario y dando cada vez más protagonismo a los adultos siempre atormentados, como Adán y Eva al ser expulsados del Edén.¹⁶⁹

Cabe destacar, para terminar, que la polémica con los artistas catalanes acaecida en certámenes anteriores, también se trató de solucionar por los aires de renovación presentes en esta exposición, puesto que según especifican las fuentes, dichos artistas «excelentes pintores, como es sabido, muy en contacto con Europa», habían sido recibidos esta vez con «afable respeto y sin exclusivismo excesivo», ubicando sus obras en dos salas concretas.¹⁷⁰ Juan de la Encina, sin embargo, discrepaba, puesto que no entendía por qué se habían separado del resto de artistas: «No soy sospechoso de desafecto a Cataluña y a los artistas catalanes [...], pero si se ha dispuesto en esa forma por halagarlos y confirmar su particularismo dentro del arte nacional, me veo en la precisión de marcar mi disentimiento».¹⁷¹

2.4.3. *El jurado de premios y la distribución de medallas*

La composición del jurado esta edición se vio dificultada por un elevado número de dimisiones tanto de titulares como de suplentes, fruto de las insistentes e ignoradas peticiones de que los miembros del mismo pudieran cobrar por trabajar en el certamen, puesto que por él debían renunciar durante unos días a proyectos pagados. Tras las renunciaciones, el jurado de pintura pudo contar únicamente con cuatro miembros: Eliseo Meifrén, Marceliano Santa María, Martínez Cubells y José Cruz Herrera; mientras que el de escultura lo conformaron Julio Vicent, Fructuoso Orduna y Luis Marco Pérez.¹⁷²

Meifrén, que había sido candidato para la medalla de honor en 1924, era un reconocido paisajista catalán que se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona junto a Antonio Caba y Martí Alsina, completando su formación en París, donde expuso en el Salón de los Independientes y conoció a Casas y Rusiñol. También asistió regularmente a las

¹⁶⁹ CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, p. 84-85.

¹⁷⁰ LAGO, Silvio, 1930, p. 13.

¹⁷¹ ENCINA, Juan de la, 1930, p. 3.

¹⁷² CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 503.

tertulias de Els Quatre Gats.¹⁷³ Marceliano Santa María, había sido miembro de los dos jurados en 1926 y repetía esta duplicidad este año. Martínez Cubells también había formado parte del jurado de premios en 1926, siendo acusado de corrupto por Ángel Vegue. José Cruz Herrera, en la misma línea, había ganado la primera medalla en 1926 por *La ofrenda de la cosecha*, por una supuesta influencia ilegítima de la Asociación de Pintores y Escultores en la distribución de premios. Meifrén, que fácilmente conocería el pasado de sus compañeros, propuso este año que cada miembro del jurado presentara su propuesta individual de premios y que una vez realizadas, no fuesen discutidas en la sección correspondiente, «porque esto da motivo a decir, como ya se susurra, que el jurado es campo de combinaciones, cuando se actúa en comunidad». Él mismo había manifestado que no encontraba suficiente el nivel de las obras presentadas para conceder primeras medallas pero sí para segunda y tercera clase, por lo que solicitó un aumento de las de estas categorías, que se vio frustrado. De este modo, solo se otorgó una primera medalla en la sección de pintura, a un retrato de Juan Ángel Gómez.¹⁷⁴



Fig. 9. Gabriel Esteve. *El viático en la huerta*, 1930. Reproducción procedente de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, editada por Espasa Calpe en 1931.

Esta decisión fue muy criticada, incluso por Elías Tormo que dijo públicamente: «Yo, en estos asuntos he intervenido muchas veces y a mi parecer, muchos de los principales premios concedidos han sido inmerecidamente», siendo poco habitual que los cargos públicos se pronunciaran sobre estos asuntos.¹⁷⁵ La única pintura de contenido religioso que fue premiada llevaba por título *El viático en la huerta*, realizada por Gabriel Esteve [fig. 9], discípulo de Ricardo Verde, José Benlliure y Antonio

Fillol que en el año del certamen estaba pensionado en la casa Velázquez de Madrid.¹⁷⁶ La obra, muy similar a la ganadora de la medalla de honor en 1924, con idéntico tema,

¹⁷³ CASTRO MARTÍN, Ángel. “Eliseo Meifrén Roig”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/12477/eliseo-meifren-roig>> (20-VI-2019).

¹⁷⁴ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 505-506.

¹⁷⁵ Citado por CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, p. 509-510.

¹⁷⁶ D.F.M. “Esteve Fuentes, Gabriel”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (21-VI-2019).

composición parecida, y la misma reminiscencia del realismo de principios de siglo, aunque la de Esteve fue ignorada por la crítica, que se centró en asuntos más modernos.

En cuanto a la sección de escultura, se repetían los nombres de Fructuoso Orduna y Julio Vicent con respecto al jurado de premios de 1924. Cabe recordar, que ambos se habían aliado junto a José Ortells para distribuir las medallas al margen de Moisés de Huerta y Juan Cristóbal, quienes a modo de protesta dejaron sus votos desiertos. A ellos se añadía Luis Marco Pérez, considerado uno de los últimos imagineros del siglo XX, que sospechosamente se había formado con Ortells en su taller de Madrid.¹⁷⁷ Sin embargo, esta vez la sección de escultura pareció estar exenta de polémica, dado que toda la atención fue recogida por la de pintura. Aún así, ninguna escultura de contenido religioso consiguió una primera medalla, pero si hubo una segunda para la *Piedad* de Pedro Torre-Isunza y dos terceras para *Adán y Eva* de Antonio Cruz Collado y *Cristo yacente* de José Núñez. La medalla de honor fue para el paisajista Joaquín Mir, acompañada de la habitual polémica sobre la regularidad de los votos.¹⁷⁸

¹⁷⁷ PALOMERO PLAZA, Santiago; CARROBLES SANTOS, Jesús. “Luis Marco Pérez”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/30278/luis-marco-perez>> (21-VI-2019).

¹⁷⁸ Para más información, véase: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 506-517.

III. LA VISIÓN DEL CATOLICISMO EN LA SEGUNDA REPÚBLICA (1931-1936)

3.1. Contexto histórico

La inestabilidad de los últimos gobiernos de la restauración monárquica alentó la constitución de un comité revolucionario, organizado mediante el Pacto de San Sebastián. Dicho comité se encargaría de preparar un alzamiento militar, con gran respaldo civil. De haber tenido éxito, los puestos pactados se mantendrían en el futuro gobierno provisional de la República. La sublevación militar terminó fracasando, pero la represión consiguió avivar el sentimiento republicano, acelerando el final de la monarquía, que cada vez tenía menos adeptos. Las protestas consiguieron que el almirante Aznar, en ese momento presidente del gobierno, decidiera convocar elecciones para el 12 de abril de 1931. Un inesperado y notable aumento de la participación hizo que frente a todo pronóstico, ganara la República y Alfonso XIII tuviera que huir de España. La República quedaba presidida por Alcalá Zamora, ex monárquico y católico, por tanto, una pieza clave para mantener el apoyo de los republicanos moderados.¹⁷⁹

Tras la victoria de la República, el 14 de abril se instauró el mencionado gobierno provisional, pactado en San Sebastián. Dicho gobierno albergaba tendencias políticas de toda índole, incluidos los extremos. Aun así, a pesar de las diferencias ideológicas, el gobierno provisional representaba una mentalidad colectiva de cambio con vistas a la reforma, que constituyó su rasgo esencial y trajo como resultado multitud de nuevos decretos.¹⁸⁰ En las elecciones celebradas el 28 de junio de 1931, pese a la tímida movilización de la derecha, los partidos de izquierda y centro izquierda, lograron la victoria con una mayoría socialista, seguidos por los republicanos radicales y el Partido Radical Socialista. A partir de ese momento empezó el primer bienio de la República, llamado bienio reformista, con Manuel Azaña al frente. En este periodo nació la moderna Constitución de 1931 y entre otras importantes reformas, se elaboró el plan de Reforma Agraria y se redactó un estatuto de autonomía para Cataluña. Algunas de estas transformaciones molestaron a los sectores más conservadores, llegando a intentarse un golpe de Estado el 10 de agosto de 1932, por parte del general Sanjurjo que finalmente fue abortado. La ley de implantación de la Reforma Agraria y

¹⁷⁹ CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 86.

¹⁸⁰ BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, p. 105-107.

laboral creó también descontentos entre los jornaleros, produciendo algunas insurrecciones anarquistas que tuvieron que ser sofocadas por el gobierno. Las represiones fueron demasiado estrictas, lo que obligó a dimitir a Manuel Azaña y a convocar elecciones adelantadas para 1933, las primeras en las que las mujeres estaban llamadas a votar.¹⁸¹

Para la ocasión, se formó La Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), liderada por Gil Robles, que alcanzó un importante éxito en las votaciones gracias al apoyo de la Iglesia. Tras el triunfo de la CEDA y el Partido Radical —de centro-derecha— en las elecciones, Alcalá Zamora pidió a Alejandro Lerroux —presidente del segundo— que formara un gobierno sin el primero, puesto que la CEDA no había declarado su lealtad a la República y además, sus dirigentes habían asistido a la concentración nazi de Nuremberg en septiembre.¹⁸² Sin embargo, la CEDA amenazaba con la violencia si no se le permitía entrar en el gobierno y los socialistas proclamaban su intención de organizar una revolución si dicho partido lo conseguía. Finalmente, en busca de una mayoría conservadora, el Partido Radical pactó con la CEDA, formando una coalición de derechas que se dispuso a paralizar gran parte de las reformas llevadas a cabo durante el primer bienio, por lo que comúnmente se ha denominado este segundo periodo como el bienio contrarreformista.¹⁸³ No hay que perder de vista que en esta época, debido a factores como la crisis económica y el paro que asolaban Europa, las ideologías políticas tendieron a radicalizarse tanto en el viejo continente —con el auge del fascismo y el nazismo en países como Alemania e Italia— como en España, donde José Antonio Primo de Rivera, hijo del anterior dictador, acababa de fundar la Falange Española.

La izquierda también se acercaba al extremo, puesto que los llamados “bolcheviques” se hicieron con el control del partido socialista y del sindicato. Como se había advertido, el sector progresista organizó una huelga general en 1934, conocida como la revolución de octubre española, que aconteció en diversas provincias. En Cataluña, Lluís Companys, presidente de la Generalitat, declaró el Estado Catalán y su ruptura con el gobierno central, aunque su insurrección fue rápidamente represaliada por el ejército, produciendo que el estatuto se suspendiera temporalmente y Companys fuera encarcelado. En el resto de España, incluida Madrid, la revolución también fracasó, con la excepción de Asturias. El gobierno de

¹⁸¹ BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, p. 131-141.

¹⁸² JULIÁ, Santos, 1999, p. 99.

¹⁸³ CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 97.

la República declaró el estado de guerra, encargando al general Franco la dirección de las operaciones contra los sublevados. El ejército, finalmente, consiguió poner fin a la revolución de octubre en toda la península, dejando tras de sí miles de muertos, heridos y encarcelados.¹⁸⁴

Después de la revolución, la izquierda intentó restablecer la actividad política democrática y superar los desastres insurreccionales, mientras que la CEDA continuó defendiendo la represión hasta sus últimas consecuencias, agotando cualquier posibilidad de estabilizar la República con el Partido Radical.¹⁸⁵ El creciente poder de la CEDA en la derecha e irregularidades como el escándalo del estraperlo y el asunto Nombela, hundieron al Partido Radical y convencieron a Gil Robles de que su momento para alcanzar el poder había llegado, así que en 1935 exigió para sí la presidencia del gobierno.¹⁸⁶ Esta petición fracasó por Alcalá-Zamora, que se negó a dar el poder a una fuerza que todavía no había sido capaz de declarar su fidelidad a la República. Aprovechando que las derechas ya no presentaban un frente homogéneo, la izquierda comenzó a unirse en alianza, de nuevo en torno a la figura de Manuel Azaña. Se convocaron así elecciones en 1936. El espectro político estaba ya tan radicalizado que los partidos de centro recibieron sólo el 5% de los votos, distribuyéndose el resto entre los dos extremos.¹⁸⁷ Ganó con poca ventaja la coalición de izquierdas, denominada Frente Popular, aunque sólo pudo gobernar en paz cinco meses antes del golpe de Estado del 17 y 18 de julio, liderado por el general Franco, y su consecuente Guerra Civil.

3.1.1. Política y religión en la Segunda República: Del anticlericalismo radical a la victoria de los partidos católicos

La relación entre Estado e Iglesia fue uno de los asuntos más polémicos del periodo republicano. Como Señala Santiago Varela, en el conjunto heterogéneo del multipartidismo que caracterizaba a la Segunda República, la cuestión religiosa operó como elemento diferenciador y de afirmación política. Es por ello que en los debates surgidos ya desde el gobierno provisional y sobre todo durante la elaboración de la Constitución, fue un asunto extremadamente presente. En la Cámara del primer bienio, los católicos estaban representados

¹⁸⁴ CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 102-109.

¹⁸⁵ CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 102-109.

¹⁸⁶ JULIÁ, Santos, 1999, p. 108.

¹⁸⁷ GIL PECHARROMÁN, Julio, 1997, p. 116-117; CASANOVA, Julián, 2007, p. 154-155.

por unos sesenta diputados, entre los cuales incluso había sacerdotes, que defendían los intereses de la Iglesia. Frente a ellos, había dos corrientes anticlericales: una más moderada que pretendía conjugar sin conflicto el carácter laico del Estado a través de un pacto con el Vaticano que permitiera la práctica libre de los creyentes y eliminando el Concordato y el presupuesto del culto y clero; y otra más radical que planteaba no sólo la secularización del Estado sino también la limitación del poder de la Iglesia y sus asociaciones en la sociedad civil.¹⁸⁸

Ante las Cortes Constituyentes, Azaña pronunció la célebre frase que marcaría el camino de los meses siguientes: «España ha dejado de ser católica».¹⁸⁹ Esta postura se impuso en la Constitución que finalmente, separaba la Iglesia del Estado, haciendo de la Iglesia una asociación sometida a las leyes del mismo y eliminando, en un plazo de dos años, el presupuesto del clero. Además, se disolverían las órdenes religiosas que, como la Compañía de Jesús, tuvieran voto de obediencia a una autoridad distinta del Estado y sus bienes serían nacionalizados y dispuestos a usos benéficos y docentes; se limitaban las manifestaciones de culto al interior de los templos, se garantizaba como derecho privado la práctica de cualquiera o ninguna religión, se secularizaban los cementerios y se legalizaban el matrimonio civil y el divorcio. La escuela también sería laica y única, siendo el Estado el único responsable de la educación y desplazando a las órdenes religiosas de su función de educadoras de “élites” para asegurar, en la medida de lo posible, la igualdad de oportunidades; aunque este proyecto suponía un coste económico tan grande que la reforma experimentó demoras y recortes constantes, siendo finalmente suspendida tras la victoria de la derecha en 1933.¹⁹⁰ Estas reformas, evidentemente, no gustaron a los sectores conservadores y católicos, que comenzaron a moverse por una revisión de la Constitución. Sin embargo, los mítines y las movilizaciones de la derecha católica se convirtieron en actos de violencia anticlerical por parte de grupos de extrema izquierda, llegando incluso a producirse atentados con armas, bombas, expolios de iglesias e incendios de conventos.¹⁹¹

Cuando la derecha ganó las elecciones de 1933 con la presencia de la CEDA, todas estas medidas tenían que revertirse. Durante toda la campaña electoral, se declaró que la

¹⁸⁸ BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, p. 122-123.

¹⁸⁹ La frase, a la que además se hace referencia en el título de este artículo, fue pronunciada por Manuel Azaña ante las Cortes Constituyentes, el 13 de octubre de 1931 y recogida de forma literal, al día siguiente, por la diversos diarios españoles. Véase, por ejemplo: PROBLEMA, 1931, p. 4 y APRUEBA, 1931, p. 8.

¹⁹⁰ ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, p. 152; BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, p. 123-128.

¹⁹¹ ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, p. 206-208.

regeneración de la vida política debía partir de las bases de la tradición cristiana y nacional y que la revolución debía ser rectificada, en primer lugar, por el lado del laicismo. La recuperación del catolicismo fue uno de los nexos principales que unió a la coalición conservadora. Además, las mujeres votaban por primera vez, por lo que en la campaña se vivió un duro enfrentamiento por controlar esa parte del voto: la izquierda republicana apelaba a la independencia de la mujer y a su liberación, mientras que los católicos pedían a las mujeres que votaran por la defensa de las familias y para afirmar la vigencia de los valores católicos.¹⁹² Al parecer, la mayoría de las mujeres de la época no estaban todavía preparadas para ejercer las libertades que la República les ofrecía, algo comprensible al tener en cuenta la educación católica y tradicional que habrían recibido durante la dictadura de Primo de Rivera y el peso de la estructura socio-familiar tradicional. Esto, unido a la violencia que se había producido durante el primer bienio y la unión de las derechas, hizo que los resultados de las elecciones se invirtieran.

Los cedistas decidieron aprovechar esta oportunidad para rectificar el rumbo de la política religiosa por vías pacíficas que permitieran a medio plazo el reconocimiento democrático del hecho católico y un nuevo estatus para la Iglesia, sin embargo, esto tenía dos importantes obstáculos: el marco constitucional vigente y el hecho de que las izquierdas entenderían cualquier modificación de la legislación religiosa como una agresión al carácter revolucionario del régimen. Mientras tanto, la violencia anticlerical seguía tan viva como en 1931, con incendios de iglesias y enfrentamientos especialmente en aquellas zonas donde la izquierda conservó el gobierno local.¹⁹³ Algunas de las pocas reformas que pudieron llevar a cabo los conservadores dentro del marco constitucional fueron la devolución de los bienes incautados a los jesuitas, la permisión de cuatro institutos religiosos de la aplicación de la Ley de Confesiones y Congregaciones y la revisión de las extralimitaciones reiteradamente cometidas por muchas autoridades locales contra el libre ejercicio del culto católico. También se intentó negociar un concordato con el Vaticano, pero la Santa Sede exigía una revisión sustancial de la legislación antirreligiosa, por lo que fue imposible el acuerdo.¹⁹⁴

En definitiva y muy resumidamente, se puede afirmar que durante la Segunda República, la toma de la religión como signo de identidad y elemento ideológico estuvo

¹⁹² ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, p. 284-286.

¹⁹³ ÁLVAREZ TARDÍA, Manuel, 2002, p. 294-299.

¹⁹⁴ TOWNSON, Nigel, 2009, p. 85-90.

extremadamente presente. La relación entre Estado e Iglesia, tanto de unión como de separación, fue una carta puesta sobre la mesa durante todo el periodo republicano y jugada tanto por la izquierda como la derecha. La religión se convertía en una declaración ideológica y como tal debería leerse su presencia en la mayoría de las obras artísticas producidas en este periodo.

3.1.2. *Arte en la República*

Como se ha indicado con anterioridad, hablar de vanguardia en España es un asunto extremadamente complejo, puesto que si llegó, lo hizo tarde y con matices, al no contar el país con una red de galerías sólida y una clientela interesada en las últimas tendencias artísticas. Aun así, en la década de los años veinte y treinta creció la voluntad de renovación del arte contemporáneo español y surgieron numerosas publicaciones de carácter cultural que difundían las corrientes modernas entre el público y los artistas. En el periodo de paz republicano, el surrealismo se había elevado como una de las opciones vanguardistas más generalizadas en España, aunque tampoco se pueda hablar de una “ortodoxia” surrealista. Todo este entramado, aunque cada vez más fuerte, continuó sin poder sustituir el papel del Estado como promotor de las artes, aunque sirvió como certidumbre para denunciar un sistema cultural que no había modificado sus bases fundamentales y que reclamaba horizontes alternativos más vinculados a la realidad global.¹⁹⁵

Con este carácter de denuncia del sistema artístico nacional nació la SAI en 1925, aunque su aparición fue fugaz dada la falta de apoyos económicos e institucionales derivados del desinterés de las dictaduras de Primo de Rivera y Dámaso Berenguer.¹⁹⁶ El advenimiento de la Segunda República y las esperanzas de un cambio de mentalidad en el gobierno estatal volvieron a alentar a muchos de sus antiguos miembros, que se dirigieron a la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con la intención de lograr apoyo económico y logístico para dar a conocer el arte español moderno fuera de las fronteras del país, denunciando que los dos colectivos de artistas existentes en la España del momento —la Sociedad de Amigos del Arte y la Sociedad de Pintores y Escultores—,

¹⁹⁵ BRIHUEGA, Jaime, 1982, p. 13-16.

¹⁹⁶ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 180.

abogaban por el arte tradicional.¹⁹⁷ La Junta de Relaciones Culturales acordó prestar su apoyo al programa de la SAI en noviembre de 1931, gracias al cual pudo publicar dos números de una revista propia titulada *Arte*, a través de los cuales se identificaba el arte moderno con el progreso cultural y social de España, y se organizaron varias exposiciones.¹⁹⁸

También fue muy importante, en la relación Arte-Estado, la gestión de la política artística republicana, controlada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y su Dirección General de Bellas Artes. Desde los inicios de la República, especialmente bajo el ministerio de Ricardo de Orueta que ejerció durante el gobierno provisional y los gobiernos reformistas, se otorgó gran importancia a la protección del patrimonio artístico-cultural —“Tesoro Artístico Nacional”, en términos de la época—, impulsado por los actos de destrucción contra conventos e iglesias anteriormente explicados. Así, fomentaron las labores de documentación, catalogación y la creación de estructuras administrativas que estudiaran y preservaran el patrimonio, que fueron fundamentales cuando pocos años más tarde estalló la Guerra Civil y que trascendieron sobre la España de las décadas siguientes, sobreviviendo algunas de sus regulaciones más destacadas.¹⁹⁹

3.2. La exposición nacional de 1932

Fueron muchas las expectativas generadas en torno al primer certamen celebrado en la Segunda República y el alcance de las iniciativas adoptadas para la regeneración del arte desde las instituciones oficiales. Si bien se decidió mantener todavía el reglamento de 1924, se realizaron algunos cambios sustanciales con respecto al jurado y a los premios, que serán expuestos más adelante.²⁰⁰ El ministro de instrucción pública y Bellas Artes, en esta ocasión fue Fernando de los Ríos y Urruti; el director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta; y el secretario general de la exposición, Miguel Martínez de la Riva.

3.2.1. *El jurado de admisión y colocación*

A las instituciones que ya comprendían este jurado en la época de la dictadura, se añadieron la Unión de Dibujantes Españoles, la Agrupación de Artistas Grabadores y la

¹⁹⁷ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 180.

¹⁹⁸ PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 181-182.

¹⁹⁹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2016, p. 407-412.

²⁰⁰ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 564.

Sociedad de Artistas Ibéricos,²⁰¹ síntoma de la voluntad de la renovación cultural que intentaba llevar a cabo el gobierno de Azaña. Como indicaba Guillermo de Torre: «a raíz del cambio de 1931, sin que cambiase la rutina de los Salones oficiales, la única novedad que el Estado ya no pudo ignorar fue la existencia de los minoritarios y contribuyó en cierto modo a que se expresaran, ayudando a la resurrección de los Ibéricos».²⁰²

A pesar de esas importantes modificaciones, sin embargo, continúan repitiéndose la mayoría de los nombres que conformaron estos jurados durante el periodo monárquico, como, en este caso, José Clará —que esta vez sí consigue ejercer—, Teodoro Anasagasti, Ángel Vegue y Julio Vicent. A ellos se incorporaron Eduardo Chicharro, por la sección de pintura de la Academia de Bellas de San Fernando, Joaquín Castillo, por la Sociedad Española de Amigos del Arte y Manuel Abril por la SAI, que aunque se había mostrado muy crítico con respecto a estas “anticuadas” exposiciones, decidió participar esta vez con el objetivo de contribuir en la reforma del sistema y del arte español.²⁰³ También paradójica es la presencia de la Sociedad Española de Amigos del Arte que, como se ha observado en el capítulo anterior, tenía una impronta claramente monárquica, al igual que su representante en esta edición Joaquín Castillo, Marqués de Jura Real, cuyo título nobiliario no encajaba con el nuevo régimen.²⁰⁴ Se aprecia por tanto un contraste entre los miembros activos en la época anterior junto a las ansias de renovación de la SAI, unido a la presencia de nuevas instituciones que prestaron especial atención a las artes gráficas como la Agrupación de Artistas Grabadores y la Unión de dibujantes. Pese a que la cantidad de jueces se vio aumentada, se introdujo como novedad, una larga aspiración cumplida en este certamen, fruto del aumento de presupuestos en el área de cultura en general y en estas exposiciones en particular: el cobro de dietas por parte de ambos jurados, algo que indudablemente favoreció a la reducción de dimisiones por parte de los miembros.²⁰⁵

Por lo general, las críticas de este año fueron bastante favorables y se alabó el avance con respecto a anteriores exposiciones nacionales. Aún así, el esfuerzo parecía no ser suficiente, puesto que no se dejó de señalar que la propia organización de los certámenes favorecía el caciquismo artístico y que a pesar de los intentos, purgar el sistema completo era

²⁰¹ CATÁLOGO, 1932, p. 5.

²⁰² TORRE, Guillermo de, 1963, p. 327.

²⁰³ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 567.

²⁰⁴ CADENAS, Ampelio Alonso de; CADENAS, Vicente de, 2001, p. 515.

²⁰⁵ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 568.

imposible en tan corto plazo. Según reconoció Marañón, se habían cumplido los «trámites» de siempre, habían tenido lugar las habituales protestas y «desde luego, la fiera lucha por las medallas», pero todo ello en «tono menor, con cierto aire de intención de cambiar de procedimientos que promete mucho para el porvenir».²⁰⁶ Así, se puede asumir que si bien el cambio político fue bastante drástico, el arte oficial se renovaba de forma mucho más lenta y progresiva.

3.2.2. *La visión del catolicismo en las obras: resistencias al anticlericalismo*

La opinión general por parte del público y la prensa fue que el jurado de admisión había sido notoriamente propicio a los jóvenes ese año y sobre todo, que habían sido muchas más las obras rechazadas que las admitidas.²⁰⁷ Si bien el jurado trató de justificarse diciendo que el número de obras había sido casi la misma que en exposiciones anteriores y que la gran cantidad de rechazadas se debía a un considerable aumento en el número de envíos,²⁰⁸ lo cierto es que al comparar las 316 pinturas y 112 esculturas aceptadas en 1932, con las 541 y 122 de 1930, y las 580 pinturas y 93 esculturas admitidas en 1924 se observa una cantidad más o menos constante de esculturas pero un decrecimiento notable en cuanto a pinturas.

Siendo menor el número de pinturas aceptadas, continuaron estables los asuntos religiosos, lo que produjo un sorprendente aumento de los porcentajes con respecto al periodo anterior. Frente al 6,72% de las pinturas en la primera exposición nacional de la dictadura, la primera celebrada en la República contó con un 7,28%, reflejado en 23 obras [tabla 4.1]. Ese pequeño aumento se vio compensado por el decrecimiento de las esculturas religiosas, que pasaron del 8,6% en 1924 al 4,46% en 1932, con 5 esculturas, de las cuales cuatro representan personajes bíblicos y sólo una una escena cotidiana: *Orante* de Manuel de la Cruz [tabla 4.2]. En las pinturas, como es natural, hubo más variedad, con 7 obras de temática costumbrista o regionalista, 10 paisajes o pintura de arquitectura, una naturaleza muerta —*Virgen gótica (naturaleza muerta)* de Casimiro Gracia— y 5 temas religiosos [gráfica 3d]. En cuanto a la reproducción de las obras, la tendencia decreciente se vio interrumpida con un notable

²⁰⁶ MARAÑÓN, José María, 1932a, p. 2.

²⁰⁷ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 570.

²⁰⁸ Para más información, véase la justificación pública de uno de los miembros del jurado en: ABRIL, Manuel, 1932, p. 53.

aumento en la sección de pintura, que casi alcanzó los porcentajes de la primera exposición de la dictadura, con un 22% de obras de contenido religioso reproducidas. En la escultura, sin embargo, el decrecimiento fue total, puesto que ninguna de las obras con contenido religioso se reprodujo en el catálogo oficial de 1932.

A simple vista este aumento podría justificarse con la voluntad de renovación estética de los temas clásicos y lo propiamente español, conllevando esto la religión y sus ritos, una idea ya presente en los años veinte. Sin embargo, cabe señalar que muchos de los miembros del jurado habían alcanzado el éxito en sus correspondientes instituciones durante el periodo monárquico, estando muchos de ellos vinculados a la Corona. Por lo tanto, si bien es complicado determinar con exactitud la ideología que movía a cada uno de los miembros, resulta coherente asumir que la tendencia predominante era la conservadora y como se ha visto, los sectores más tradicionales reivindicaron la defensa del catolicismo como uno de sus principales fundamentos. Esto justificaría el inesperado aumento de la obra religiosa en la primera exposición celebrada en la República, considerando este fenómeno como una reacción ante el anticlericalismo radical y la destrucción del patrimonio religioso que se estaba dando en España desde 1931.

Como ocurrió en los certámenes anteriores, la crítica alabó las obras religiosas de plástica moderna y criticó aquellas ancladas a estilos anteriores. Por ejemplo, sobre *Villancicos* de Soria Aedo, se criticó la evocación a las obras de López Mezquita y Gabriel Morcillo, que si bien demostraban el dominio del artista en cuanto a técnica y color, requerían de mayor originalidad y modernidad.²⁰⁹ Más elogiado fue el ya consagrado Gutiérrez Solana, que exhibía en este certamen su obra *Procesión* [fig. 10], muy similar a la obra presentada en la edición anterior. El



Fig. 10. José Gutiérrez Solana. *Procesión o El beso de Judas*, 1932. Fundación MAPFRE.

²⁰⁹ GIL FILLOL, Luis, 1932a, p. 14.

tema de las procesiones fue muy habitual en su obra, aunque a partir de 1932 fue introduciendo algunas novedades. En este caso, la *Procesión* de 1932 incorpora la iconografía del beso de Judas en el paso. También evoluciona en la técnica, iniciando la década de los treinta con mayor contención y nitidez en las figuras que adoptan composiciones casi escultóricas, en la línea de los nuevos realismos europeos.²¹⁰ Se opinaba, además, que con este tipo de obras, Solana había fabricado un tipo pictórico español,²¹¹ prueba evidente de que la religión constituía uno de los rasgos identitarios más fuertes del pueblo español, aún en el siglo XX y a pesar del anticlericalismo de la Constitución republicana; y que la sentencia de Azaña —«España ha dejado de ser católica»— tenía poco de realista al aplicarse a la totalidad del territorio. En cualquier caso, Solana fue un ejemplo de artista reconocido que no abandonó las exposiciones nacionales a pesar de su consagrado éxito, consiguiendo así que el gran público, al principio escandalizado por su obra, la comprendiera y apreciara con el tiempo.²¹²

Vázquez Díaz también atrajo la atención de la crítica, presentando en esta edición un retrato de los hermanos Solana y *Escuchando el órgano* [fig. 11], datada en 1921. Ambas obras fueron descritas como la «síntesis de una orientación artística que asumirá en plazo breve los mejores lauros». Sobre *Escuchando el órgano*²¹³ Gil Fillol estipulaba que «la honda



Fig. 11. Daniel Vázquez Díaz. *Escuchando el órgano* o *Los ciegos músicos*, 1921. MNCARS, Madrid.

²¹⁰ MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. “Gutiérrez Solana en las colecciones Mapfre”. En: <<https://www.museobilbao.com/exposiciones/gutierrez-solana-85>> (28-VI-2019).

²¹¹ GIL FILLOL, Luis, 1932a, p. 14.

²¹² MARAÑÓN, José María, 1932b, p. 7.

²¹³ En una de las partituras que aparece en el cuadro, está escrito “Los ciegos músicos, 1921”, título bajo el que se conoce actualmente la obra y fecha en la que se ha datado.

emoción del asunto, quizá por natural contraste, da un poco de dureza al varonil estilo del pintor».²¹⁴ Este lienzo gustó tanto que al no conceder la primera medalla a Vázquez Díaz, un grupo de intelectuales, artistas, periodistas y políticos clamaron al Ministro de Instrucción Pública la creación de otra primera medalla para él, aunque finalmente la instancia fuera rechazada.²¹⁵

Quizá la pintura más elogiada de tema bíblico fue *Adán y Eva* de Rosario de Velasco [fig. 12], una obra que además fue presentada en las muestras organizadas por la Sociedad de Artistas Ibéricos en Copenhague y en la galería Flechteim de Berlín, entre diciembre de 1932 y enero de 1933.²¹⁶ Aunque la iconografía de Rosario de Velasco se inspiró siempre en los motivos pictóricos tradicionales, su estética era completamente innovadora, con una aproximación al realismo que recordaba a las corrientes europeas de recuperación del clasicismo, como la Nueva Objetividad alemana o los *Valori Plastici* italianos.²¹⁷ Gil Fillol opinaba que «*Adán y Eva*, de Rosario de Velasco, tiene el curioso gesto de una obra lograda antes de que la pintora haya dado cima a su completa formación artística. Un acierto en medio de un ensayo que, sin embargo, no debe atribuirse a la casualidad».²¹⁸ Un ejemplo más de su éxito fue la reseña realizada por Méndez Casal:



Fig. 12. Rosario de Velasco. *Adán y Eva*, 1932. MNCARS, Madrid.

²¹⁴ GIL FILLLOL, Luis, 1932c, p. 14.

²¹⁵ BERRUGUETE DEL OJO, Ana, 2018, p. 424.

²¹⁶ En un artículo de José Luis Almuina en *La Semana Gráfica* se menciona que la artista presentó a la exposición “La llamada pintura novecentista en Valencia”, organizada por la SAI en 1932, una obra titulada *Madona*, sin embargo, no se ha podido localizar ninguna reproducción de la misma. Véase: ALMUNIA, José Luis, 1932, s. p.

²¹⁷ ESTEBAN LEAL, Paloma. “Adán y Eva”. En: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/adan-eva-0>> (31-III-2019).

²¹⁸ GIL FILLLOL, Luis, 1932a, p. 14.

«Dentro de un sentido discretamente moderno, tal vez la obra más completa de la Exposición sea la de la joven pintora Rosario de Velasco, titulada *Adán y Eva*, trozo afortunadísimo, brioso, recio, con sentido de corporeidad, sin concesiones a la plebeyez al uso; pintura honrada, sana, que ha salido de manos de la artista con grandeza y arrogancia. En esta pintura hay elementos bien asimilados del cubismo, del expresionismo, al lado de influencias o coincidencias lejanas. Parece asomar como un secular eco de Mantegna, sostenido milagrosamente en el tiempo. La arquitectura interna de esta obra extraordinaria es de una solidez que asombra en estos tiempos de improvisación, de superficialidad y de simulación.»²¹⁹

Otra de las grandes artistas de la época fue Marisa Roësset que había sido galardonada con una tercera medalla en 1924 y se había formado con Fernando Álvarez de Sotomayor, José María López Mezquita y Daniel Vázquez Díaz.²²⁰ Presentó al certamen de 1932 *Un Ángel* [fig. 13], que según la crítica demostraba un «alarde de técnica pictórica y de exquisita finura espiritual».²²¹ La pintora había celebrado su primera exposición monográfica en 1927 en el Lyceum Club madrileño e incluso logró abrir su propia escuela de pintura, regentada por ella misma en los años treinta.²²² En 1929 presentó una muestra junto a Gisela Ephrussi en el Museo de Arte Moderno, constituyendo otro hito sobresaliente de la trayectoria de Roësset y de la situación de las artistas en España. Tal y como se expresaba en Gil Fillol:

«[...] Dos pintoras que han expuesto sus cuadros en el Palacio de la Biblioteca. Dos pintoras que han sabido conquistar en el Arte una posición moderna venciendo incluso los escrúpulos de la disciplina. Dos pintoras de hoy. Hace muy poco la pintura femenina se caracterizaba por la timidez. Era pintura de labores de colegio de monjas y recordaba siempre la confección de ornamentos sagrados. Apenas la concebíamos fuera de los bastidores de bordar o en aquellos cuadritos de cañamazo que adornaban con su torpe dibujo geométrico las paredes de las salitas de costura. [...] Vigée-Le Brun debió parecer inaudito prodigio. Mary Cassat, a pesar de que los tiempos ya eran otros, todavía maravilló a los impresionistas [...] Ahora ya se han borrado las fronteras del sexo. Ante los lienzos de Marisa Roësset y Gisela Ephrussi no puede hablarse de pintura femenina en el sentido en que hubiéramos hablado hace unos años.»²²³

Roësset cultivó sobre todo el retrato y la pintura religiosa, combinando en ocasiones ambos géneros, sobre todo a partir de los años treinta. Realizó varios autorretratos aunque una de sus mayores inspiraciones fue la figura de su hermano, Mauricio Roësset, que se había

²¹⁹ Citado por: ALCAIDE, José Luis, 1995, p. 50.

²²⁰ BALBÁS IBÁÑEZ, María Soledad. “Roësset y Velasco, Marisa”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>> (29-VI-2019). Para una biografía exhaustiva de la vida personal y profesional de la artista, véase: CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, p. 115-140.

²²¹ OBRAS, 1932, p. 17.

²²² LOMBA SERRANO, Concha, 2018, p. 144-147.

²²³ GIL FILLOL, Luis, 1930, p. 21.



Fig. 13. Marisa Roësset. *Un Ángel*, 1932. Reproducción en el diario *La Nación*, ejemplar del 1 de junio de 1932, p. 9.

suicidio en 1926.²²⁴ Así, el rostro de Mauricio apareció convertido en ángel, como en este caso, y en otros personajes religiosos, como se verá más adelante. La artista tuvo un éxito inmenso en los años previos a la Guerra Civil, los críticos de arte más importantes de la época la alabaron, pintó a las mujeres de sus cuadros como mujeres modernas, rompiendo con las representaciones femeninas de carácter decimonónico y llegó a formar su propia escuela de pintura para mujeres, donde enseñaba a pintar elementos de tradición hispana —vírgenes, gitanas, campesinos, etc. — con un estilo indudablemente cosmopolita. Prueba de su popularidad fue que fuera elegida, meses más tarde en 1932, para inaugurar la sección “Chicas Modernas” del periódico *El Sol*, lo que a su vez demuestra la creciente participación femenina en la esfera cultural y su incipiente puesta en valor por parte de sus coetáneos varones, indudablemente ligada a la conquista de libertades que proporcionó la República.²²⁵

La *Anunciación* de Fernando Quero fue reproducida en el catálogo, pero no llamó la atención de la crítica, salvo una pequeña reseña en *El Universo* que describía la obra como «un hermoso y sentido lienzo» de «un misticismo que añoraba a los primitivos».²²⁶ En cuanto a la escultura, fue especialmente llamativa la *Dolorosa* de Francisco Asorey [fig. 14], que aunque había alcanzado el éxito con su *San Francisco* en 1926, ahora era criticado. Para Fillol, su *Dolorosa* carecía de la «viva emoción que debe ser peculiar a toda obra donde se alíen el sentimiento religioso y el costumbrismo pintoresco».²²⁷ Para José Francés, era una

²²⁴ Mauricio Roësset mantenía relaciones con la pintora Maruja Mallo. En una de sus escapadas, tuvieron un accidente automovilístico que dejó a Mallo inconsciente. El joven, creyéndola muerta, escapó a su domicilio y decidió suicidarse. Tanto Roësset como Mallo abandonaron temporalmente aquel Madrid que tanto les recordaba a la muerte de Mauricio; la primera, se trasladó a Italia; la segunda, a las islas Canarias. LOMBA SERRANO, Concha, 2018, p. 145-146.

²²⁵ CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, p. 125-130.

²²⁶ Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 607.

²²⁷ GIL FILLOL, Luis, 1932b, p. 18.



Fig. 14. Francisco Asorey. *Dolorosa o Nai de Door*, 1932. Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao.

«talla monstruosa, fofa, sin gracia de ritmo ni acierto alguno de policromado, hace pensar con melancólica nostalgia en aquellas figuras de mujeres gallegas, en aquel formidable desnudo que le valió la medalla de oro el año 1926, aunque la tartufería que corroe el espíritu español la desviara hacia la figura de *San Francisco*.»²²⁸

Fatídico final tuvo el *Caín* de Marga Gil Roësset, puesto que probablemente fuera destruido o perdido tiempo después. En cualquiera de los dos casos, la escultura ha sido completamente ignorada por la fortuna crítica puesto que no se ha conservado información sobre ella. También cabría la posibilidad de que tras presentarla a la

exposición, la artista o la historiografía cambiara el título de la obra, puesto que sí ha quedado constancia de un grupo escultórico realizado en el mismo año, titulado *Eva y sus niños*, aunque la información sobre la vida y obra de esta interesante artista continúa siendo escasa. La joven promesa de la escultura decidió quitarse la vida pocos meses más tarde de inaugurarse la exposición de 1932, destruyendo la mayoría de sus obras, entre las cuales es posible que se encontrara *Caín*.²²⁹ Su suicidio fue muy lamentado por personalidades del ámbito cultural de la época como Juan Ramón Jiménez y José Francés. El crítico llegó a dedicar un artículo a la joven tras su fallecimiento en el que decía:

«Marga era escultora y dibujante [...] Conservaba frente al mundo y las gentes un aire de alejamiento espiritual, de precoz hastío característico e inadecuado de sus años infantiles. No tenía prisa de ecos ni afán de elogios adventicios. La crítica, los profesionales, casi la ignoraban. Y a

²²⁸ LAGO, Silvio, 1932, p. 23.

²²⁹ En 1932 Marga conoció a Juan Ramón Jiménez y entabló una amistad que poco más tarde derivó en un amor no correspondido, puesto que el poeta estaba casado. Se considera que esta fue la causa principal de su suicidio puesto que horas antes de morir, la artista dejó a Juan Ramón su diario personal, en el que le declaraba su amor y su intención de suicidarse por no haber sido correspondida. El diario fue editado por el poeta bajo el título *Marga* y fue publicado en 2015 por la Fundación José Manuel Larra. Para más información, véase: SISO MONTER, Montserrat; PLA PÉREZ, Salvador, 2016, p. 1079-1087.

pesar de todo, antes era. A pesar de su propia voluntad anulativa, será. No debe olvidarse cuando se hable de la escultura joven española el nombre de Marga y el arte de Marga.»²³⁰

3.2.3. *El jurado de premios y la distribución de medallas*

Con el objetivo de reducir el acusado caciquismo artístico en la distribución de medallas del que tanto se habían quejado los expositores, se dictó en esta edición un Decreto reformador del reglamento de 1924 que eliminaba la elección total del jurado por parte de los artistas. Con esta nueva norma, el jurado de la sección de pintura pasaba a estar constituido por el director o subdirector del Museo del Prado, el director del Museo de Arte Moderno, un académico de la sección designado por la Academia de San Fernando, tres vocales nombrados por el Ministro a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y tres vocales elegidos por los expositores. La sección de escultura contaría con un vocal escultor nombrado por el patronato del Museo de Arte Moderno, un académico de la sección nombrado por la Academia, dos vocales propuestos por la Dirección General de Bellas Artes y tres vocales elegidos por los expositores. Los vocales elegidos por los artistas, tal y como indicaba el reglamento original, debían haber ganado medalla de honor o primera medalla en ediciones anteriores y en la sección correspondiente.²³¹

A primera vista puede parecer contradictorio que el sistema elector del jurado en la República se planteara más antidemocrático que el de la dictadura, sin embargo, fue una medida que los propios artistas habían solicitado con el fin de disminuir las maniobras engañosas y garantizar una mayor objetividad. Además, de este modo el peso de las decisiones quedaba equilibrado entre los artistas y los teóricos del arte, una decisión en la que seguramente influyera el asentamiento de la Historia del Arte como disciplina gracias a la importante labor de la primera generación de historiadores del arte en España, con personalidades como Elías Tormo o Manuel Gómez-Moreno.²³² Aun así, es cierto que el gobierno de la República se esforzó por mejorar la cultura, la educación y el arte, pero esto traía la desventaja de que para ello, todas estas esferas debían estar estrechamente controladas por el Estado, lo que indudablemente potenciaba el carácter político del arte oficial, algo que llegaría a su máximo potencial con la producción cultural de los años de la Guerra Civil. En

²³⁰ FRANCÉS, José, 1932, p. 13.

²³¹ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 578-579.

²³² BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo, 2013, p. 134-138.

cualquier caso, la reforma del reglamento fue bien acogida tanto por los expositores como por la crítica. En el diario republicano *Luz*, se recogió la instancia que presentó un grupo de artistas al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la que elogiaban la nueva normativa, convencidos de que con ella se iniciaba un proceso de transformación de las exposiciones nacionales:

«Una errónea interpretación del concepto de sufragio universal había hecho suponer que este [...] pudiera ser también igualmente aplicable a disciplinas de especialización, ya científica, ya artística, y había, en consecuencia, dejado la elección de jueces de las exposiciones en manos de los pintores mismos, sin ver, como todo el mundo sabe, que los pintores ni representan al pueblo, ni representan tampoco a la minoría realmente inteligente en cuestión de arte, toda vez que el arte depende de la sensibilidad, de la preparación cultural y de la formación estética, no de la mayor o menor destreza del oficio pictórico.»²³³

De este modo, el jurado de premios de la sección de pintura quedó conformado por Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del museo del Prado en aquel momento y discípulo de Elías Tormo;²³⁴ Marceliano Santa María, académico de San Fernando; Ricardo Gutiérrez Abascal, director del Museo de Arte Moderno aunque más conocido como “Juan de la Encina”, pseudónimo bajo el que había publicado múltiples acerbas críticas hacia estas exposiciones; José Pinazo, Joaquín Sunyer y José María Rodríguez-Acosta, en representación del Ministerio; y Fernando Labrada, Julio Moisés y Aureliano García Lesmes, elegidos por los expositores. En la sección de escultura se nombró a José Clará por la Academia de Bellas Artes, Juan Cristóbal por el Museo de Arte Moderno, Ángel Ferrant y Emilio Barral por el ministerio de Instrucción Pública y Vicente Beltrán, Julio Vicent y Fructuoso Orduna por los expositores.²³⁵ Si bien la intención fue buena, la reforma continuaba resultando insuficiente en la práctica, tal y como explicaba Manuel Abril:

«Un pintor un poco nuevo, distinto del “montón” de los de siempre, se presenta a la Exposición. No puede elegir juez a su medida, porque los otros son más; constituyen la mayoría y eligen, por votación, a sus congéneres [...] Suponiendo que, al fin, su obra y sus tendencias hayan ido, a contraviento, formando una opinión y se vea ya en las Exposiciones acompañado de colegas suficientes para ganar la elección por mayoría [...] ¡Tampoco podrá elegir a quien juzgue competente! [...] Tendrá que elegir, ¡es grande!, a cualquiera de aquellos señores que le vencieron a él injustamente en años anteriores. Aquellos que fueron ayer sus competidores desiguales [...]

²³³ ABRIL, Manuel; VEGUE GOLDONI, Ángel; SOUTO, Arturo, *et. al.*, 1932, p. 15.

²³⁴ PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 2002, p. 571.

²³⁵ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 579-580.

serán los que luego, ahora, le digan: “[...] ¡No tienes otra salida! La medalla que te quité te obliga a que ahora te veas sometido a mi fallo y a mi juicio; y por tu propia elección, por si era poco”. Esto no es un ejemplo: ha sido un hecho en la Exposición presente»²³⁶

Debido a esta conjunción de estilos en el jurado, las medallas se distribuyeron entre obras muy diversas. Únicamente fueron recompensadas dos obras de contenido religioso: *Adán y Eva* de Rosario de Velasco e *Interior (iglesia de la Caridad)* de Alfonso Grosso [fig. 15], ambas con segunda medalla. La primera, como se ha visto, en relación con las corrientes vanguardistas europeas de los años treinta; la segunda, todo lo contrario. Grosso declaró en diversos medios su negativa a realizar arte de vanguardia. Se dedicó a retratar la tradición española, especializándose en la reproducción de escenas interiores de conventos de clausura e iglesias sevillanas, como



Fig. 15. Alfonso Grosso. *Interior (iglesia de la Caridad)*, 1932. Museo Provincial de Jaén.

es el el caso que percute. ²³⁷Aunque es cierto que ambas recibieron la misma distinción, el lienzo de la pintora tuvo una repercusión mucho mayor y agradó más al público, favorecido por el mérito que suponía la obtención del galardón por una mujer y en su primer intento en una nacional.²³⁸ Ninguna escultura de las pocas con contenido religioso presentadas a la exposición logró medalla alguna. La medalla de honor este año quedó desierta.²³⁹

3.3. La exposición nacional de 1934

3.3.1. Nuevo reglamento y remodelación del jurado de admisión

Las modificaciones realizadas sobre el reglamento de 1924 dieron lugar a confusión, por lo que se decidió decretar uno nuevo, el primero bajo el régimen republicano aunque con

²³⁶ ABRIL, Manuel, 1932, p. 8.

²³⁷ RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, p. 571-572.

²³⁸ Se le organizó incluso un banquete al que acudieron diversos artistas para celebrar su éxito. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 588.

²³⁹ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 589.

pocas novedades, que se irán señalando en los apartados pertinentes. Especialmente modificado fue el jurado de admisión y colocación, puesto que desaparecían los representantes de la Sociedad de Artistas Ibéricos, del Círculo de Bellas Artes, de la Unión de Dibujantes Españoles, del Patronato del Museo Nacional de Artes Decorativas y de la Sociedad Española del Arte, manteniendo únicamente los tres académicos de San Fernando, el representante nombrado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y el crítico designado por la Asociación de la Prensa de Madrid, mientras que la Asociación de Pintores y Escultores —que había participado en la reelaboración del reglamento— aumentó de uno a dos los artistas premiados. Entró también un artista con primera medalla nombrado por la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.²⁴⁰

La supresión de las instituciones que había incorporado el bienio progresista concordaban con las contrarreformas realizadas por el nuevo gobierno conservador, una ideología que penetró en el arte, puesto que si la crítica pareció notar avances hacia la renovación estética en la exposición de 1932, en esta edición, la opinión veía un «conservadurismo de sobra y vanguardismo escaso».²⁴¹ Aunque para algunos críticos esto se debía a una especie de ataque hacia el arte moderno, otros se plantearon si realmente dicha sensación se debía a que el arte de vanguardia había «dado de sí cuanto tenía que dar». Para Marañón, que el arte de esta exposición no fuera considerado escandaloso podría no ser una derrota, sino una victoria del arte moderno y una final superación de la renovación estética:

«Las fieras, los inadaptados, resultan ahora casi académicos. Hay todavía infelices que juegan a asustar al burgués; que no se enteran de que lo que ellos creen terrible novedad es algo que se cae de viejo. Pero se ha logrado un nuevo avance hacia la perfección. Esperemos con tranquilidad las novedades»²⁴²

En cualquier caso, las secciones de pintura y escultura del jurado de admisión contaron con Enrique Martínez Cubells y José Capuz en representación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Francisco Llorens y José Ortells por la Asociación de Pintores y Escultores, Miquel Blay por la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, y Enrique Estévez por la Asociación de la Prensa de Madrid. Como secretario actuó el mismo de la exposición, Miguel Martínez de la Riva. La mayoría ya habían actuado en jurados durante la dictadura.

²⁴⁰ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p.

²⁴¹ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1934b, p. 4.

²⁴² MARAÑÓN, José María, 1934, p. 6.

Las dos únicas novedades fueron Capuz y Blay; el primero, escultor de base académica y habitual de la estatuaria religiosa, que al mismo tiempo se había formado en París con José Clará, Rodin, Bourdelle y Bartholomé, y expuesto en la muestra de la SAI de 1925;²⁴³ el segundo, también escultor y formado en los talleres de *El Arte Cristiano* en Olot, dirigía en aquel momento la Academia de Bellas Artes de Roma.²⁴⁴

3.3.2. *La visión del catolicismo en las obras: la estabilidad artística frente a los cambios en la política religiosa*

En la exposición de 1934 fueron admitidas 398 pinturas y 108 esculturas, de las cuales 22 y 6 incluían referencias católicas [tablas 5.1 y 5.2], lo que supone un 5,57% y un 5,55% respectivamente, aumentando el porcentaje de esculturas y disminuyendo el de pinturas con respecto a la edición anterior. También en comparación con el año anterior, se reprodujo la misma cantidad de este tipo de obras en el catálogo: cinco pinturas y ninguna escultura, es decir, un 8,93% de las 56 obras reproducidas en total y un 22,72% de las obras con contenido religioso, lo que supone un aumento con respecto al certamen de 1932. También aumento el número de obras de temática plenamente religiosa y personajes santos, con 9 pinturas y 5 esculturas, a los que se suman cinco paisajes o pinturas de arquitectura, siete pinturas y una escultura regionalista, y un retrato de *Fray Pablo*, realizado por Santiago Martínez [gráfica 3e].

Una de las obras más comentadas fue *Composición* de Francisco Soria Aedo [fig. 16], que bajo un título inocuo —el original era *Turba sin Dios*, pero fue censurado y cambiado por *Composición* para disminuir la controversia— representaba la quema de conventos de 1931. Según Vegue, los acontecimientos llegaron como inspiración para el artista a través los dos últimos capítulos de la novela *Ha llegado el día* de Alberto Insúa, publicada en 1932 que describía los violentos episodios anticlericales ocurridos con el advenimiento de la República. Según describe el crítico, la obra refleja:

²⁴³ COPPER ARÉIZAGA, Rosario. “Capuz Mamano, José”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (1-VII-2019).

²⁴⁴ ANTOLÍN PAZ, Mario. “Blay y Fábrega, Miguel”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (1-VII-2019).

«Un episodio brutal: la sacrilega destrucción de un crucifijo, arrastrado al fuego por una turba de desalmados. La imagen no es de las talladas por Pedro de Mena, sino vulgar leño. Pulsada la tecla sensible de la fe con fines más políticos que estéticos, el arte padece.»



Fig. 16. Francisco Soria Aedo. *Turba sin Dios*, 1934. Fotografía obtenida de <http://www.soriaaedo.com>

Una vez más, se vincula la obra al barroco, viendo en ella «recuerdos de Velázquez, de Rubens, de Zurbarán; más la desvirtuación de los acentos originarios es patente. *Composición* se antojará espejo de descomposición social mejor que expresión artística».²⁴⁵ Una “descomposición social” en la que los ciudadanos portan múltiples elementos para destruir el Cristo: una soga para degollarlo, una piedra para destrozar su cuerpo, una tea de fuego para quemar la iglesia y la estatua, y unas tenazas. Uno de los agresores viste ornamentos sagrados expoliados. El Cristo, la custodia y la dalmática que aparecen en el cuadro pertenecían a Íñigo de Arteaga, XVIII duque del Infantado, que se los prestó al artista como patrocinador de su trabajo, quien además le había puesto en contacto con diversos nobles de la época e incluso con el rey Alfonso XII.²⁴⁶

Tanto por su relación con la nobleza como por pintar habitualmente temas sacros, se consideró esta obra no como una exaltación del anticlericalismo sino como una crítica, por lo que ciertos sectores de la izquierda política comenzaron a iniciar una conspiración contra él, considerándolo monárquico y enemigo de la República, que incluso derivaría en una pena de muerte que no llegó a cumplirse.²⁴⁷ La obra de Soria arremetía contra la ideología artística

²⁴⁵ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1934a, p. 5.

²⁴⁶ SÁEZ ANGULO, Elisa, 2015, p. 441-450.

²⁴⁷ SÁEZ ANGULO, Elisa, 2015, p. 441-450.

dominante en el primer bienio, pero concordaba perfectamente con la ideología del bienio conservador tanto en temática —una crítica al anticlericalismo radical y una defensa de la Iglesia— como por su estética tradicional, que no seguía las nuevas tendencias estéticas, tal y como se le había criticado al artista en la exposición de 1932. Antonio Las Heras consideraba *Composición* como la representación de una «noche sacrílega de la bárbara destrucción de las iglesias malagueñas. Escena de Salvaje locura, de criminal epilepsia, que el autor, con una sensibilidad admirable ha sabido traducir en todo el horror que de ella dimana dentro de un procedimiento clásico, velazqueño por el recuerdo de su luz.»²⁴⁸ Este tipo de obras y sus comentarios demuestran que a pesar de las medidas anticlericales propugnadas por el gobierno, una gran parte de la población continuaba siendo cristiana o en su defecto, era consciente de la importancia del patrimonio eclesiástico, y se indignó ante los actos violentos arremetidos contra la Iglesia. A pesar de su sentido crítico, la obra recibió diecinueve votos como candidata a la medalla de honor, que finalmente ganó Santa María.²⁴⁹

Gutiérrez Solana, también candidato a la medalla de honor este año, no reaccionó bien ante los resultados, arremetiendo de nuevo contra el caciquismo de las votaciones. En unas declaraciones para el *Heraldo de Madrid*, Solana decía que «lo triste es que un director de Bellas Artes de la República no renueve los procedimientos. ¡Y es que siguen siendo monárquicos! Lo es Chicharro²⁵⁰ y lo son todos esos que le siguen. Eso es una pena. ¡Así ondea sin vida la bandera tricolor!», a lo que añadía:

«Hace varios años inauguró el Salón de Otoño la reina. Casi todos estos pintores y críticos ahora tan republicanos acudieron solícitos a besar la mano de aquella mujer. Yo me fui, huí. Mi ejecutoria es limpia. ¡Ya la quisieran para darse tono casi todos los que hoy pululan alrededor del presupuesto de la Dirección General de Bellas Artes!»²⁵¹

El artista había presentado a esta exposición *El fin del mundo* [fig. 17], un lienzo que representaba la muerte, el pecado y su posible castigo. Se distinguen alegorías de algunos pecados capitales, como la lujuria o la avaricia, para las que según Solana no existe redención posible. Parece estar inspirada en *El triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo y recibió

²⁴⁸ Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 644.

²⁴⁹ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 631.

²⁵⁰ Lo cierto es que el artista tenía razón, puesto que Chicharro fue nombrado director general de Bellas Artes durante el bienio conservador. CATÁLOGO, 1934, p. 5.

²⁵¹ Declaraciones de José Gutiérrez Solana en: CRIADO Y ROMERO, 1934, p. 12.

críticas muy positivas, a excepción de Hans, que la veía «pobre de concepto y de fantasía, sin la ingenuidad de un primitivo ni la hondura de sentimiento de un creyente».²⁵²



Fig. 17. José Gutiérrez Solana. *El fin del mundo*, c.1932. Colección Banco Santander.

La artista Marisa Roësset que presentaba en esta ocasión una *Virgen* [fig. 18], fue alabada por la crítica que, en consonancia con el pensamiento de la época, comparó sus habilidades pictóricas con las de los hombres. Juan de la Encina, ante la creciente presencia de expositoras, opinaba que Rosario Velasco, Marisa Roësset y Julia Minguillón:

«dan lecciones de atrevimiento artístico a sus compañeros de Exposición. Abordan temas difíciles, caminando, como buenas y valientes Amazonas, hacia una pintura de empaque clásico, que en ningún caso está reñida con la expresión de lo contemporáneo; abordan la pintura religiosa, que parecía totalmente muerta entre nosotros, y le dan una gracia y una emoción que contrasta con esa falsa pintura piadosa, que a veces realizan por encargo y sin sentirla nuestros artistas. Estas mujeres parece que tienen conceptos más precisos y más altos de la pintura que la mayoría de nuestros artistas varones.

En fin, debemos confesarlo mal que nos pese a los que no sentimos exceso de simpatía por eso que se llama feminismo; ni más ni menos que en la Universidad o en las profesiones liberales estas mujeres artistas hacen su papel con discreción y talento.»²⁵³

²⁵² Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 644.

²⁵³ ENCINA, Juan de la, 1934, p. 12.

Si bien es cierto que a algunas artistas les ofendió ser asociadas con la “desfeminización” —como Rosario de Velasco, que trató de mostrar en sus obras su vinculación con los roles considerados femeninos—, a Marisa Roësset no pareció importarle en aras de ser valorada artísticamente. La *Virgen* está representada como una mujer moderna, característica tan novedosa como importante. Sobre la obra, Capdevila-Argüelles apunta:

«[...] no se muestra como trono del Hijo de Dios, ni con la mirada baja, ni en actitud sufriente o silenciosa. Aparece joven y bella, con los cabellos cortos y las manos alzadas. Su actitud es serena pero por su gesto, parece que estuviese en medio de una discusión. Es este uno de los ejemplos de modernización de la pintura sacra.»²⁵⁴



Fig. 18. Marisa Roësset. *Virgen*, c.1934. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1934.



Fig. 19. Julia Minguillón. *Jesús, Marta y María*, c.1934. Reproducción en *Diablo Mundo*, ejemplar del 2 de junio de 1934, p. 10.

Varios artistas y estudiosos de su obra ven a la propia Marisa en sus pinturas, Tamara de Lempicka llegó a afirmar que todos sus cuadros eran autorretratos. Ciertamente es que la artista se retrató a sí misma en diversas ocasiones, entroncando con la tradición de autorrepresentación del genio femenino mediante la cual artistas mujeres de todas las épocas han intentado lograr

²⁵⁴ CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, p. 127-128.

el reconocimiento y poner en valor sus habilidades, a lo largo de la historia.²⁵⁵ Otra de las componentes de la tríada que mencionaba De la Encina, Julia Minguillón, también exponía una obra religiosa: *Jesús, Marta y María* [fig. 19]. La composición representa el episodio narrado en las Sagradas Escrituras en el que Jesús visita a las hermanas de Lázaro y ellas adoptan actitudes opuestas. Mientras que María se sentó a conversar con Jesús, Marta no dejó de lado sus labores domésticas y protestó por tener que servir sin la ayuda de su hermana, a lo que Jesús respondió «Marta, afanada y turbada estás con muchas cosas, pero sólo una cosa es necesaria, y María ha escogido la buena parte, la cual no le será quitada».²⁵⁶

Sobre el lienzo de Minguillón, Guillermo de Torre decía que a pesar de estar «desigualmente pintado», «resuena en su fondo íntimo y en la técnica de su composición un acento neoclásico».²⁵⁷ También se menciona esa desigualdad en *Mundo femenino*, donde se describe como preciosa la figura de María pero desfigurada la de Jesús,²⁵⁸ y por Hans que veía las figuras femeninas «deliciosas, luminosas y dulces, como de leyenda», mientras que al Cristo lo aprecia «feo y oscuro», encontrando «un contrasentido que desequilibra el cuadro, tanto artística como ideológicamente».²⁵⁹ Manuel Abril, en la misma línea, se preguntaba: «¿no debiera Jesús tener otra expresión —sobre todo otros rasgos fisionómicos—, y no debiera Marta tener otra belleza más acorde con significación y más en contraste con María?», aunque a pesar de ello, veía en la obra uno de los mayores intereses de la exposición y un elevado nivel en la factura.²⁶⁰ Fornet, en el reportaje dedicado a las expositoras de ese año, comparaba el asunto bíblico con las propias pintoras: «La mujer que trabaja y la mujer que sueña... De las dos virtudes participan estas laboriosas mujeres artistas que concurren a la Exposición Nacional».²⁶¹ La elección de un tema en el que se destaca la espiritualidad de María Magdalena en lugar de su habitual faceta pecadora,²⁶² y la diferencia estética entre las mujeres y el rostro de Cristo podría vincularse a una posible voluntad de señalar las virtudes y la importancia del género femenino, aunque la información biográfica sobre la autora es escasa y jamás se posicionó públicamente con respecto al feminismo.

²⁵⁵ CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, p. 120.

²⁵⁶ *Lc 10*, 38-42.

²⁵⁷ TORRE, Guillermo de, 1934, p. 11.

²⁵⁸ EXPOSICIÓN, 1934, p. 29.

²⁵⁹ Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 650.

²⁶⁰ ABRIL, Manuel, 1934, p. 7.

²⁶¹ FORNET, Emilio, 1934, p. 13.

²⁶² Para más información, véase: RÉAU, Louis, 2001, p. 344.

Otras dos mujeres presentaron obra religiosa al certamen: Aurora Lezcano una *María Magdalena* y Edith de Aguiar un *San Andrés*, aunque no lograron llamar la atención de la crítica. Tampoco lo consiguieron las demás pinturas religiosas de sus compañeros varones, ensombrecidas por los grandes nombres anteriormente expuestos. En cuanto a la escultura, llama la atención que dos de las seis obras aceptadas coincidieran en la representación de Eva: la versión de Monedero del Río y la de Martínez Repullés. Sobre la *Eva* de Monedero del Río, *El Debate* opinó que presentaba un cierto «afán estilizador de un modernismo poco sincero que se traduce por una indecisión de los rasgos que la alejan de las ideas que debe sugerir, hay, con todo, una sencillez y una sobriedad que la hace simpática».²⁶³ Sobre la de José Luis Martínez no se ha conservado ninguna crítica en prensa.

3.3.3. *El jurado de premios y la distribución de medallas*

Con el nuevo reglamento, se modificaban las instituciones que componían este jurado, aunque perpetuaba el mismo sistema. Como novedad, estaría compuesto de igual número de miembros en las tres secciones. Tras las modificaciones, las secciones de pintura quedó compuesta por Enrique Martínez Cubells y José María López Mezquita por la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Francisco Llorens por la Asociación de Pintores y Escultores; José Ramón Zaragoza, Julio Moisés y Gil Fillol nombrados por el Ministerio, y Fernando Labrada, José Bermejo y Martínez Vázquez elegidos entre los expositores. La sección de escultura contó con Mariano Benlliure y José Capuz por la Academia de Bellas Artes; José Ortells por la Asociación de Pintores y Escultores; Julio Vicent, Victorio Macho y José Francés nombrados por el Ministerio, y Luis Marco Pérez, José Bueno y V. Beltrán, vocales por elección entre los expositores. Se eliminaba, por tanto, la representación en el jurado de los historiadores o estudiosos del arte —a excepción de los críticos— que ocupaban cargos en instituciones como el Museo del Prado o el Museo de Arte Moderno, algo que sí se había contemplado en la edición anterior. Se aprecia, además, cómo gran parte de los nombres se repiten con respecto al periodo de la dictadura. Esto es debido a que sólo era posible elegir aquellos artistas que concurrieran o no al certamen, fuesen poseedores de medalla de honor o

²⁶³ Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 655.

primera clase,²⁶⁴ volviendo así al circuito que criticaba Abril en 1932 y que frenaba, sin duda, la renovación del arte expuesto en estos certámenes.

A pesar de no contar con nombres muy subversivos entre los miembros del jurado, sólo una obra religiosa fue premiada este año: *Jesús, Marta y María* de Julia Minguiñón. Aun así, se trató de una tercera medalla y el nuevo reglamento había ampliado la cantidad otorgada de medallas de esa clase, por lo que el prestigio no fue excesivo.²⁶⁵

3.4. La interrumpida exposición de 1936

La exposición nacional de 1936 inauguraba un nuevo reglamento con prácticamente ninguna novedad con respecto al anterior, surgido ante el restablecimiento de las exposiciones nacionales de Artes Decorativas que se alternarían cada dos años con las nacionales y obligaban a eliminar dicha sección de las mismas. A las órdenes de Ricardo de Orueta, se nombró a Ramón Manchón, jefe de la sección de Fomento de las Bellas Artes como secretario y organizador de la exposición. Manchón, a diferencia de la mayoría de personas que habían ocupado su cargo, era artista, concretamente ilustrador y artista gráfico, cuya obra se ha enmarcado en la estética hispana del *art nouveau* y del *déco*.²⁶⁶ Esta característica refleja la importancia que estaban adquiriendo las artes gráficas en la época y parece anticipar el papel principal adquirirían en el inminente conflicto armado.

El jurado de admisión mantenía la proporcionalidad de la edición anterior, quedando constituidas las secciones de pintura y escultura de la siguiente forma: Enrique Martínez Cubells y Aniceto Marinas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Francisco Llorens y José Ortells por la Asociación de Pintores y Escultores; Francisco Esteve Botey por la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado y Luis Gil Fillol por la Asociación de la Prensa de Madrid.²⁶⁷ Como se puede comprobar, todas las personalidades asiduas a las exposiciones nacionales desde tiempo atrás. Insólitamente, esta exposición se distribuyó en tres sedes. En el Ministerio de Estado, una sección de escultura; en la sala de exposiciones del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, acuarelas, dibujos, una sección de escultura y otra de arquitectura; y en el Palacio de Velázquez, donde se colocaron las obras de pintura,

²⁶⁴ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 625-627.

²⁶⁵ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 618-628.

²⁶⁶ ALLEN, Jonathan, 2008, p. 31-35.

²⁶⁷ CATÁLOGO, 1934, p. 5.

grabado y las esculturas en materia definitiva. La amplísima sección de grabado y la presencia de una sección específica de acuarelas y dibujos, hizo que el número de pinturas aceptadas disminuyera considerablemente, con un total de 159, algo a lo que también contribuirían hechos como su aplazamiento para la elección del presidente de la República, la huelga de obreros que retrasó la instalación o el malestar general de los artistas ante estos certámenes.²⁶⁸

De las 159 pinturas, 12 incorporaban elementos religiosos [tabla 6.1], lo que equivale a un 7,55%. En cuanto a las esculturas, de las 144 presentadas, solo 5 presentaban estas características [tabla 6.2], es decir, un 3,47%. El decrecimiento en esta sección en pocos años fue estrepitoso, pero seguramente en ello influirían la notable predilección por los desnudos, especialmente femeninos, como se puede comprobar al revisar el catálogo, y el retorno de la izquierda al poder, unido a los ataques hacia el patrimonio religioso, en forma de expolios y destrucción de las imágenes, que con toda



Fig. 20. Agustín Ballester. *Judit*, c.1936. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1936.

seguridad ahuyentaron a los escultores de la producción de imaginería y se decantaron por asuntos más fáciles de vender y menos polémicos en aquel momento. En cualquier caso, cuatro de estas obras son temática religiosa y solo una, *Ilusión pecadora* corresponde a otros asuntos. Sólo una pieza fue reproducida en el catálogo, *Judit* de Agustín Ballester [fig. 20], cuyo personaje bíblico tomaba la forma de un desnudo femenino.

En cuanto a la pintura, cuatro obras representaron temas regionalistas, seis fueron de temática religiosa, sólo una fue pintura de paisaje y se añadió, además, un tema histórico de José Moreno Carbonero, que representaba la *Liberación de los cautivos*, [gráfica 3f] un episodio de la conquista de Málaga por los Reyes Católicos en el año 1487 y la consecuente liberación de los prisioneros cristianos que habían sido capturados por los musulmanes. Que el famoso artista, considerado uno de los últimos grandes pintores de historia del siglo XIX,

²⁶⁸ Para más información, véase: CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 664-666.

volviera a una nacional con un tema que traía implícitos el favor de la monarquía y la violencia ejercida hacia los cristianos, parece toda una declaración ideológica ante el inestable clima que se advenía.²⁶⁹

Se produce, a su vez, un aumento de las obras reproducidas, puesto que 5 de las 11 pinturas se incluyeron en el catálogo, esto es un 45,45%, el porcentaje más alto contemplado en este estudio. La mayoría de estas obras, además, fueron presentadas por artistas mujeres, de entre las que destacaron Marisa Roësset, Rosario de Velasco y Purificación Searle. La primera presentó un *San Juan Bautista niño* [fig. 21] que según Concha Lomba, representa a su hermano Mauricio,²⁷⁰ aunque bien podría tratarse de un autorretrato [fig. 22], puesto que al contemplar este género con los retratos de Mauricio [fig. 23] se advierte un extremo parecido entre ambos hermanos que dificulta señalar con seguridad a qué hermano pertenece el rostro del santo, que indudablemente se trata de uno de los Roësset.

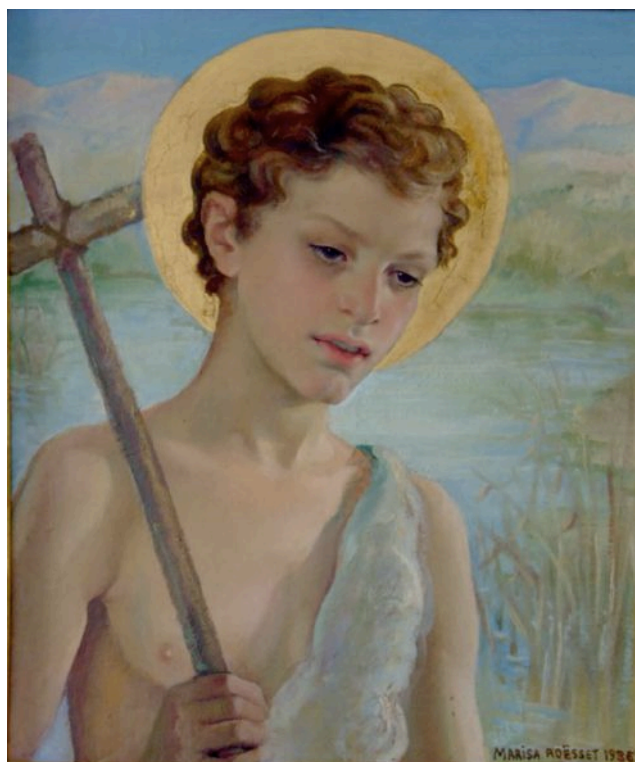


Fig. 21. Marisa Roësset. *San Juan Bautista niño*, 1936. Colección C. Rodríguez.



Fig. 22. Marisa Roësset. *Balcón*, 1926. Colección C. Rodríguez. Concha Lomba considera esta obra un autorretrato.

²⁶⁹ Para más información sobre el artista, véase: GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos, 2007, p. 480-481.

²⁷⁰ LOMBA SERRANO, Concha, 2018, p. 156.



Fig. 23. Marisa Roësset. *Mauricio y su amigo*, c. 1928. Colección C. Rodríguez. Mauricio es el niño de la izquierda.

Rosario de Velasco presentaba *Los inocentes* [fig. 24], una obra que actualmente se conserva en los depósitos del Museo de Bellas Artes de Valencia a pesar de haber sido restaurada en 2017.²⁷¹ Las protagonistas son todas mujeres, madres que tratan de proteger a los niños que Herodes ha mandado sacrificar. En la parte superior del lienzo se desarrollan escenas donde los soldados luchan contra ellas para cumplir con su mandato. También en el fondo, se contempla un único caballo, al que se le ha atribuido el significado de presagio de la muerte o una alusión al animal que transporta las almas de un mundo a otro. Al igual que ocurría con *Adán y Eva*, la artista representa un asunto bíblico desde una estética clasicista a la par que moderna. La obra guarda muchas similitudes con la pintura decimonónica de historia, tanto por su tamaño como por la caracterización cronológicamente coherente de los personajes, la teatralidad y el dramatismo. Así, al igual que ocurría en la pintura histórica del siglo XIX, es fácil establecer un nexo entre el episodio representado y el tiempo contemporáneo a la obra. En España se habían dado las revoluciones de Cataluña y Asturias, con la represión y el clima de agitación social que supusieron. Además, la guerra estaba a punto de comenzar y la situación de inestabilidad era palpable.²⁷² Algunos de los elementos

²⁷¹ EFE. "El museo de BBAA incluye en su colección *La matanza de los inocentes* (1936)". En: <<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20170125/413695692495/el-museo-de-bbaa-incluye-en-su-coleccion-la-matanza-de-los-inocentes-1936.html>> (4-VII-2019).

²⁷² ALCAIDE, José Luis, 1995, p. 52-53.

representados —la espada, el caballo, la mujer que implora al cielo alzando los brazos, la madre que sostiene al niño muerto en brazos— llegan a remitir a *Guernica*, pintado por Picasso un año más tarde. Esto es debido a que la matanza de los inocentes ha sido un tema empleado por multitud de artistas para representar la barbarie de la guerra en general. Con esta obra, la pintora es capaz de mostrar el clima contemporáneo a través de un tema tradicional religioso tratado de forma moderna.



Fig. 24. Rosario de Velasco. *Los inocentes*, c.1936. Depósito del Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía: MNCARS.

En la quinta sala se exponían *Consolatrix Afflictorum* de Gonzalo Bilbao y *Liberación de los cautivos* de Moreno Carbonero, ambas muy elogiadas. De la primera, Pérez Bueno dijo que «la idealidad ampara a unas tristes realidades cuyas escenas tienen trozos de pintura dignos del pincel de Goya» y es que Bilbao era en esta edición candidato a la medalla de honor. De las obras de Moreno Carbonero, el mismo crítico declaraba: «gozan de la riqueza de color y el verismo en los detalles tan característicos en la producción de este maestro».²⁷³ Vegue describió *San Fermín* de Lorenzo Aguirre como una obra que «posee buenos trozos, lástima que el grupo de la derecha —personajes que acompañan al santo— sea deficiente de

²⁷³ Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 682-683.

composición». En *Monasterio de Agrés* por Juan Ferrer Carbonell, veía progreso y «poético espíritu». De las esculturas, destacó *El hijo del hombre*, de Carmelo Vicent, un Cristo yacente esculpido en piedra que «participa de nobleza y de hondo sentimiento religioso».²⁷⁴ También es interesante señalar, como excepción, que algunos grabados representaron temas religiosos de manera disimulada o en cierto modo, velada, como *El portal de José y María* de José Frau [fig. 25], en el que la pareja bien podría ser un matrimonio contemporáneo; *Composición* de Germán Calvo [fig. 26], que claramente hace referencia a una lamentación en la que Cristo es una mujer, y *¡Ha muerto el hombre!* de Jesús Pérez [fig. 27], que remite a otra lamentación, los tres reproducidos en el catálogo. Este tipo de obras refleja la polémica surgida en torno a la religión por aquella época, que quizá para algunos artistas era simplemente parte del patrimonio y la cultura visual española y como tal la incluían en sus obras evitando cualquier declaración ideológica.



Fig. 25. José Frau. *El portal de José y María*, 1936. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1936.



Fig. 26. Germán Calvo. *Composición*, 1936. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1936.

²⁷⁴ VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1936, p. 2.



Fig. 27. Jesús Pérez. *¡Ha muerto el hombre!*, 1936. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1936.

Las críticas sobre el certamen no fueron abundantes puesto que este se vio interrumpido por los trágicos acontecimientos que desataron el estallido de la Guerra Civil. A pesar de los esfuerzos por seguir adelante, la exposición, que había sido inaugurada el 4 de julio de 1936, tuvo que ser cancelada sin que llegaran a concederse los premios generales ni efectuarse la votación para la medalla de honor. Tras la Guerra Civil, entre 1941 y 1968, se retomó la organización de los certámenes, pero bajo los parámetros de la dictadura franquista, la censura y unas condiciones históricas, sociales y artísticas diferentes. Se cerraba así, en julio de 1936, una etapa de historia artística española: la de las exposiciones nacionales de Bellas Artes.²⁷⁵

²⁷⁵ CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 687.

IV. CONCLUSIONES

Se ha planteado cómo la religión ha constituido, desde hace siglos, uno de los rasgos más fuertes de la identidad hispana y un elemento fundamental en sus ritos y tradiciones. Durante la dictadura de Primo de Rivera y su sucesión por Dámaso Berenguer, el catolicismo fue tomado como elemento distintivo y positivo de España, siempre teniendo en cuenta que tanto el régimen como la monarquía se declaraban fieles a la Iglesia católica, por lo que el anticlericalismo quedaba vetado en el ámbito oficial. Sin embargo, en este marco conservador de la restauración monárquica se llevaron a cabo importantes pasos hacia la renovación de la cultura y las artes. Esta combinación entre la ideología dominante y la sed de modernidad resultó en la voluntad de crear un arte contemporáneo propiamente español, estéticamente al nivel del resto de países europeos, en el que se mantuvieran las tradiciones y raíces de España.

De este modo, en las exposiciones nacionales de Bellas Artes se comenzó a ver una evolución en cuanto a la aceptación de obras de plástica moderna y su recepción por parte de la crítica. Cambios que, unidos al repaso de las respectivas listas de expositores, indicaban la existencia de ciertas transformaciones en el muestrario de la ideología artística dominante.²⁷⁶ El nuevo arte, sin embargo, no suponía el rechazo de la tradición cultural hispana, sino que constituía una síntesis entre el casticismo y las tendencias geometrizantes de vanguardia, en una comunión entre tradición y modernidad, similar al clasicismo renovado que promovían los movimientos de retorno al orden europeos. De este modo, se puede afirmar que las malas críticas realizadas hacia las obras religiosas durante el periodo monárquico, no se debieron al tema representado sino a un estilo anticuado. Por el contrario, las pinturas que combinaban las tradiciones religiosas propias del casticismo español con una plástica moderna fueron generalmente elogiadas, como se ha comprobado, por ejemplo, en los casos de Vázquez Díaz o Gutiérrez Solana.

Se ha observado, además, cómo muchos de los halagos dirigidos hacia este tipo de obras son comparaciones con artistas del barroco, tanto en pintura como en escultura. Antonio de Lezama, entre otros, opinaba que «sin grandes dificultades se podía crear una escuela netamente española sólo con inspirarse y tomar como base nuestra bellísima y admirable imagería».²⁷⁷ El énfasis otorgado al siglo XVII no fue mera casualidad, puesto que en 1924,

²⁷⁶ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 251.

²⁷⁷ LEZAMA, Antonio de, 1924, p. 5.

el historiador británico Sacheverell Sitwell publicó un divulgado artículo en el que trataba de demostrar que España había sido la patria predestinada del barroco. El estudio tuvo una gran acogida y fue recuperado por autores como Ortega y Gasset, que definió el barroco como el modo español de mirar las cosas. Tal y como corroboraba Hugo Kehrer en el mismo año, «en realidad, si lo metafísico es la esencia del barroco, con tanto o más razón ha de ser España su patria, ya que en ningún sitio tiene lo trascendente una importancia tan capital». Multitud de teóricos secundaron esta idea, entre otros, Nicolaus Pevsner, que en su *Historia de la pintura barroca italiana*, declaraba que «el barroco italiano sólo se muestra fecundo allí donde la influencia española es más efectiva». Otra de las claves del mito del barroco fue, precisamente, la “innata” espiritualidad española. El arte de la contrarreforma es considerado como la expresión de las emociones religiosas y la reconquista del cristianismo como única forma posible de cultura, algo que se había perdido con el humanismo renacentista. España, con su ferviente catolicismo, encajaba a la perfección en esta definición.²⁷⁸

Por otro lado, no hay que olvidar que durante el siglo XIX se habían dado varios factores que favorecieron la puesta en valor del Siglo de Oro español, entre otros, la tendencia realista y naturalista inspirada en los modelos de Zurbarán, Ribera o Murillo; y la creación del Museo del Prado, concebido como instrumento destinado a la difusión y reivindicación de las glorias de la pintura española, y condicionado por el criterio de nacionalidad propio del siglo XIX.²⁷⁹ Todo ello respondía a la configuración del concepto de “Pintura Española”, una definición que debe entenderse como parte de un marco de búsqueda de la identidad nacional que preocupó durante todo el siglo y muy especialmente a la Generación del 98. Esta puesta en valor de la Pintura Española en general y del barroco en particular, se vio potenciada en el siglo XX gracias a profesionalización de la Historia del Arte. Desde la creación de la primera cátedra universitaria en 1903, ocupada por Elías Tormo, se produjeron una serie de cambios en la organización científica y académica que afectaron a la disciplina académica, la crítica de arte y la gestión de los museos. En consecuencia, el caudal de materiales acumulado sobre pintura española comenzó a incrementarse. Alcanzados los años veinte, tanto artistas como jurado, público o prensa, podían acceder a la historia del arte español para inspirarse u obtener

²⁷⁸ MARZO, Jorge Luis, 2010, p. 168-170. PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 315-332.

²⁷⁹ PORTÚS, Javier, 2012, p. 129-134.

referencias, mostrando siempre una clara preferencia por la pintura y la escultura del Siglo de Oro.²⁸⁰

Los géneros más comunes mediante los cuales los artistas plasmaron contenido religioso durante la dictadura de Primo de Rivera fueron la pintura de paisaje y sobre todo, el regionalismo, en relación con la tendencia a recuperar las raíces españolas. Este tipo de arte se sustentaba por las burguesías periféricas, ligadas de una u otra forma al centro y a diferencia del nacionalismo, contaba con el beneplácito de la capital, por representar el folklore y la opulenta variedad de España sin voluntad reivindicativa.²⁸¹ Las obras presentadas a las exposiciones nacionales de este periodo estuvieron desvinculadas de la política, por la evidente censura del clima dictatorial, salvo excepciones como el caso de la representación catalana en los certámenes o la incorporación de los artistas hispanoamericanos, que recuerdan que a pesar de todo estas exposiciones fueron una plataforma visual de la ideología dominante. Los temas bíblicos, por tanto, fueron menos frecuentes en pintura, puesto que modernizarlos sin caer en la blasfemia podía resultar complicado. Se produjo también un progresivo aumento de los desnudos en el arte, hecho que parece chocar con la estricta vigilancia de la moral pública, de acuerdo con un piadoso código católico, que la dictadura de Primo de Rivera había dejado en manos de las juntas ciudadanas establecidas en todas las capitales de provincia.²⁸² La solución que tomaron muchos autores fue la misma que se ha llevado a cabo durante toda la historia del arte: justificar los desnudos con un tema, en este caso, religioso. Así, por ejemplo, solo en 1930 se pueden encontrar cinco versiones diferentes del personaje bíblico de Eva.

Con la instauración de la Segunda República, se abrió un amplio abanico de posibilidades ideológicas, quedando la sociedad dividida entre la derecha y la izquierda del espectro político. De este modo, los pilares tradicionales de la sociedad española, como la religión, ya no representaban a la totalidad del país, sino que se convirtieron en los rasgos distintivos de los partidos conservadores, mientras que los partidos de izquierdas abogaban por la separación entre Iglesia y Estado y el anticlericalismo. La relación con el catolicismo se convertía así en una declaración ideológica que estuvo presente en discursos, mítines y prensa. Ante esta situación, la tendencia general en las exposiciones nacionales de Bellas

²⁸⁰ PORTÚS, Javier, 2012, p. 187.

²⁸¹ CASTAÑER, Xesqui, 2011, p. 27.

²⁸² BEN-AMI, Shlomo, 2012, p. 107.

Artes fue hacia el conservadurismo, que como se ha comprobado, fue criticado por la prensa en cada edición. Debido a que sólo podían ser elegidos miembros del jurado artistas ya consagrados en este tipo de certámenes, estos solían ser hombres de edad avanzada, vinculados a la Academia u otras instituciones conservadoras y alejados de las tendencias modernas que repetían como jueces año tras año, independientemente del régimen de gobierno.

Debido a este ambiente general tradicional y a que el reglamento de las exposiciones amparaba el rechazo de las obras de contenido político, resulta coherente la ausencia de obras críticas con la religión en este tipo de certámenes oficiales. Es más, en los años de la República en los que gobernaba la izquierda —1932 y 1936—, se aceptaron incluso más pinturas de contenido religioso que en los correspondientes a la dictadura [gráfica 1], y en los sucesivos al primer bienio reformista, aumentaron los temas bíblicos o puramente religiosos [gráfica 3]. Este fenómeno debe explicarse como una reacción frente a las reformas y la política anticlerical de los primeros años de la República, tal y como ha podido comprobarse explícitamente en el lienzo *Turba sin Dios*, de Soria Aedo. Cabe señalar que aunque la pintura con contenido religioso experimentó un aumento, con la escultura ocurrió lo contrario, un fenómeno al que indudablemente contribuyeron las propuestas legislativas que limitaban o prohibían la capacidad adquisitiva y el patrimonio de Iglesia. Esto trajo como resultado la consecuente disminución de las medallas y reproducciones en el catálogo, puesto que como se ha podido observar, era en esta sección donde las obras religiosas alcanzaron una mayor repercusión en exposiciones anteriores.

En cualquier caso, puede concluirse que la sociedad española del segundo cuarto del siglo XX continuaba demasiado anclada a los paradigmas del pasado como para que la modernidad pudiera florecer al ritmo de Europa, tanto a nivel cultural como a nivel estructural. Si a ello se añade que tanto la monarquía como la dictadura y los partidos conservadores republicanos, defendían y protegían el catolicismo como rasgo fundamental de España, puede comprenderse el hecho de que la secularización no se extendiera por la mentalidad general del país. Los periodos considerados progresistas o liberales tuvieron una duración demasiado corta y fueron continuamente interrumpidos por fuerzas conservadoras y católicas, como el triunfo de la derecha tras el primer gobierno de Azaña y el golpe de Estado del general Franco tras el segundo. La constante y rápida efervescencia política del periodo

produjo contrarreformas constantes que dificultaban la cristalización de las medidas propuestas por uno u otro partido. Esto fue aplicable en el ámbito de la educación, en la política religiosa e incluso en las exposiciones nacionales, puesto que ningún gobierno duró el tiempo suficiente como para llevar a cabo reformas consistentes. De este modo, la tendencia general de los certámenes fue hacia el conservadurismo y la fe católica continuó muy presente en la vida y el arte de los españoles y españolas, que llegaron incluso a reaccionar, a través del arte, en los momentos en los que el poder de la Iglesia se encontraba en el punto de mira.

Si bien se ha tratado de realizar un estudio lo más completo posible, las limitaciones exigidas por el carácter del mismo han impuesto la necesidad de dejar muchos frentes abiertos, en los que no se ha podido profundizar. En un futuro estudio más amplio sería fundamental contemplar la presencia del catolicismo en el arte extraoficial, puesto que es en este círculo donde puede contemplarse una mayor actividad artística crítica —en términos de Brihuega— hacia la ideología dominante y la religión católica que, con toda certeza, enriquecería la línea de investigación abierta en este trabajo.²⁸³ Del mismo modo, cabe tener en cuenta que las relaciones entre el arte y la sociedad son recíprocas, lo que quiere decir que no solo se debe pensar en la influencia del contexto social en el arte, sino también en la dirección opuesta: la influencia del arte en la sociedad.²⁸⁴ Atendiendo a este planteamiento, el arte oficial educaba al público y ayudaba a la construcción y difusión de ideas y estereotipos, entre otros, los roles de género. Tras el vaciado de los catálogos se ha advertido que la mayoría de temas religiosos aceptados en el periodo republicano cuentan con mujeres como protagonistas, predominando los temas relacionados con la maternidad —vírgenes, nacimientos, piedades, etc.— y las mujeres del Antiguo Testamento —Eva, Betsabé o Judit—. Esta información contrasta, sobre todo, con las imágenes religiosas de las primeras exposiciones nacionales celebradas tras la Guerra Civil, en las que la inmensa mayoría de los protagonistas fueron personajes santos varones.²⁸⁵ Este drástico cambio en el imaginario visual no puede interpretarse como una casualidad. Según los fundamentos de la teoría feminista aplicada a la Historia del Arte, las imágenes de mujeres actúan como mecanismos de regulación de las conductas que debe o no debe seguir este género.²⁸⁶

²⁸³ BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 64-76.

²⁸⁴ FURIÓ, Vicenç, 2012, p. 21-25.

²⁸⁵ En este sentido, es interesante el planteamiento realizado por Moreno Seco sobre la remasculinización de la religión durante el franquismo: MORENO SECO, Mónica, 2018, p. 137-161.

²⁸⁶ MAYAYO, Patricia, 2010, p. 138-139

Cabe recordar que durante la Segunda República se llevaron a cabo una serie de reformas como la igualdad de derechos electorales, la protección de la maternidad y la legalización del matrimonio civil, el divorcio y el aborto en Cataluña, que otorgaban a las mujeres unas libertades hasta entonces insólitas.²⁸⁷ Dichas reformas hicieron tambalear las estructuras de la familia tradicional y, como tal, provocaron reacciones adversas entre los sectores conservadores y católicos, traducidas visualmente en imágenes religiosas en pro de la maternidad y la figura de ángel del hogar o en *femmes fatales* bíblicas.²⁸⁸ Asimismo, cabría detenerse en las artistas mujeres, bastante abundantes en el periodo republicano, que con frecuencia representaban asuntos religiosos. Frente a ellas, cabría preguntarse: ¿representan estas artistas a las mujeres igual que lo hacen los artistas varones? ¿cómo pinta una artista los asuntos religiosos?²⁸⁹

Son estas las conclusiones recogidas en esta breve investigación que ha tratado de comprender el peso del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas durante la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República, demostrando cómo es posible aproximarse a la política religiosa a través del estudio de la ideología artística dominante y el arte oficial. El catolicismo siempre ha constituido uno de los rasgos definitorios de la identidad española y como tal, se ha visto reflejado de forma transversal a lo largo de la historia del arte hasta la actualidad, más si cabe en este tipo de exposiciones regladas por el Estado. Las tradiciones, los ritos e incluso el carácter histórico de los temas religiosos y las representaciones de santos son vestigios del pasado que nunca han dejado de estar presentes, puesto que forman parte del imaginario colectivo español y como tal, han contribuido a la definición de la identidad nacional.

²⁸⁷ MERINO HERNÁNDEZ, Rosa María, 2016, p. 43-52.

²⁸⁸ Para más información sobre estas dos imágenes contrapuestas, véase: MAYAYO, Patricia, 2010, p. 143.

²⁸⁹ Estos interrogantes están basados en los planteados en: POLLOCK, Griselda, 2015, p. 36.

V. BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y FUENTES

5.1. Bibliografía

- ADSUARA RAMOS, Juan. “Don Julio Cavestany, Marqués de Moret”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1965, nº20, p. 5-8.
- AGUIAR, José. “Don Julio Moisés”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1968, nº27, p. 5-8.
- ALBERTI, Rafael. *La Arboleda perdida. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- ALCAIDE, José Luis. “Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia”. *Ars Longa*, 1995, nº6, p. 49-56.
- ALLEN, Jonathan. “Ramón Manchón o el rescate de un artista polivalente”. *Moralia: revista de estudios modernistas*, 2008, nº 7, p. 31-35.
- ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel. *Anticlericalismo y libertad de conciencia*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.
- ARA FERNÁNDEZ, Ana; BAZÁN DE HUERTA, Moisés. “Fortuna crítica en influencias del escultor Iván Mestrovic en España”. *De Arte*, 2010, nº 9, p. 183-200.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.) *Elias Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016.
- BARRIO ALONSO, Ángeles. *La modernización de España (1917-1939). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2004.
- BARRIONUEVO-PÉREZ, Raquel. “Las pioneras. Escultoras españolas en la Segunda República”. *Revista internacional de culturas y literaturas*, 2012, nº 1, p. 8-11.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BEN-AMI, Shlomo. *El cirujano de hierro. La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Barcelona: RBA Libros, 2012.
- BENCOMO, Daniel. “Hugo Ball”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 2021, nº 74, p. 131-141.
- BERRUGUETE DEL OJO, Ana. *Daniel Vázquez Díaz, ente tradición y vanguardia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2018.
- BLÁZQUEZ, José María. *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*. Madrid: Cátedra, 2009.
- BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

- BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo. “Cien años de Historia del Arte en España”. *Tiempo y sociedad*, 2013, nº 1, p. 133-149.
- BOZAL, Valeriano. “Introducción”. En: HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. vol. 1. Madrid: Debate, 1998, p. 1-7.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. vol. 1 (1900-1939). Madrid: Machado, 2013.
- BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid: Ediciones Istmo, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982.
- BRIHUEGA, Jaime. *Cambio de siglo, República y exilio. Arte del siglo XX en España*. Madrid: Machado, 2017.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC, 2016.
- CADENAS, Ampelio Alonso de; CADENAS, Vicente de. *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*. Madrid: Hidalguía, 2001.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado: Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma, 1988.
- CALVO SERRALLER, Francisco. “Prólogo”. En: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989, p. 5-7.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*. Granada: Universidad de Granada, 2015.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. *Artistas y precursoras. Un siglo de autores Roësset*. Madrid: Horas y horas, 2013.
- CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos. *Breve historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Planeta, 2012.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. *José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*. Sevilla: Punto Rojo, 2011.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Arte, industria y revolución: temas de historia social del arte*. Barcelona: Península, 1988.
- CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- DÍEZ, José Luis. “Cecilio Plá en las exposiciones nacionales de Bellas Artes”. En: JOOS, Petra (dir.). *Cecilio Plá*. (Exposición celebrada en Valencia, Centro Cultural Bancaja, 1993). Valencia: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993, p. 31-50.

- DUELO, Gerardo. *Diccionario de grupos, fuerzas y partidos políticos españoles*. Barcelona: Editorial La Goya Ciencia, 1977.
- ELKINS, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Nueva York: Routledge, 2004.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2011.
- FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2012.
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva. *El reinado de Alfonso XIII. La modernización fallida*. Madrid: Historia 16, 1997.
- GIL PECHARROMÁN, Julio. *La Segunda República. Esperanzas y frustraciones*. Madrid: Historia 16, 1997.
- GÓMEZ ALFEO, María Victoria; GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando. “La crítica de arte en Colombine. El concepto de Belleza”. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2010, nº 186, p. 139-147.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. *La España de Primo de Rivera. La modernidad autoritaria, 1923-1930*. Madrid: Alianza, 2005.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos. “José Moreno Carbonero”. En: DíEZ, José Luis; BARÓN, Javier (com.). *El siglo XIX en el Prado*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 31-X-2007 al 20-IV-2008). Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 480-481.
- GRACIA, Carmen. “La Cultura Artística Valenciana en tiempo de Cecilio Plá”. En: JOOS, Petra (dir.). *Cecilio Plá*. (Exposición celebrada en Valencia, Centro Cultural Bancaja, 1993). Valencia: Bancaja, Obra Social i Cultural, 1993, p. 11-30.
- GUERRA, José Antonio (ed.). “Florecillas de San Francisco y de sus compañeros”. En: *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998, p. 795-930.
- HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola. *Campo artístico y sociedad en España (1836-1936). La institucionalización del arte y sus modelos*. Granada: Universidad de Granada, 2016.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989.
- JULIÁ, Santos. *Un siglo de España. Política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons, 1999.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. “Notas necrológicas de D. Eduardo Martínez Vázquez”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1971, nº 33, p. 23-30.
- LOMBA SERRANO, Concha. “Marisa Roësset, en la frontera (1924-1939)”. *Archivo español de arte*. 2018, vol. 91, nº 362, p. 143-158.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José. *Francisco Llorens*. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1991.

- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1986.
- MARÍAS, Julián. *España inteligible, razón histórica de las Españas*. Madrid: Alianza, 1985.
- MÁRQUEZ MACÍAS, Rosario (ed.). *De Palos al Plata. El vuelo del Plus Ultra a 90 años de su partida*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2026.
- MARZO, Jorge Luis. *La memoria administrada: el barroco y lo hispano*. Madrid; Buenos Aires: Katz, 2010.
- MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- MATEOS PÉREZ, Prudencio. “La Sociedad Española de Amigos del Arte”. *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 1987, nº 94, p. 70-86.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2010.
- MERINO HERNÁNDEZ, Rosa María. *La Segunda República, una coyuntura para las mujeres españolas: Cambios y permanencias en las relaciones de género*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.
- MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2008.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MONBOURQUETTE, Jean. *Reconciliarse con la propia sombra: el lado oscuro de la persona*. Santander: Sal Terrae, 1999.
- MORENO SECO, Mónica. “Masculinidades y religión. Los hombres de Acción Católica en el franquismo”. En: BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant humanidades, 2018, p. 137-165.
- NERTÓBRIGA, Francisco Teodoro de. *Vida de Eugenio Hermoso*. Madrid: Ediciones Castilla, 1955.
- PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor, 1948.
- PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio. *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos: 1840-1980*. Madrid: Akal, 2002.
- PÉREZ GÓMEZ-NIEVA, Alfonso. *Recuerdos de una época*. Madrid: Edición personal, 2005.
- PÉREZ REVIRIEGO, Miguel. “Eugenio Hermoso en la estética de su tiempo”. *Revista de estudios extremeños*, 1978, vol. 34, nº2, p. 260-268.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1971.
- PÉREZ ROJAS, Javier. *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

- PÉREZ ROJAS, Javier; GARCÍA CASTELLÓN, Manuel. *El siglo XX: persistencias y rupturas*. Madrid: Silex, 1994.
- PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y Estado. La sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: CSIC, 2002.
- PÉREZ SEGURA, Javier. “Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos”. *Archivo Español de Arte*, 2003, nº 86, p. 177-185.
- POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015.
- PORTÚS, Javier. *El concepto de la Pintura Española: Historia de un problema*. Madrid: Verbum, 2012.
- READ, Herbert. *Historia de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- SÁENZ DE GORBEA, Xavier. “Escultura y escultores vascos (1875-1939)”. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 2004, nº23, p. 91-138.
- SÁEZ ANGULO, Elisa. “Turba sin Dios, del pintor Soria Aedo, cuadro comprometido y ‘exiliado’ por avatares políticos en la España de 1936”. En: PAREDES, Tomás (dir.). *Arte político*. Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte, p. 441-450.
- SILBERMANN, Alphons, et. al. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- SISO MONTER, Montserrat; PLA PÉREZ, Salvador. “Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata”. En: RÍOS GUARDIOLA, María Gloria; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén; ESTEBAN BERNABÉ, Encarna (eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Murcia: Universidad de Murcia, 2016, p. 1079-1087.
- TORRE, Guillermo de. *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona: Edhasa, 1963.
- TOWNSON, Nigel. “¿Vendidos al clericalismo? La política religiosa de los radicales en el segundo bienio, 1933-1935”. En: CUEVA, Julio de la; MONTERO, Feliciano. *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2009, p. 73-90.
- URQUIJO Y GOITIA, José Ramón de. *Gobiernos y ministros españoles en la Edad Contemporánea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique. *La construcción historiográfica del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.

- URRICELQUI PACHO, Ignacio Jesús. “Post Nubila Phoebus, de Fructuoso Orduna, y la cultura artística de su tiempo”. *Príncipe de Viana*, 2016, nº 265, p. 661-688.
- VARGAS NOGALES, Rodrigo. *Eugenio hermoso, un utópico en Madrid*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.
- VILLALBA SALVADOR, María Piedad. *José Francés, crítico de arte*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- WEBER, Max. *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 1998.
- ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Eduardo. *Estudio de la poética de Rubén Darío*. México: Policromía, 1967.

5.2. Webgrafía

- ANTOLÍN PAZ, Mario. “Asorey y González, Francisco”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (13-VI-2019).
- ANTOLÍN PAZ, Mario. “Blay y Fábrega, Miguel”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (1-VII-2019).
- ANTOLÍN PAZ, Mario. “Orduna y la Fuente, Fructuoso”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (4-VI-2019).
- ARCHIVO VIRTUAL DEL SENADO DE ESPAÑA. “Silvela y Casado, Mateo”. En: <<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=2798>> (14-VI-2019).
- ARÉVALO GARCÍA-GALÁN, José Pablo. “Marceliano Santa María Sedano”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/7518/marceliano-santa-maria-sedano>> (14-VI-2019).
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES. “Institución”. En: <<http://www.apintoresyescultores.es/institucion/>>> (4-VI-2019).
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES. “7 Salón de Otoño”. En: <<http://xn--salondeotoo-beb.es/7-salon-de-otono>> (13-VI-2019).
- BALBÁS IBÁÑEZ, María Soledad. “Alcalá Galiano y Vildósola, Álvaro, conde del Real Aprecio”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (8-VI-2019).
- BALBÁS IBÁÑEZ, María Soledad. “Bermejo Sobera, José”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (16-VI-2019).
- BALBÁS IBÁÑEZ, María Soledad. “Roesset y Velasco, Marisa”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (29-VI-2019).

- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. “José Ramón Zaragoza Fernández”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/23994/jose-ramon-zaragoza-fernandez>> (14-VI-2019)
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés. “Moisés de Huerta Ayuso”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/12302/moises-de-huerta-ayuso>> (8-VI-2019).
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. “Francos Rodríguez escritor, periodista y político”. En: <<http://escritores.bne.es/web/authors/jose-francos-rodriguez-1862-1931/>> (4-VI-2019).
- CASTRO MARTÍN, Ángel. “Eliseo Meifrén Roig”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/12477/eliseo-meifren-roig>> (20-VI-2019).
- COPPER ARÉIZAGA, Rosario. “Capuz Mamano, José”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (1-VII-2019).
- D.F.M. “Esteve Fuentes, Gabriel”. En: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>>> (21-VI-2019).
- EFE. “El museo de BBAA incluye en su colección *La matanza de los inocentes* (1936)”. En: <<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20170125/413695692495/el-museo-de-bbaa-incluye-en-su-coleccion-la-matanza-de-los-inocentes-1936.html>> (4-VII-2019).
- ESTEBAN LEAL, Paloma. “Adán y Eva”. En: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/adan-eva-0>> (31-III-2019).
- ESTEBAN LEAL, Paloma. “Procesión de la muerte”. En: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/procesion-muerte>> (20-VI-2019).
- FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen. “Juventud”. En: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/juventud-0>> (14-VI-2019).
- GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar. “Julio Cavestany de Anduaga”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/23970/julio-cavestany-de-anduaga>> (16-VI-2019).
- GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar. “Ricardo Orueta Duarte”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/7543/ricardo-de-orueta-duarte>> (14-VI-2019).
- MELENDRERAS GIMENO, José Luis. “Miguel Ángel Trilles”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/13819/miguel-angel-trilles>> (4-VI-2019).
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. “Gutiérrez Solana en las colecciones Mapfre”. En: <<https://www.museobilbao.com/exposiciones/gutierrez-solana-85>> (28-VI-2019).
- OTERO TÚÑEZ, Ramón. “Francisco Asorey González”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/6935/francisco-asorey-gonzalez>> (13-VI-2019).
- PALOMERO PLAZA, Santiago; CARROBLES SANTOS, Jesús. “Luis Marco Pérez”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/30278/luis-marco-perez>> (21-VI-2019).
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. “Eduardo Martínez Vázquez”. En: <<http://dbe.rah.es/biografias/23998/eduardo-martinez-vazquez>> (8-VI-2019).

5.3. Fuentes

- ABRIL, Manuel. “La exposición nacional de Bellas Artes”. *Blanco y negro*, 1-VI-1930, p. 19-29.
- ABRIL, Manuel. “La Exposición Nacional”. *Blanco y Negro*, 22-V-1932, p. 47-54.
- ABRIL, Manuel; VEGUE GOLDONI, Ángel; SOUTO, Arturo, *et. al.* “Los artistas visitan al ministro de Instrucción”. *Luz*, 28-IV-1932, p. 14.
- ABRIL, Manuel. “La Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Luz*, 4-VI-1934, p. 7.
- ALCÁNTARA, Francisco. “La Exposición Nacional de Bellas Artes: los modernos o actuales”. *El Sol*, 31-V-1924, p. 8.
- ALCÁNTARA, Francisco. “La exposición nacional de Bellas Artes”. *El Sol*, 27-V-1926, p. 4.
- ALCÁNTARA, Francisco. “La vida artística. La agrupación de paisajistas en el Círculo de Bellas Artes”. *El Sol*, 7-I-1928, p. 2.
- ALMUNIA, José Luis. “La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos”. *La Semana Gráfica*, 1932, vol. 8, nº295, s. p.
- APRUEBA. “Se aprueba el artículo 24, que determina la disolución de la Compañía de Jesús”. *Heraldo de Madrid*, 14-X-1931, p. 8.
- ARTISTAS. “Los artistas que concurren a la Exposición Nacional de Bellas Artes obsequian con un banquete al Jurado de admisión”. *Heraldo de Madrid*, 20-V-1926, p. 3.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio. “La exposición nacional de Bellas Artes”. *El Sol*, 1-VI-1930, p. 3.
- CATÁLOGO. *Catálogo oficial de la exposición nacional de Bellas Artes de 1924*. Madrid: Mateu Artes Gráficas, 1924.
- CATÁLOGO. *Catálogo oficial de la exposición nacional de Bellas Artes de 1926*. Madrid: Mateu Artes Gráficas, 1926.
- CATÁLOGO. *Catálogo oficial de la exposición nacional de Bellas Artes de 1930*. Madrid: Blass S.A., 1930.
- CATÁLOGO. *Catálogo oficial de la exposición nacional de Bellas Artes de 1932*. Madrid: Blass S.A., 1932.
- CATÁLOGO. *Catálogo oficial de la exposición nacional de Bellas Artes de 1934*. Madrid: Blass S.A., 1934.
- CATÁLOGO. *Catálogo oficial de la exposición nacional de Bellas Artes de 1936*. Madrid: Blass S.A., 1936.

- CRIADO Y ROMERO. “José Gutiérrez Solana, vencido por Marceliano Santamaría, no se duele de que le haya arrebatado la Medalla de Honor”. *Heraldo de Madrid*, 20-VI-1934, p. 12.
- DISCURSO. “Discurso de S. M. ante el Solio Pontificio”. *ABC*, 20-XI-1923, p. 10-11.
- ENCINA, Juan de la. “La Exposición. Comentarios sueltos”. *La Voz*, 20-VI-1924, p. 1.
- ENCINA, Juan de la. “La Exposición Nacional”. *La Voz*, 30-V-1930, p. 3.
- ENCINA, Juan de la. “Las mujeres en la exposición”. *El Sol*, 17-VI-1934, p. 12.
- EXPOSICIÓN. “Exposición de Bellas Artes de 1934”. *Mundo femenino*, 1-VI-1934, p. 27.
- FORNET, Emilio. “Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional”. *Estampa*, 9-VI-1934, p. 10-13.
- FORTUNIO. “La exposición nacional de Bellas Artes”. *Nuevo Mundo*, 23-V-1930, p. 19-23.
- FRANCÉS, José. “Responso a Marga Gil Roësset”. *Nuevo Mundo*, 2-IX-1932, p. 13.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis. “La exposición nacional de Bellas Artes: la pintura”. *La Época*, 31-V-1926a, p. 4.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis. “La exposición nacional de Bellas Artes: la pintura”. *La Época*, 4-VI-1926b, p. 1.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis. “La exposición nacional de Bellas Artes: la pintura”. *La Época*, 10-VI-1926c, p. 1.
- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis. “La exposición nacional de Bellas Artes: la pintura”. *La Época*, 10-VII-1926d, p. 6.
- GIL FILLOL, Luis. “Marisa Roësset y Gisela Ephrussi”. *Estampa*, 7-I-1930, p. 21.
- GIL FILLOL, Luis. “Exposición nacional de Bellas Artes”. *Ahora*, 25-V-1932a, p. 14.
- GIL FILLOL, Luis. “Exposición nacional de Bellas Artes”. *Ahora*, 26-V-1932b, p. 18.
- GIL FILLOL, Luis. “Exposición nacional de Bellas Artes”. *Ahora*, 1-VI-1932c, p. 14.
- LAGO, Silvo. “Artistas contemporáneos: Álvaro Alcalá Galiano”. *La Esfera*, 26-V-1917, p. 26-27.
- LAGO, Silvio. “Lo que es y lo que no es la Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Mundo Gráfico*, 4-VI-1930, p. 12-13.
- LAGO, Silvio. “La escultura en la exposición nacional”. *Nuevo Mundo*, 3-VI-1932, p. 23-25.
- LEZAMA, Antonio de. “Exposición nacional de Bellas Artes”. *La Libertad*, 7-VI-1930, p. 3-4.

- LÓPEZ MARTÍN, Fernando. “El Jurado peor que la crítica negativa”. *Nuevo Mundo*, 4-VII-1924, p. 20.
- MARAÑÓN, José María. “Exposición nacional de Bellas Artes: la lección del pasado y la norma para el porvenir”. *Heraldo de Madrid*, 30-V-1932a, p. 2.
- MARAÑÓN, José María. “Exposición nacional de Bellas Artes: pintura, composiciones y paisajes”. *Heraldo de Madrid*, 7-VI-1932b, p. 7.
- MARAÑÓN, José María. “Exposición Nacional de Bellas Artes. Notas para una crítica”. *Heraldo de Madrid*, 27-6-1934, p. 6.
- MARQUINA, Rafael. “Exposición nacional de Bellas Artes. Acotaciones sin trascendencia”. *Heraldo de Madrid*, 17-VI-1924a, p.1.
- MARQUINA, Rafael. “Exposición nacional de Bellas Artes: acotaciones sin trascendencia”. *Heraldo de Madrid*, 2-VII-1924b, p. 5.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio. “Crítica de arte. La exposición nacional de Bellas Artes”. *Blanco y Negro*, 16-V-1926, p. 19-49.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio. “La pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes”. *ABC*, 30-V-1930, p. 9-13.
- OBRAS. “Obras notables de la Exposición Nacional de Bellas Artes”. *Ahora*, 4-VI-1932, p. 17.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y litografía de J. Palacios, 1903.
- PEMÁN, José María. *El hecho y la idea de la Unión Patriótica*. Madrid: Imprenta Artística Sáez Hermanos, 1929.
- PÉREZ GÓMEZ-NIEVA, Alfonso. *Esperanza y caridad*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1885.
- PROBLEMA. “El problema religioso en las Constituyentes” *Ahora*, 14-X-1931, p. 3-6.
- RIVERO, Carlos del. “La escultura en la exposición nacional”. *El Imparcial*, 20-V-1930, p. 3.
- ROMANO, Julio. “Los pintores y escultores rechazados por el Jurado de admisión de la Exposición Nacional apelan a la opinión pública”. *Nuevo Mundo*, 6-VI-1930, p. 12-23.
- DE TORRE, Guillermo. “La mal llamada exposición nacional de Bellas Artes”. *Diablo Mundo*, 2-VI-1934, p. 11-12.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 1-VI-1924a, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional de Bellas Artes. Una ojeada a la sala decimosexta”. *El Imparcial*, 21-VI-1924b, p. 1

- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional de Bellas Artes. Una ojeada a la sala duodécima”. *El Imparcial*, 27-VI-1924c, p. 1
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. Salas tercera y cuarta”. *El Imparcial*, 4-VII-1924d, p. 5.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional de Bellas Artes. Una ojeada a las salas segunda y primera”. *El Imparcial*, 5-VII-1924e, p. 3. (b)
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. Una ojeada al vestíbulo”. *El Imparcial*, 8-VII-1924f, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. Mir, Balbuena, Asorey”. *El Imparcial*, 22-V-1926a, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. Solana, Hermoso, Labrada”. *El Imparcial*, 23-V-1926b, p. 1.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Tuset, Berdejo”. *El Imparcial*, 29-V-1926c, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. Vidal Quadras, Pérez Ruolo, Marinas, Pinazo”. *El Imparcial*, 1-VI-1926d, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. Planes, Blanco, García Marcadal”. *El Imparcial*, 9-6-1926e, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. En torno a la concesión de medallas”. *El Imparcial*, 12-VI-1926f, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional. La razón de la sinrazón”. *El Imparcial*, 7-VII-1926g, p. 3.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional de Bellas Artes: en torno a la medalla de honor”. *La Voz*, 28-V-1934a, p. 5.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “Al cerrar: la Exposición Nacional de Bellas Artes”. *La Voz*, 7-VII-1934b, p. 4.
- VEGUE Y GOLDONI, Ángel. “La Exposición Nacional de Bellas Artes: salas sexta y séptima. Pintura y escultura”. *La Voz*, 17-VII-1936, p. 2.

VI. ANEXOS

ANEXO 1: TABLAS E IMÁGENES

RELACIÓN DE ABREVIATURAS

P.	Página del catálogo en la que se menciona la obra
M.	Medalla obtenida
1M	Primera medalla
2M	Segunda medalla
3M	Tercera medalla
MH	Medalla de honor


RELACIÓN DE COLORES

- Temas religiosos, personajes bíblicos e historia del cristianismo
- Paisajes o pintura de arquitectura en los que una iglesia es protagonista
- Otros: retratos, naturalezas muertas y obras ambiguas
- Presencia religiosa en obras costumbristas o regionalistas


1. EXPOSICIÓN DE 1924



1.1. Pintura con contenido religioso


AUTOR/A	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
José Aguiar	<i>Los romeros de san Juan</i>	Pabellón segundo, sala 2.	11		
Eduardo Artigas Comairos	<i>Interior del crucero de la Catedral de León</i>	Pabellón segundo, sala 2	13		NO
Juan Baixas Carrate	<i>Ermita</i>	Pabellón primero, sala 1, derecha.	14		NO
Pedro Barragán	<i>Madre Dolorosa</i>	Pabellón segundo, sala 2	14		NO
Julio Barrón Olivares	<i>Semana Santa en Sevilla</i>	Pabellón primero, sala 1, izquierda.	15		NO
Jesús Basiano Martínez	<i>La ermita</i>	Pabellón segundo, sala 7	15		NO
Rafael Cortés Pinto	<i>Oyendo misa</i>	Pabellón segundo, sala 9.	21		NO

Manuel Cuadrado Porras	<i>Un prelado misionero</i>	Pabellón primero, sala 1, izquierda.	22		NO
Esteban Domenech Fernández	<i>Cristo tendido (catedral de Toledo)</i>	Pabellón segundo, sala 5.	22		NO
Francisco Esteve Botey	<i>Monasterio de Cartujos de Santa María del Paular</i>	Pabellón segundo, sala 5.	23		NO
Tomás Fabregat García	<i>Interior de la iglesia de Catí</i>	Pabellón segundo, sala 4	24		NO
César Fernández Ardavin	<i>Sor Clara</i>	Pabellón segundo, sala 14.	24		
César Fernández Ardavin	<i>Dolorosa</i>	Pabellón segundo, sala 14.	24		

Gustavo Gallardo Ríuz	<i>Responso</i>	Pabellón segundo, sala 16.	27		
Manuel García Romero-Hispaletto	<i>El viático</i>	Pabellón primero, sala 1, derecha	28		NO
Alfonso Grosso Sánchez	<i>La iglesia del convento</i>	Pabellón segundo, sala 2.	30		
Federico González Plaza	<i>Interior de Iglesia (I)</i>	Pabellón segundo, sala 2.	30		NO



Federico González Plaza	<i>Interior de Iglesia (II)</i>	Pabellón segundo, sala 2.	30		NO
Andrés Goñi Gallego	<i>La oración (Mercado de Valencia)</i>	Pabellón segundo, sala 3.	30		NO
Juan Luis López	<i>A procesión D'o Santo Neno</i>	Pabellón segundo, sala 4.	33		
José Marced Furió	<i>El bautizo</i>	Pabellón segundo, sala 5.	36		

Luis Menéndez Pidal	<i>El viático en la aldea</i>	Pabellón segundo, sala 12.	38	MH	
Luis Menéndez Pidal	<i>Natividad</i>	Pabellón segundo, sala 12.	38		NO
Manuel Mensa	<i>Claustro de la Catedral de Baena</i>	Pabellón primero, sala 1, izquierda.	39		NO
Mariano Millán Velasco	<i>La Anunciación</i>	Pabellón segundo, sala 12.	39		NO
José Nogué Massó	<i>La catedral de Jaén</i>	Pabellón segundo, sala 10.	42		
Elena Olmos	<i>Rezando el rosario</i>	Pabellón segundo, sala 16.	43		NO
Mercedes Padró Grané	<i>En el templo</i>	Pabellón segundo, sala 11.	44		NO
Francisco Sancha	<i>La iglesia de San Sebastián</i>	Pabellón segundo, sala 2.	50		NO
Francisco Santa Cruz	<i>Los canónigos de Sigüenza</i>	Pabellón primero, sala 1, derecha.	50		NO

José Seijo Rubio	<i>Pórtico de la Gloria</i>	Pabellón segundo, sala 4.	51		NO
Alfonso W. Sena	<i>Pórtico de Santa María</i>	Pabellón segundo, sala 6 u 11	52		NO
Alfonso W. Sena	<i>San Nicolás de Bari (Algorta)</i>	Pabellón segundo, sala 6 u 11	52		NO
José María Tamayo	<i>Una ermita andaluza</i>	Pabellón segundo, sala 5 o 9	53		NO
José María Tamburini y Dalmau	<i>Virgen Madre</i>	Pabellón segundo, sala 16	53		NO
Salvador Tuset y Tuset	<i>Escolanía</i>	Pabellón segundo, sala 2.	54		
Salvador Tuset y Tuset	<i>La devota</i>	Pabellón segundo, sala 2.	54		

Carlos Verger Fioretti	<i>El día de los muertos</i>	Pabellón segundo, sala 11.	56		
Daniel Vázquez Díaz	<i>Fray Luis Genio (Provincial dominico)</i>	Pabellón segundo, sala 14.	55	2M	

1.2. Escultura de contenido religioso



AUTOR	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Juan Adsuara Ramos	<i>Piedad</i>	*La sección de escultura no aparece distribuida en salas en el catálogo oficial de 1924, por lo que se puede intuir que una misma sala albergaría todas las obras de la sección.	69	1M	
José Bueno	<i>Exterminio</i>		71	1M	
Santiago R. Bonome	<i>Ex Compostelana Domu</i>		71		NO

Ricardo Font Estors	<i>Los Apóstoles san Pedro y San Juan</i>		73		NO
Federico Marés Senlovol	<i>El entierro de Cristo</i>		73		
Fructuoso Orduña	<i>Cristo</i>		74		NO
Juan Bautista Palacios Chirivella	<i>Cristo crucificado</i>		74		NO
Jesús María Perdigón	<i>Plegaria</i>		75		


2. EXPOSICIÓN DE 1926

2.1. Pintura de contenido religioso

AUTOR	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Fray M. Cuadrado	<i>Prisión de un dominico</i>	Sala 1	14		NO
Pascual Isla García	<i>Convento de Agres (Alicante)</i>	Sala 1	16		NO
Juan Bueno Echevarría	<i>Interior de iglesia</i>	Sala 2	20		NO
Joaquín Capulino Jauregui	<i>Interior del camarín de la Virgen del Rosario</i>	Sala 2	20		NO
José María Tamburini Dalmau	<i>Eva</i>	Sala 2	23		NO
Guillermo Brú	<i>Virgen de la Margarita</i>	Sala 4	27		NO
Victorina Durán y Cebrián	<i>Salomé</i>	Sala 4	27		NO
Francisco Gidon	<i>Cristo en la cruz (esmalte)</i>	Sala 5	32		NO
Manuel Crestar Díaz	<i>Eva</i>	Sala 5	32		NO
César Prieto Martínez	<i>El patio del convento</i>	Sala 6	41		NO
Daniel Vázquez Díaz	<i>Los monjes</i>	Sala 6	41		

Rafael Argeles Escriche	<i>Cristo en el sepulcro</i>	Sala 8	44	2M	
José Marced Turrio	<i>Un albadet en la vila</i>	Sala 8	44		NO
Teodoro Andreu Sentamans	<i>La Puerta Santa (Santiago de Compostela)</i>	Sala 9	46		NO
Manuel Mucientes García	<i>Claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo</i>	Sala 9	48		NO
Manuel Antolín Romero de Tejada	<i>Al santo del amo</i>	Sala 9	48		NO
Jacinto Alcántara	<i>Los cofrades de Ansó</i>	Sala 9	46		

Juan Vila Cinca	<i>El aplech</i>	Sala 9	49		
Ramón Carazo Martínez	<i>Ángeles</i>	Sala 10	50		NO
Alfonso Grosso Sanchez	<i>La misa</i>	Sala 10	50		
Miguel Hernández Najera	<i>La tentación de San Antonio</i>	Sala 10	50		NO


Rigoberto Soler	<i>Misa en Santo Domingo de Ibiza</i>	Sala 11	53		NO
Francisco de A. Planas Doria	<i>Misa Primera</i>	Sala 13	57		NO
Emilio Poy Dalmau	<i>La bendición de la mesa</i>	Sala 13	57		NO
Martín Vidal Corella	<i>Interior del coro, catedral de Valencia</i>	Sala 13	57		NO
Roberto González del Blanco	<i>Un jueves de Compostela</i>	Sala 14	58		
Eugenio Lafuente	<i>Piedad</i>	Sala 14	59		NO
Juan Luis López	<i>Nuestra Señora de la Expectación</i>	Sala 17	65		NO
Manuel López Garabal	<i>El místico</i>	Sala 17	66		NO
José Cabanes	<i>La Virgen de la Fuente</i>	Sala 18	67		NO
Enrique Galwey y García	<i>Antiguo cementerio</i>	Sala 18	67		NO
José Gutiérrez Solana	<i>La visita del Obispo</i>	Sala 18	67		NO



Roberto Fernández Balbuena	<i>En el claustro</i>	Sala 18	67	2M	
José Cruz Herrera	<i>La ofrenda de la cosecha</i>	Sala 20	72	1M	
Enrique de Larrañaga	<i>El Cristo de las Misiones</i>	Sala 20	73		NO
José María Moner Quintana	<i>Capilla</i>	Sala 20	73		NO
Antonio Veredas Rodríguez	<i>Un rincón de la Catedral de Ávila</i>	Sala 22	90		NO
Javier de Winthuysen y Losada	<i>Jardín del Monasterio</i>	Sala 22	90		NO
Francisco Guinart Candelich	<i>Fiesta de San Antonio</i>	Sala 23	92		NO
Joaquín Mesa y Rojas	<i>Reflejo último (interior de iglesia)</i>	Sala 23	93		NO


Ángel Díaz Sánchez	<i>Descubrimiento de la Santa Cruz por Santa Elena</i>	Sala 24	98		NO
Antonio Fernández y Marrero	<i>Nocturno en el Monasterio</i>	Sala 24	98		NO
Fray Secundino Martín	<i>Beato Francisco de Morales, mártir dominico</i>	Sala 24	99		NO
Francisco Pérez Lozao	<i>Plegaria de infancia</i>	Sala 24	101		NO

2.2. Escultura de contenido religioso

AUTOR/A	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Enrique Mayer Castro	<i>San Jacob</i>	Sala 1	17		NO
Enrique Muñoz Murato	<i>La Santa Faz</i>	Sala 1	17		NO
Jesús María Perdigón	<i>Madonna</i>	Sala 1	18		
Luis Benedito Sanchez	<i>Ecce Homo</i>	Sala 5	30		

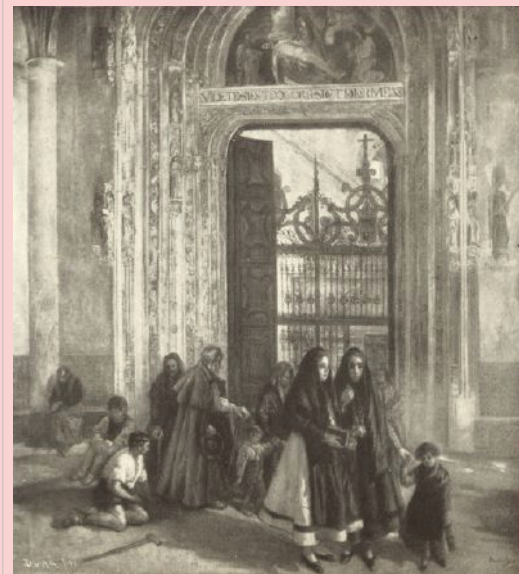
Juan Cristobal	<i>Ángel (fragmento del panteón de la familia Menéndez de Luarda)</i>	Sala 9	47		NO
Juan Cristobal	<i>Estatua funeraria</i>	Sala 9	47		NO
Francisco Asorey González	<i>Santa</i>	Sala 14	58		NO
Francisco Asorey González	<i>San Francisco de Asís</i>	Sala 17	65	1M	
Clemente Cantos	<i>El Cristo de la Yesera</i>	Sala 21	75		
José Gallardo y Fajardo	<i>Crucifijo</i>	Sala 21	76		
Fernando Palacios Martínez	<i>Jesús Nazareno</i>	Sala 21	79		
Manuel Pascual	<i>Cristo Yacente</i>	Sala 21	79		
Florentino del Pilar Valriberas	<i>Hijo pródigo</i>	Sala 22	87		NO



Mariano Rubio	<i>San Juan Bautista</i>	Sala 22	88		NO
Pedro Sánchez Fustero	<i>Imagen del Sagrado Corazón de Jesús (madera policromada)</i>	Sala 22	89		NO
Mariano Timón Ambrosio	<i>El hijo pródigo</i>	Sala 23	95	3M	
Joaquín Bilbao	<i>El sueño de la Virgen</i>	Sala 24	96		NO
Agustín G. del Valle	<i>San Francisco (boceto en tierra cocida)</i>	Sala 24	98		NO
América Sosa y Maceo (natural de la Habana)	<i>Oyendo el sermón</i>	Sala 24	102		

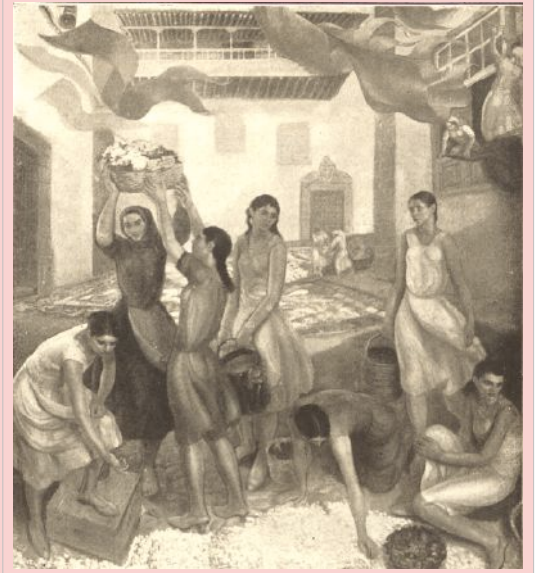
José María Palma Velasco	<i>Estatua orante</i>	Sala 22	101		
--------------------------	-----------------------	---------	-----	--	-------------------------------------------------------------------------------------


3. EXPOSICIÓN DE 1930

3.1. Pintura con contenido religioso

AUTOR	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
José de la Cruz Suárez Peregrín	<i>Sacristán de pueblo</i>	Pabellón primero, sala 2	9		NO
Mariano Tur de Montis	<i>A la procesión</i>	Pabellón primero, sala 2	9		NO
Ramón Pulido Fernández	<i>El Paular</i>	Pabellón primero, sala 2	10		
Lino Martínez Villafines	<i>Corticela</i>	Pabellón primero, sala 2	11		NO
Gabriel Esteve	<i>El viatico en la huerta (Valencia)</i>	Pabellón primero, sala 3	12	3M	NO


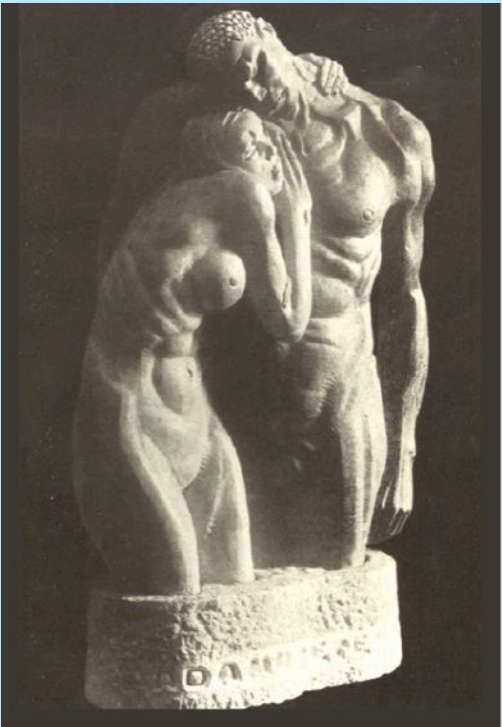
Nicolás Soria y González	<i>Al Carmen</i>	Pabellón primero, sala 3	12		
José Gutiérrez Solana	<i>La procesión de la muerte</i>	Pabellón primero, sala 4	14		NO
Ramón Gimbert Canals	<i>Hermana muerte</i>	Pabellón primero, sala 4	14		NO
Santiago Rusiñol	<i>Claustro</i>	Pabellón primero, sala 4	14		
Pablo Sabaté Jaumá	<i>Interior de Iglesia</i>	Pabellón primero, sala 6	17		NO
Esteban Domenech y Fernández	<i>Convento de San Juan de la Penitencia</i>	Pabellón primero, sala 9	25		NO
José Blanco Coris	<i>Hombres de poca fe</i>	Pabellón primero, sala 9	26		NO

Casimiro Gracia Raga	<i>La iglesia de la Sangre (Liria)</i>	Pabellón primero, sala 10	27		NO
Rafael Pellicer	<i>Catedral de Santiago</i>	Pabellón primero, sala 10	28		NO
Luis Huidobro	<i>El becerro de oro</i>	Pabellón primero, sala 11	29		NO
Lino Martínez Villafines	<i>Las platerías</i>	Pabellón primero, sala 13	33		NO
Juan Luis López	<i>Interior de Iglesia</i>	Pabellón primero, sala 14	34		NO
Aurelio Vera Fajardo	<i>Fray Francisco de Vitoria</i>	Pabellón primero, sala 15	36		NO
Mariano Barbasán Lagueruela	<i>Romería</i>	Pabellón primero, sala 15	37		NO
Pedro Isern y Alié	<i>Eva (Danza)</i>	Pabellón primero, sala 15	38		NO
José Aguiar	<i>La alfombra de flores (Tenerife)</i>	Pabellón primero, sección de pintura, sala 17	41		
Rafael Forns y Romans	<i>Adoración de los Reyes Magos</i>	Pabellón primero, sala 17	43		NO

Luis Rubio Verano-Aguirre	<i>La caprichosa (monasterio de piedra)</i>	Pabellón primero, sala 17	44		
Fernando Martínez Gómez	<i>Nieva en la virgen del puerto</i>	Pabellón segundo, sala 3	73		NO
Federico Godoy de Castro	<i>Interior de la catedral vieja (Cádiz)</i>	Pabellón segundo, sala 3	73		NO
Pablo Zelaya Sierra	<i>Las monjas</i>	Pabellón segundo, sala 3	75		NO
Mauro Ortiz de Urbina y Uribarren	<i>La ermita solitaria</i>	Pabellón segundo, sala 3	76		NO
Esteban Domenech y Fernández	<i>Exvoto</i>	Pabellón segundo, sala 4	81		NO

3.2. Escultura con contenido religioso

AUTOR/A	TÍTULO	LOCALIZACIÓN	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Federico Coullaut Mendigutía	<i>Mater Salvatoris</i>	Pabellón primero, sala 9	47		NO
Pedro Salaverri de la Torre	<i>San Sebastián</i>	Pabellón primero, sala 13	49		NO
Ignacio Pinazo Martínez	<i>Dolorosa</i>	Pabellón primero, sala 14	49		NO
Juan Bautista Palacios Chirivella	<i>Eva</i>	Pabellón primero, sala 16	50		NO
Alfonso Gabino Pariente	<i>Cristo Jesús</i>	Pabellón primero, sala 16	50		NO



Carmelo Vicent Suriá	<i>Eva, la eterna esclava</i>	Pabellón primero, sala 17	50		NO
Pedro de Torre-Isunza	<i>Piedad</i>	Pabellón primero, sala 17	50	2M	
Mariano Monedero del Río	<i>Trinidad</i>	Pabellón primero, sala 17	51		NO
Margarita Gil Roesset	<i>Adán y Eva</i>	Pabellón segundo, sala 1	84	3M	


José Núñez Miquez	<i>Cristo yacente</i>	Pabellón segundo, sala 1	85	3M	NO
J. Gálvez Mata	<i>San Juan de Dios</i>	Pabellón segundo, sala 2	86		NO
Antonio de la Cruz Collado	<i>Adán y Eva</i>	Pabellón segundo, sala 3	87		NO


4. EXPOSICIÓN DE 1932

4.1. Pintura con contenido religioso

AUTOR/A	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Vicente G. Novella	<i>Publicación de las bulas en Córdoba</i>	Pabellón primero, sala 2.	7		NO
Juan Ferrer Carbonell	<i>San Nicolás (Ámsterdam)</i>	Pabellón primero, sala 2.	8		NO
Francisco Esteve Botey	<i>Claustro de la colegiada del Sar, en Santiago de Compostela</i>	Pabellón primero, sala 2.	9		NO
Ramón Gimbert Canals	<i>Catedral del Barcelona</i>	Pabellón primero, sala 2.	9		NO
Alfonso Grosso Sánchez	<i>Interior (iglesia de la Caridad)</i>	Pabellón primero, sala 3.	9	2M	NO
Francisco Soria Aedo	<i>Villancicos</i>	Pabellón primero, sala 3.	10		
Casimiro Gracia Raga	<i>Virgen gótica (naturaleza muerta)</i>	Pabellón primero, sala 6.	16		NO

José Gutiérrez Solana	<i>Procesión</i>	Pabellón primero, sala 5.	15		
Fernando Tarazona	<i>A la sombra de la Cruz</i>	Pabellón primero, sala 6.	18		NO
Pablo Sabaté Saumá	<i>Santa Cecilia (Montserrat)</i>	Pabellón primero, sala 6.	18		NO
Edith de Aguiar	<i>Colegiata y Lonja de Alcañiz</i>	Pabellón primero, sala 7.	20		NO
Daniel Vázquez Díaz	<i>Escuchando el órgano</i>	Pabellón primero, sala 8.	21		NO
Rosario de Velasco	<i>Adán y Eva</i>	Pabellón primero, sala 9.	23	2M	

Marisa Röesset	<i>Un ángel</i>	Pabellón primero, sala 10.	24		NO
Fernando Quero y Quero	<i>Anunciación</i>	Pabellón primero, sala 12.	27		
Laureano Barrau	<i>El día de todos los santos</i>	Pabellón primero, sala 13.	28		NO
Enrique Simonet Castro	<i>Del Paular</i>	Pabellón primero, sala 13.	29		NO
Felipe Cossío del Pomar	<i>Ofrenda</i>	Pabellón primero, sala 13.	30		NO
Francisco Llorens Díaz	<i>Virgen Románica</i>	Pabellón primero, sala 14.	30		NO
Oliver Luis García	<i>Iglesia del Pino</i>	Pabellón primero, sala 14.	31		NO



Virgilio Bernabeu Penades	<i>Sagrada Familia</i>	Pabellón primero, sala 16.	34		
Juan Francés y Mexía	<i>Entrada al convento de los descalzos</i>	Pabellón primero, sala 17.	36		NO
José A. Merediz	<i>Las batuecas (convento en ruinas)</i>	Pabellón primero, sala 18.	38		NO



4.2. Escultura con contenido religioso

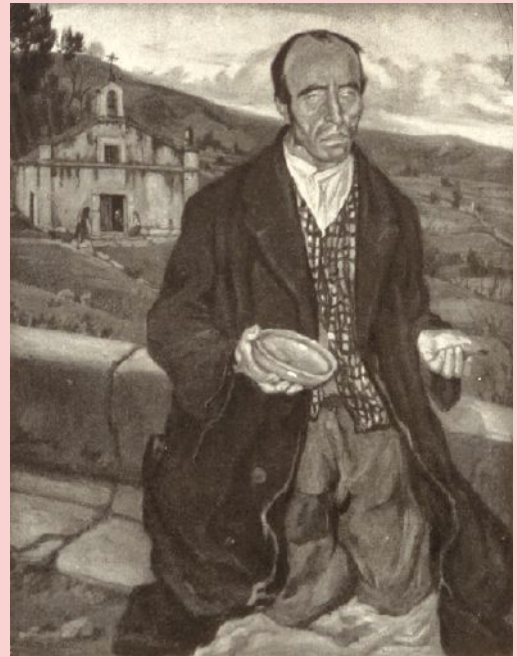
AUTOR/A	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Ernesto Marco Ferrer	Cristo	Pabellón primero, sala 1.	43		NO
Francisco Asorey	Dolorosa	Pabellón primero, sala 1.	44		NO
Marga Gil Roësset	Caín	Pabellón segundo, sala 1	59		NO
Manuel de la Cruz Martín	Orante	Pabellón segundo, sala 1.	59		NO
Ernesto Marco Ferrer	San José	Pabellón segundo, sala 1.	60		NO

5. EXPOSICIÓN DE 1934

5.1. Pintura con contenido religioso

AUTOR/A	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Francisco Soria Aedo	<i>Composición</i>	Pabellón primero, sala 3.	11		
José Gutiérrez Solana	<i>El fin del mundo</i>	Pabellón primero, sala 3.	11		

José Suárez Pregrín	<i>Betsabé</i>	Pabellón primero, sala 4	13		
Marisa Roësset	<i>Virgen</i>	Pabellón primero, sala 5.	18		
Julia Minguillón Iglesias	<i>Jesús, Marta y María</i>	Pabellón primero, sala 7.	21	3M	NO
Rafael Ortega Heredia	<i>Oración</i>	Pabellón primero, sala 7.	21		NO

Juan Francés y Mexía	<i>La hora del ángelus</i>	Pabellón primero, sala 10.	27		NO
Roberto González del Blanco	<i>Místico</i>	Pabellón primero, sala 10.	27		NO
Miguel Hernández Nájera	<i>Dolorosa</i>	Pabellón primero, sala 10.	28		NO
Marcial Moreno Pascual	<i>Con flores a María</i>	Pabellón primero, sala 11.	29		NO
Aurora Lezcano Saracho	<i>María Magdalena</i>	Pabellón primero, sala 11.	30		NO
José Seijo Rubio	<i>El ciego de Santa Margarita</i>	Pabellón primero, sala 12.	31		
Miguel Infante	<i>Famoso templo de esquipulas</i>	Pabellón primero, sala 13.	32		NO
Edith de Aguiar Thiel	<i>San Andrés</i>	Pabellón primero, sala 13.	33		NO


Fausto Renom Jaumandreu	<i>Templo de la Sagrada Familia.</i>	Pabellón primero, sala 13.	33		NO
Alfonso Grosso	<i>Oración</i>	Pabellón primero, sala 14.	35		NO
Alfonso Grosso	<i>El comulgatorio</i>	Pabellón primero, sala 14.	35		NO
Santiago Martínez	<i>Fray Pablo</i>	Pabellón primero, sala 14.	36		NO
Eduardo Martínez Vázquez	<i>El crucero</i>	Pabellón primero, sala 15.	39		NO
Octavio Bianqui y Sánchez	<i>La iglesia de Ceares en Gijón</i>	Pabellón primero, sala 18.	45		NO
Emilio Poy Dalmau	<i>Aparición de Cristo a los apóstoles</i>	Pabellón primero, sala 20.	50		NO
Manuel Gutiérrez Fernández	<i>Claustro</i>	Pabellón segundo, sección de pintura y artes decorativas, sala 1.	96		NO

5.2. Escultura con contenido religioso



AUTOR	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Antonio Cano Carrera	<i>Magdalena</i>	Pabellón primero, sala 9.	54		NO
Mariano Monedero del Río	<i>Eva</i>	Pabellón primero, sala 20.	55		NO
José Bueno Jimeno	<i>Revelación</i>	Pabellón segundo, sala 1.	74		NO
José Pérez Pérez “Sejo”	<i>La Virgen de la selva</i>	Pabellón segundo, sala 1.	74		NO
Mariano Timón Ambrosio	<i>San Sebastián</i>	Pabellón segundo, sala 1.	75		NO
Jose Luis Martínez Repullés	<i>Eva</i>	Pabellón segundo, sala 1.	75		NO


6. EXPOSICIÓN DE 1936

6.1. Pintura con contenido religioso

AUTOR/A	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
José Morell Macías	<i>Natividad en Castilla</i>	Pabellón primero, sala 1.	11		NO
Alfonso Grosso	<i>Estampa del Rocío</i>	Pabellón primero, sala 1.	11		


Sebastián García Vázquez	<i>Puebla de Guzmán antes del siglo XX</i>	Pabellón primero, sala 1.	11		
José E. Martínez Gil.	<i>Éxtasis</i>	Pabellón primero, sala 1.	12		NO
José Moreno Carbonero	<i>Liberación de los cautivos</i>	Pabellón primero, sala 5.	22		NO
Alfonso Grosso	<i>La profesión</i>	Pabellón primero, sala 5.	23		NO
Lorenzo Aguirre	<i>San Fermín</i>	Pabellón primero, sala 7.	25		NO
Juan Ferrer Carbonell	<i>Monasterio de Agres</i>	Pabellón primero, sala 7.	25		NO

Purificación Searle Fernández-Calcela	<i>La Virgen Morena</i>	Pabellón primero, sala 2.	14		
Gonzalo Bilbao y Martínez	<i>Consolatrix Afflictorum</i>	Pabellón primero, sala 5.	22		

Marisa Roësset	<i>San Juan Bautista, niño</i>	Pabellón primero, sala 7.	26		
Rosario de Velasco	<i>Los inocentes</i>	Pabellón primero, sala 8.	28		NO

6.2. Escultura con contenido religioso

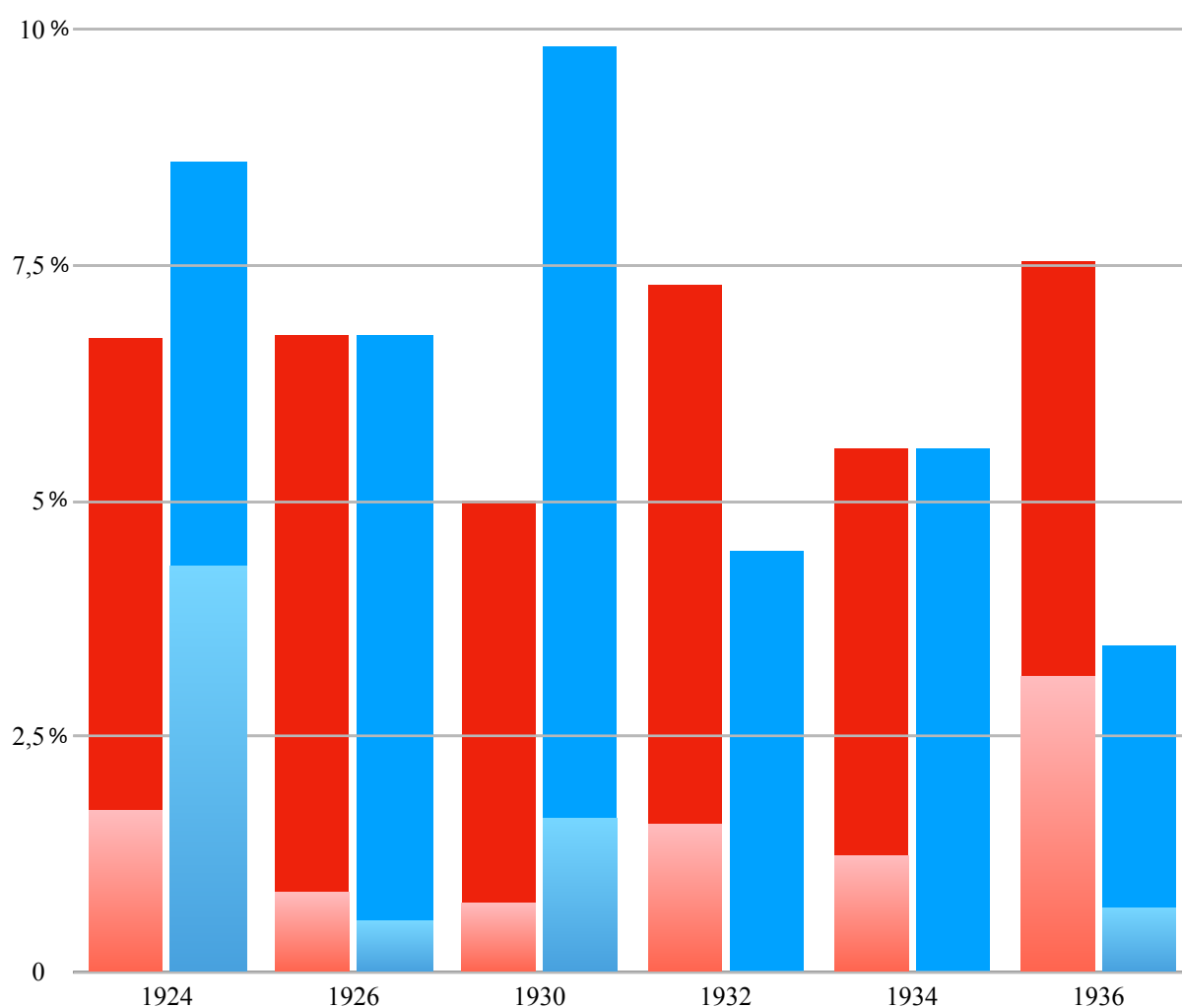
AUTOR/A	TÍTULO	LUGAR EXPOSITIVO	P.	M.	REPRODUCCIÓN
Mariano Rubio	Cain y Abel	Pabellón primero, sala 1.	69		NO
Carmelo Vicent Surià	El hijo del hombre	Pabellón primero, sala 5.	70		NO
Mariano Benlliure	Tríptico en cerámica de la vida de la Virgen	Salón de exposiciones del MIPYBA.	87		NO
Mariano Barrero Sáez	Ilusión pecadora	Salón de exposiciones del MIPYBA.	88		NO

Agustín Ballester Besalduch	Judit	Ministerio de Estado, patio de la derecha.	83		
-----------------------------	-------	--------------------------------------------	----	--	-------------------------------------------------------------------------------------

ANEXO 2: GRÁFICAS COMPARATIVAS

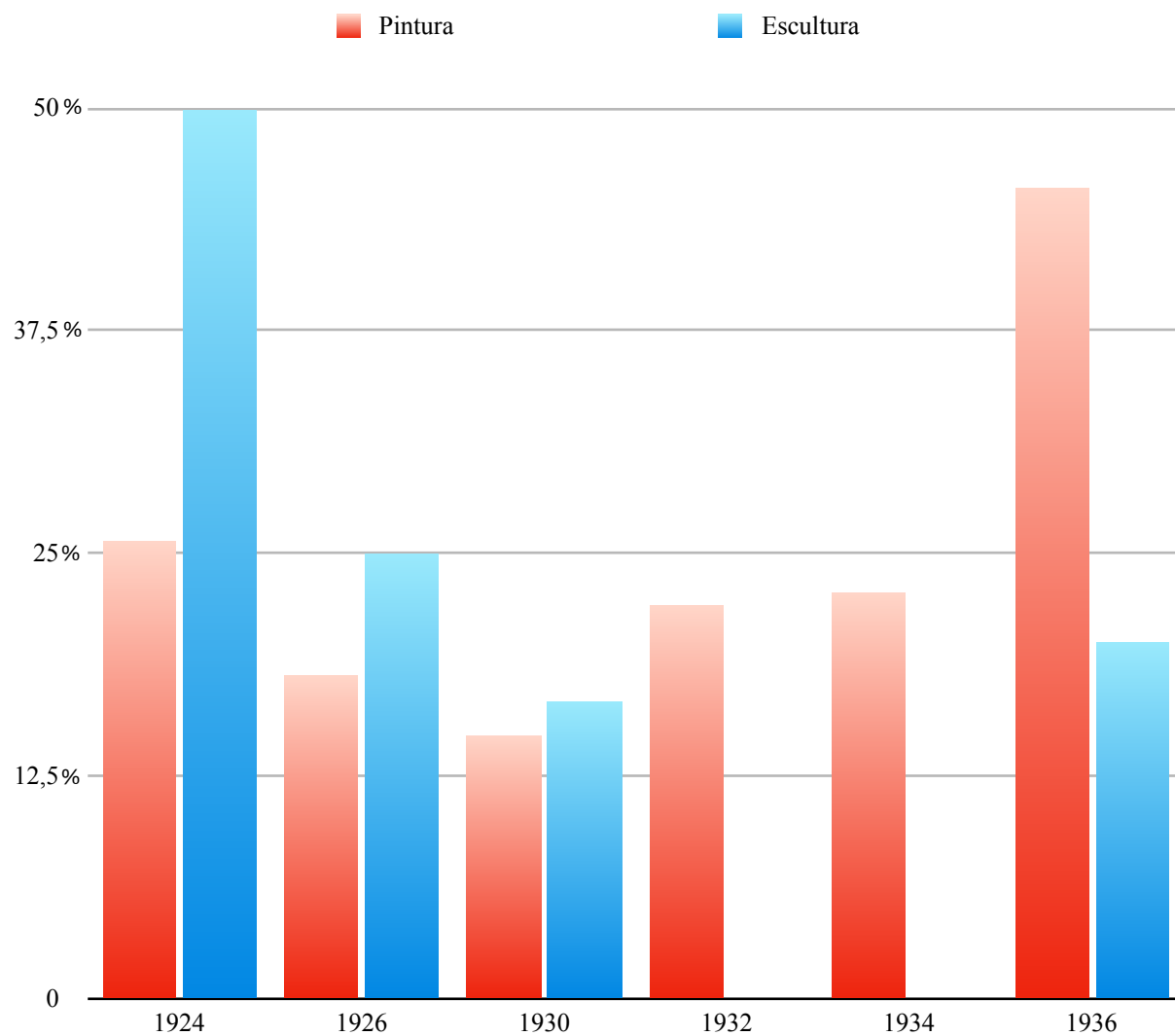
1) Porcentaje de obras con contenido religioso aceptadas en cada certamen con respecto al total de obras expuestas en cada sección

- Porcentaje de pintura de contenido religioso con respecto al total de obras de la sección.
- Porcentaje de escultura de contenido religioso con respecto al total de obras de la sección.
- Porcentaje de pintura de contenido religioso reproducido en el catálogo con respecto al total de obras de la sección.
- Porcentaje de escultura de contenido religioso reproducido en el catálogo con respecto al total de obras de la sección.



Nota: En el catálogo de 1926, las obras no aparecen diferenciadas por secciones, de modo que al no contar con la cantidad total de pinturas y esculturas, no se ha podido calcular el porcentaje por cada sección, sino con respecto al total. Por ello, la cantidad de pinturas y esculturas reflejadas es la misma y el porcentaje de reproducciones, muy bajo.

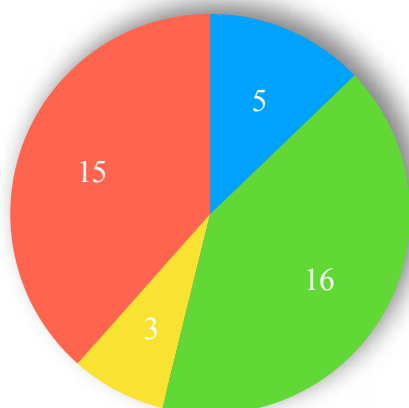
2) Porcentaje de obras de contenido religioso reproducidas en el catálogo oficial con respecto al total de reproducciones.



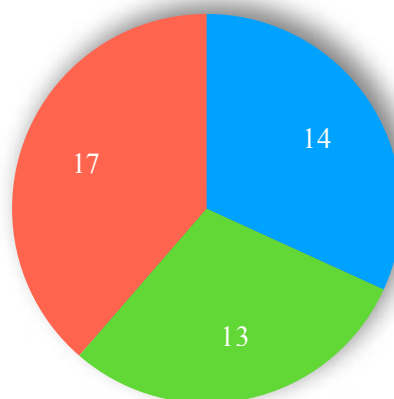
3) Géneros pictóricos a través de los cuales se manifiesta el catolicismo en la sección de pintura: comparación por número de obras.

- Temas religiosos, personajes bíblicos e historia del cristianismo
- Paisajes o pintura de arquitectura en los que una iglesia es protagonista
- Otros: retratos, naturalezas muertas y obras ambiguas
- Presencia religiosa en obras costumbristas o regionalistas

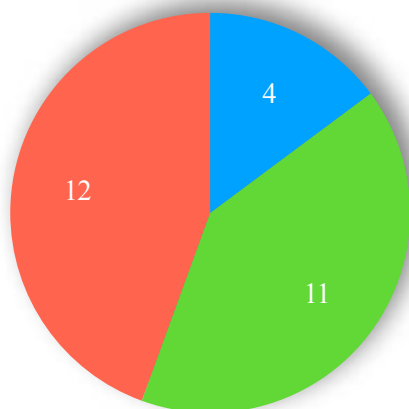
a) 1924



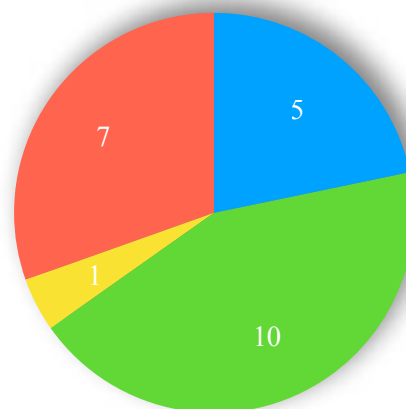
b) 1926



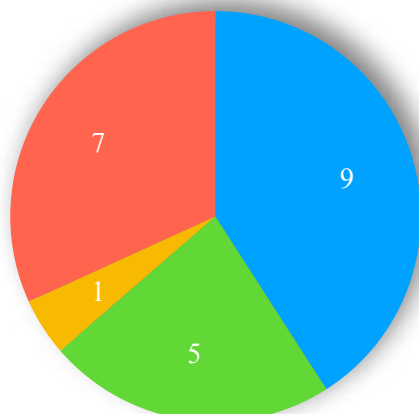
c) 1930



d) 1932



e) 1934



f) 1936





Vega Torres Sastrús

Religión e ideología artística.
La visión del catolicismo
en las exposiciones nacionales
de **B**ellas **A**rtes
(1924 - 1936)



Premios Trabajos Fin de Máster

- 2020 -

**CE
HA**
COMITÉ ESPAÑOL
DE HISTORIA
DEL ARTE

CE
HA

**CE
HA**
COMITÉ ESPAÑOL
DE HISTORIA
DEL ARTE

