VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorado en Historia del Art
Código 3130

CATOLICISMO Y SEGUNDA REPÚBLICA: UNA APROXIMACIÓN A LA RELIGIÓN DESDE EL CAMPO ARTÍSTICO ESPAÑOL

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
VEGA TORRES SASTRÚS

Dirigida por:
LUIS ARCINIEGA GARCÍA

València, junio de 2025

Esta tesis doctoral se integra en el Proyecto I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ cofinanciado con fondos «FEDER Una manera de hacer Europa» (2022-2026, convocatoria 2021 de ayudas a «Proyectos de generación de conocimiento» en el marco del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023). También forma parte del proyecto I+D+i *Catolicismo, género y sexualidad en la España contemporánea desde una perspectiva comparada y transnacional (1875-2020)* (CATOGENESEX) (PID2023-147203NA-I00), financiado por MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

AGRADECIMIENTOS

Cuando mi hermana Alicia y yo todavía no sabíamos ni leer ni escribir, nuestros padres nos llevaron por primera vez al Museo del Prado y nos colocaron frente a *Las Meninas*. Mi madre pensaba que todavía éramos muy pequeñas para prestar atención a la obra, pero mi padre insistió en que observáramos el cuadro porque «algo se nos quedaría». Hoy yo termino mi tesis doctoral en Historia del Arte y mi hermana, que estudió otra cosa, trabaja en el Museo del Prado.

Son muchas las personas que, de manera consciente o inconsciente, han pavimentado el camino que me ha conducido hasta aquí. Intentar abarcar toda esa red de apoyos sería, afortunadamente, una tarea imposible. Sin embargo, no puedo dar paso a esta investigación sin antes reconocer a quienes más han contribuido en el desarrollo de mi trayectoria predoctoral. Ruego disculpas, por tanto, por las ausencias inevitables.

En primer lugar, deseo destacar el apoyo recibido por parte del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Este organismo me concedió una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), gracias a la cual he podido dedicarme plenamente a la docencia y la investigación a lo largo de estos últimos años. También debo expresar mi gratitud a la Universitat de València, a la Facultat de Geografia i Història y al Departament d'Història de l'Art, por haber sido un óptimo escenario para el desarrollo de este proyecto.

Mi agradecimiento más sincero va dirigido hacia el director de esta tesis, Luis Arciniega, por haber decidido embarcarse en esta aventura incierta, por confiar en mi capacidad desde el primer momento y por concederme el espacio y las herramientas necesarias para crecer como investigadora en estos últimos seis años. Sin sus consejos, su predisposición, su honestidad y su apoyo, el camino hasta aquí habría sido mucho menos fructífero. También quiero reconocer la valiosa influencia del profesor Jorge Sebastián, quien me acompañó en mis primeros pasos hacia la carrera académica y cuyas ideas plantaron el anhelo que, con el tiempo, se ha transformado en esta tesis.

Fuera de la Universitat de València debo agradecer su confianza a Raúl Mínguez Blasco y a Ángela Pérez del Puerto por permitirme formar parte del proyecto CATOGENEX, así como a las investigadoras que lo componen por sus valiosos comentarios. Extiendo mi gratitud a las personas que han supervisado mis estancias de investigación:

Teresa M. Sala, Javier Pérez Segura y Jordana Mendelson. A esta última dedico una mención especial por la calidez con la que me acogió en el KJCC y por haberme permitido trabajar mano a mano con una profesional de su talla. De igual modo, expreso mi más profunda gratitud a Mary Ann Newman, *per fer de Manhattan un lloc paregut a casa.*

Este trayecto tampoco habría sido el mismo sin el respaldo de aquellos compañeros y compañeras que, con los años, se han convertido en amistades. Destaco los nombres de Carlos Navarro, Esther Parpal, Mariángeles Pérez, Clara Solbes, María Vives, Pau M. Sarrió y Gabriel Pascual. También el de Rubén Gregori, cuyas clases de arte bizantino desataron el efecto mariposa que me ha traído hasta aquí. Gracias, de verdad, por apreciarme, por acogerme y por hacer de la universidad un lugar más apacible.

Asimismo, ocupan un lugar primordial en estos agradecimientos mis amigas Carolina Pastor, Cristina Ballesteros y Marina Jiménez, el primer regalo que me dio la historia del Arte. Por llenar de recuerdos la facultad, por celebrar cada uno de mis logros, por comprender mis ausencias y por animarme siempre que lo he necesitado, les estoy plenamente agradecida. Especial mención, en este sentido, se merece Elena Solbes, mi otra mitad académica. Los altibajos de la carrera investigadora han forjado una amistad que espero que se mantenga durante muchos años. Gracias, siempre, por escucharme.

Por supuesto, estoy profundamente agradecida a mi familia. A mi padre, Miguel, por haber sembrado en mí el amor por el arte y por haber hecho todo lo posible para que pudiera dedicarme a ello. A mi madre, Teresa, por ser un apoyo absolutamente incondicional. Desde que tengo consciencia ha sido un modelo de fortaleza, de seguridad, de independencia y de calidad humana. Ojalá llegar a ser algún día la mitad de lo que es ella. Gracias también a mi hermana Alicia, quien, pese a ser la pequeña, se ha convertido en un ejemplo a seguir por su inteligencia, su creatividad y su empatía. Ella siempre ha sabido apreciar lo bueno que hay en mí, incluso cuando yo he sido incapaz de verlo.

Dejo para el final a Pablo porque me temo que no encontraré las palabras justas para expresar lo mucho que ha hecho por mí en estos años. Esta es la segunda tesis doctoral que completamos juntos. Hemos superado casi siete estancias, una pandemia, varias prestaciones por desempleo, muchas convocatorias y una plaza. Y sin embargo, con Pablo todo ha sido simple, porque Pablo, para mí, es una certeza. Nunca podré agradecerle lo suficiente su confianza, su cariño, su reconocimiento y su admiración. Gracias por inspirarme a ser mejor y por llenar de felicidad cada paso de este camino.

València, 23 de junio de 2025

«Qué piensa, qué escribe, qué sueña, qué canta un poeta es dato valiosísimo acerca del ambiente intelectual y sentimental en que viven muchos que jamás escribieron versos ni los escribirán»

Adolfo Araujo, «La fe del poeta moderno»,
La Libertad, 11-10-1932, p. 1

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

Objetivos 9

Encuadre historiográfico 12

Estado de la cuestión 17

Materiales y proceso de investigación 24

Estructura de la tesis 28

LA SEGUNDA REPÚBLICA 31

I. El contexto religioso 31

El catolicismo en el plano político 31

La religión desde la perspectiva sociocultural 40

II. El contexto artístico 50

PRIMERA PARTE

RELIGIÓN Y CAMPO ARTÍSTICO: LOS ESPACIOS

1. EL CATOLICISMO A CONCURSO 57

1.1. Las exposiciones nacionales de Bellas Artes 58

1.1.1. La exposición nacional de 1932 y los modernos de «inspiración cristiana» 60

1.1.2. La exposición nacional de 1934. «Muchos temas religiosos y místicos, y todos ellos de mujeres» 80

1.1.3. La interrumpida exposición de 1936 97

1.2. Los Salones de Otoño 104

1.2.1. El XI Salón de Otoño (1931) 107

1.2.3. El XII Salón de Otoño (1932) 113

1.2.3. El XIII Salón de Otoño (1933) 118

1.2.4. El XIV Salón de Otoño (1934) 122

1.2.5. Un salón adicional. La exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de pintores y escultores (1935) 129

1.2.6. El XV Salón de Otoño (1935) 134

1.3. Las exposiciones en Cataluña: los Salones de Primavera y el mercado de arte 139

1.4. Las Exposiciones Regionales en Valencia y la «República Inmaculada» 148

1.5. Las exposiciones de primavera en Sevilla 156

1.6. Las exposiciones de artistas vascos 159

1.7. El arte religioso ¿una cuestión de capital? 166

2. RELIGIÓN Y ARTE MODERNO 172

2.1. Arte moderno, arte nuevo y la vanguardia en España 172

2.2. Al papa no le gusta el arte moderno. Conflictos entre el catolicismo y el arte de vanguardia 181

2.3. La religión y el arte moderno en España 192

2.3.1 Aportaciones teóricas. Intentos de concordia 192

2.3.2. Aproximaciones plásticas. El catolicismo y lo cotidiano 199

2.3.2.1. Zubiaurre, Solana, Lorca y las tradiciones religiosas 200

2.3.2.2. Entre lo sacro y lo humano. Lo religioso en el arte nuevo 213

2.4. Espacios para la modernidad 222

2.4.1. El arte religioso en el Museo Nacional de Arte Moderno 222

2.4.2. El catolicismo en algunas agrupaciones de artistas 236

2.5. La modernización de la escultura religiosa. Pervivencias y transformaciones 251

2.6. El arte religioso ¿una cuestión de estilo? 275

3. EL MISTICISMO EXPORTADO 282

3.1. La percepción de España. De la Leyenda Negra a los estereotipos románticos 282

3.2. El catolicismo español visto desde fuera. Estados Unidos como caso de estudio 286

3.2.1. «On Sunday this cathedral is something like a circus». Impresiones sobre las prácticas religiosas españolas en la literatura de viajes 286

3.2.2. «So gorgeous, so medieval, so mystical». La Semana Santa vista por los extranjeros....293

3.2.3. «The New Spain» o la modernidad que no interesa. Catolicismo, laicización e imagen turística de España....298

3.3. Visiones religiosas en las Españas exportadas....304

3.3.1. Tipos y costumbres. La complacencia del gusto extranjero....304

3.3.2. Entre la modernidad y el cliché. «Living Spanish Artists» y España en las internacionales de Pittsburgh....316

3.3.3. La contraimagen progresista. La SAI en Copenhague, Berlín y París....327

3.3.4. Las bienales de Venecia o la República entre el fascismo....337

3.4. El arte religioso ¿una cuestión «española»?....346

SEGUNDA PARTE

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LA RELIGIOSIDAD: LOS TEMAS

4. LA ARQUITECTURA ECLESIÁSTICA: EL PAISAJE COMO SÍMBOLO....354

4.1. Catedrales en decadencia. La sublimación de Castilla....358

4.2. Otras construcciones. Las iglesias catalanas....369

4.3. Vacuidad y nostalgia. Paisajes, interiores y la secularización conflictiva....373

5. EL COSTUMBRISMO RELIGIOSO: EL CULTO EN IMÁGENES....379

5.1. «Religiosidad popular», Lived religion o «sencillamente, religión»....379

5.2. Tradición y comunidad. Las celebraciones religiosas en el espacio público....382

5.3. La feminización de la religión en imágenes. Piedad en público y en privado....389

6. LOS TEMAS RELIGIOSOS Y LA CONSTRUCCIÓN CATÓLICA DEL GÉNERO....403

6.1. El feminismo «aceptable» y las creadoras de arte religioso....404

6.2. La Sagrada Familia desestructurada....411

6.3. La Virgen María y la feminidad católica en la España contemporánea....414

6.4. «La mujer joven se desembaraza en todos los sentidos». La Virgen Madre frente a las Evas modernas....416

6.5. Otras mujeres de la Biblia....422

6.6. Jesucristo y los santos....426

TERCERA PARTE

UN IMAGINARIO EXPLÍCITO: LA PRENSA GRÁFICA

7. LA POLÍTICA RELIGIOSA Y SUS DEFENSORES SEGLARES....439

7.1. Las primeras medidas laicizadoras y la quema de conventos....443

7.2. El auge de los partidos católicos....451

7.3. La beata irreflexiva y el sufragio femenino....455

7.4. «En esta España de calzonazos» El cura como cabeza de familia....465

7.5. La hipomasculinidad de los hombres católicos....467

8. EL CLERO Y SUS PECADOS....471

8.1. Tipos de clérigos....471

8.2. Algunos rasgos comunes. Ni humildad ni templanza....480

8.3. Las mujeres y los párrocos. Relaciones en secreto de confesión....483

8.4. Los milagros inventados....493

9. EL ANTICLERICALISMO EN LOS ENCARTES....498

9.1. El arte comprometido en los años treinta....498

9.2. «Los Diez Mandamientos» de Josep Renau....501

9.3. «Los Siete Pecados Capitales» de Manuel Monleón....521

10. EPÍLOGO....537

CONCLUSIONES....540

CONCLUSIONS....551

SUMMARY **561**

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES **598**

I. FUENTES 598

II. BIBLIOGRAFÍA 621

ANEXOS

ANEXO 1. OBRAS ORGANIZADAS POR ESPACIO EXPOSITIVO **655**

A1.1. Exposiciones nacionales de Bellas Artes 656

A1.2. Exposiciones de la Asociación de Pintores y Escultores 664

A1.3. Exposiciones de Primavera en Cataluña 672

A1.4. Exposiciones en galerías de arte catalanas 675

A1.5. «Concurs de Pintura: Montserrat vist pels pintors catalans» 689

A1.6. Exposiciones Regionales en Valencia 693

A1.7. Exposiciones de Primavera de Sevilla 695

A1.8. Exposiciones colectivas de artistas vascos 696

A1.9. Espacios para el arte moderno 705

A1.10. La renovación de la escultura. Obras expuestas en la Segunda República 709

A1.11. Obras expuestas en el extranjero 712

ANEXO 2. OBRAS ORGANIZADAS POR TEMA **721**

A2.1. Paisajes 722

A2.2. Interiores 746

A2.3. Costumbrismo y escenas de género 749

A2.4. Naturalezas muertas 760

A2.5. Retratos de personas consagradas 761

A2.6. Temática religiosa 764

INTRODUCCIÓN

«España ha dejado de ser católica, a pesar de que existan ahora muchos millones de españoles católicos, creyentes».[1] Manuel Azaña pronunciaba esta frase ante las Cortes Constituyentes el 13 de octubre de 1931. Con esta oración resumió el que fue uno de los asuntos más problemáticos en la historia contemporánea de España: el proceso de secularización y su conflictivo desarrollo en un país de profundas raíces católicas.

La Segunda República había sido proclamada el 14 de abril de 1931. La monarquía borbónica, que en los años precedentes había apoyado al dictador Primo de Rivera, quedó deslegitimizada tras el fracaso del régimen. Las elecciones municipales celebradas esa primavera demostraron que, para la mayoría de españoles, la Corona ya no era una institución compatible con la recién instaurada democracia. Así, España puso fin al reinado de Alfonso XIII, para dar paso a un periodo de cinco años plagado de transformaciones políticas, sociales y culturales.[2]

Uno de los primeros asuntos a abordar en el marco de las Cortes Constituyentes republicanas fue la llamada «cuestión religiosa». Las esperanzas depositadas en el nuevo sistema de gobierno avivaron antiguos debates sobre las relaciones entre la Iglesia y el Estado, en los que la defensa o el rechazo del catolicismo se convirtieron en una potente herramienta de configuración ideológica. Las medidas secularizadoras propuestas por los partidos de izquierdas fueron rechazadas por los sectores más conservadores, pero también por los anticlericales más radicales, por considerarlas insuficientes. Esta agitación escaló de tal manera que se produjeron episodios vandálicos y atentados contra los bienes de la Iglesia en los que el patrimonio religioso sufrió daños irreparables.

Mientras tanto, en la vida cotidiana, la religión también experimentó procesos de transformación. El catolicismo continuaba siendo el eje vertebral de las tradiciones populares, las fiestas y las costumbres, en las que participaba una ciudadanía con ideas políticas muy heterogéneas. Las procesiones estaban repletas de gente, pero al mismo tiempo, en las parroquias, los sacerdotes se lamentaban de la pérdida de feligreses en las

---

[1] Discurso pronunciado por Manuel Azaña, ante las Cortes Constituyentes. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados (DSS), nº 55, 13-10-1931, pp. 1666-1672.

[2] BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, p. 105-107.

misas semanales. Paralelamente, en los hogares, la piedad continuaba practicándose, aunque de muy diversas maneras, atravesadas por cuestiones como el género, la clase o el territorio.

La compleja omnipresencia del catolicismo en este periodo ha llamado la atención de historiadoras e historiadores en las últimas décadas. La mayoría se ha enfocado en el plano político y algunas y algunos, más recientemente, en la dimensión cultural y social del proceso de secularización.[3] Sin embargo, todavía no se han realizado apenas aproximaciones al tema desde la cultura visual generada en la época, una perspectiva que puede aportar mucho a la conversación, teniendo en cuenta el poder del que disponían las imágenes en un momento en el que entre un 30 y un 40% de la población era completamente analfabeta[4] y en un país en el que, como percibió el escritor argentino Roberto Arlt, «se nace, se vive, se juega, se sufre, se ama, se trabaja entre imágenes».[5]

En 2017, el historiador Joseba Louzao se dio cuenta de esta carencia y advirtió del potencial de esta línea de investigación interdisciplinar.[6] El propósito de esta tesis doctoral es, precisamente, comenzar a rellenar ese nicho historiográfico. Para ello, ofrecemos una forma diferente de interpretar el panorama religioso, enfocada en cómo sus transformaciones y permanencias se reflejaron en la cultura visual del momento. Como punto de partida, por tanto, planteamos la siguiente pregunta: ¿qué nos dicen las imágenes sobre la situación del catolicismo en la Segunda República?

Hemos acotado la investigación a un periodo tan concreto por diversos motivos. El primero es el potencial que presenta este marco cronológico, puesto que, citando a Julio de la Cueva, «Si en algún período de la historia contemporánea de España el conflicto político en torno a la religión se ha manifestado en toda su crudeza, este ha sido el momento de los años treinta del siglo XX».[7] El segundo es su particularidad, ya que la Segunda República se insertó entre dos dictaduras en las que las relaciones Iglesia-Estado fueron muy estrechas, por lo que el contraste, en este sentido, fue notable. Asimismo, hemos decidido delimitar nuestro estudio a la etapa anterior a la Guerra Civil, dado que aunque en la contienda la religión actuó como elemento claramente polarizador, el sistema artístico tuvo que transformarse para adaptarse a las posibilidades y las necesidades del conflicto bélico. Por lo tanto, el lustro comprendido entre 1931 y 1936, presenta unas características lo suficientemente específicas como para ser estudiadas de manera independiente.

---

[3] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2017.

[4] CHIVELET, Mercedes, 2011, p. 136.

[5] ARLT, Roberto, 2005, p. 92.

[6] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2017, p. 287.

[7] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2017, p. 67.

El tercer y último motivo que explica la elección del marco cronológico es que durante la Segunda República también hubo importantes avances en el plano cultural. En aquel momento, se intensificaron los intentos de renovación del campo artístico nacional, sobre todo por parte del Estado, que impulsó diferentes medidas de protección y promoción del arte contemporáneo, facilitando el asentamiento de las corrientes estéticas más modernas en España. Todo ello confirma que el periodo republicano mostró una efervescencia polifacética que esperamos pueda transmitirse a través de esta investigación.

Al partir de una cronología tan acotada hemos podido ampliar el marco geográfico al ámbito nacional. Somos conscientes de que la ambición de este planteamiento conlleva ciertas limitaciones. Aunque hemos conseguido recuperar una cantidad significativa de imágenes sobre las que construir nuestro discurso, es evidente que faltarán muchas otras que se han perdido o sobre las que no hemos podido localizar información. Esta tesis doctoral, por tanto, no pretende dar una solución definitiva e incontestable a cómo se plasmó el contexto religioso en la producción artística de la Segunda República. Ofrecemos, no obstante, un primer acercamiento a la cuestión, planteando una línea de investigación interdisciplinar y novedosa, a fin de arrojar nuevas perspectivas al relato.

OBJETIVOS

Como ya hemos anticipado, el objetivo principal de esta tesis doctoral es realizar una aproximación al contexto religioso de la Segunda República utilizando como fuente principal las imágenes creadas y expuestas en la época. Para ello, el primer paso será reunir un corpus de obras lo suficientemente amplio que nos permita detectar conexiones fundamentadas entre la creación artística y el contexto que la envolvió.

Aunque en nuestra investigación contemplaremos obras de formatos muy diversos, nuestro corpus estará conformado, fundamentalmente, por pinturas y esculturas, localizadas a través de la consulta de catálogos de exposición y artículos de prensa, en las que la religión católica aparezca representada de algún modo. Por tanto, no solo prestaremos atención a las obras de género estrictamente religioso, sino que también contemplaremos aquellas escenas costumbristas o regionalistas en las que se muestren prácticas y tradiciones religiosas; paisajes donde cobren protagonismo determinados monumentos eclesiásticos; retratos de personas consagradas; o naturalezas muertas compuestas por objetos devocionales, entre otros asuntos. Hemos decidido abarcar una selección temática tan variada porque consideramos que de esta manera podremos ofrecer

una visión lo más poliédrica posible de las diferentes formas en las que la religión, la Iglesia o la piedad fueron experimentadas por la población y plasmadas en la producción artística del momento.

Por este motivo, nos centraremos únicamente en aquellas creaciones exhibidas en contextos laicos, como las exposiciones individuales y colectivas, los concursos artísticos, las galerías o los museos. Se ha optado por excluir del estudio las obras realizadas por encargo de la Iglesia porque el propósito de esta tesis doctoral no es estudiar el arte sacro, sino averiguar cómo los artistas y las artistas —entendidos como integrantes de una sociedad que opinó, reaccionó y experimentó de formas muy diversas las transformaciones en las que se vio inmersa— reflejaron en sus obras, desde la subjetividad, el contexto en el que vivieron. Como se demostrará puntualmente en distintos capítulos de la tesis, las obras encargadas por las instituciones religiosas solían estar sujetas a directrices estrictas por parte del comitente, lo que limitaba considerablemente la capacidad expresiva de sus creadores. Por ende, consideramos que no resultan el objeto de estudio más adecuado para cumplir con el propósito de esta investigación.

En este sentido, también hemos decidido excluir de nuestro discurso a todos aquellos artistas que, pese a ser españoles, desarrollaron la mayor parte de su trayectoria en el extranjero. Aunque es probable que estos autores y autoras estuvieran al tanto de la evolución que estaba experimentando la sociedad española, pensamos que su visión no resulta tan representativa como la mostrada por aquellos y aquellas que pintaron, esculpieron y expusieron en la península.

Una vez configurada nuestra muestra de obras, el siguiente objetivo será averiguar si hubo espacios expositivos más afines que otros a esas representaciones de contenido religioso y cuáles pudieron ser los motivos que influyeron en dichas preferencias. En este sentido, prestaremos atención a factores condicionantes de la producción artística, como el mercado de arte, la crítica, el privilegio, el apoyo del Estado, el gusto de las clases dominantes, o la ideología artística.[8] También hemos considerado oportuno estudiar algunas exposiciones de arte español celebradas en el extranjero, para determinar si este tipo de temas fueron tratados de manera diferente en los ámbitos nacional e internacional.

---

[8] El concepto de ideología artística fue introducido en BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 68. El autor entiende por ideología artística «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.»

Tras exponer cómo el contexto artístico influyó en la presencia o ausencia de referencias a la religión en las obras, el siguiente objetivo será analizar el contenido de las mismas. Para ello, observaremos qué temas se repitieron con más insistencia y, mediante la lectura de bibliografía especializada, trataremos de establecer conexiones entre los asuntos retratados por los artistas y el contexto social, político, religioso y cultural en el que concibieron sus obras.

Asimismo, somos conscientes de que, en ocasiones, el sistema artístico censuró o limitó la capacidad expresiva de los creadores y las creadoras. Algunas exposiciones públicas prohibieron la aceptación de obras en las que se notara algún atisbo de crítica social, y en las muestras celebradas en galerías privadas el factor económico probablemente actuó de censurador para muchas y muchos artistas. Teniendo esto en cuenta, complementaremos ese sustrato conformado por pinturas y esculturas con una selección de caricaturas y dibujos publicados en la prensa gráfica, que en aquel momento estaba sujeta a menos censura. De esta forma, trataremos de comprobar si hubo diferencias significativas en el tratamiento de los asuntos religiosos dependiendo del formato en el que se realizara la obra.

Finalmente, en un sentido más amplio, esta tesis doctoral aspira a ofrecer una aproximación diferente a la historia religiosa de los años treinta, pero también a la historia del arte español de la primera mitad del siglo XX, mayoritariamente enfocada en los estilos más próximos a la vanguardia internacional. Aunque en nuestra investigación incluiremos las corrientes plásticas más renovadoras, la mayoría de obras con las que vamos trabajar pertenecerán a lo que Jaime Brihuega denominó el «resto no-vanguardista», de corte academicista y de escasa fortuna crítica.[9] Con esta investigación buscamos reivindicar especialmente la puesta en valor de aquel arte de segunda o tercera fila, de las creadoras y los creadores de los que apenas se sabe nada, ya que independientemente de su calidad o de su fama, constituyen la fuente más representativa para estudiar cómo un periodo histórico, con sus respectivos conflictos, fue percibido por la mayoría población y trasladado al imaginario visual.

[9] Utilizamos el mismo concepto que usa BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 26 para referirse a «la pintura oficial laureada o el academicismo ramplón de segunda o tercera fila, […] verdaderos exponentes de las ideologías artísticas vigentes en las distintas clases, estratos y capas sociales de su tiempo».

Encuadre historiográfico

Con lo expuesto hasta ahora, puede intuirse cuáles son las corrientes historiográficas en las que se enmarca esta tesis doctoral. En primer lugar, la investigación se inscribe dentro del amplio campo de la historia cultural, entendida, en términos generales, como el estudio de las diversas formas en las que las personas han experimentado, han configurado y han sido modeladas por las prácticas culturales. Este planteamiento cobró especial relevancia a partir de la década de 1970 para los historiadores anglófonos y francófonos, aunque Peter Burke, uno de sus autores de referencia, establece su origen en la Alemania de finales del siglo XVIII.[10] Desde entonces, la definición de la historia cultural ha resultado frustrante dada la vastedad y la heterogeneidad de su objeto de estudio, es decir, del propio concepto de «cultura».[11] No es menester de esta investigación tratar de recoger todas las propuestas de definición, pero sí que mencionaremos algunas de las más afines al planteamiento de nuestra tesis.

De entre todas las manifestaciones culturales que puede abarcar esta corriente historiográfica, el arte es la que más nos atañe. En este sentido, encontramos una pionera aproximación de Johan Huizinga, quien a principios del siglo XX declaró que el principal objetivo del historiador cultural consiste en describir los pensamientos y los sentimientos característicos de una época, a través del estudio de los temas, los símbolos y las formas presentes en las obras literarias y artísticas.[12] En la misma línea, Burke estableció que pese a la variedad de objetos de estudio, todas las aproximaciones a la historia cultural comparten la preocupación por lo simbólico y por su interpretación. Según el historiador británico: «Conscientes o inconscientes, los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana».[13]

Entender las obras artísticas como contenedoras de símbolos que ayudan a comprender el pensamiento de una época implica, en última instancia, reivindicar el papel de las imágenes como fuentes históricas. Numerosos autores han defendido la necesidad de relacionar la producción artística con su contexto cultural. Francis Haskell, por ejemplo, adoptó esta posición en *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado.*[14] Ernst Gombrich también afirmaba en su *Breve historia de la cultura* que «todo evento o toda

[10] BURKE, Peter, 2006, p. 13.

[11] HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, 2019, p. 55.

[12] HUIZINGA, Johan, 1984 [1918], pp. 17-76.

[13] BURKE, Peter, 2006, p. 15.

[14] HASKELL, Francis, 1994.

creación en un período se halla ligado por un sinfín de hilos con el ambiente cultural en el que está inserto».[15]

Dentro de la disciplina propiamente histórico-artística, esta investigación se adscribe, esencialmente, a la historia social del arte, que pone el acento en estudiar y destacar las circunstancias sociales, políticas, económicas e ideológicas que hacen posible y condicionan la producción, configuración y evolución de las obras de arte a lo largo de la historia.[16] Se parte, por tanto, de la premisa de que el individuo, como sujeto creador, forma parte del contexto que le rodea y dentro de esos parámetros realiza tanto sus actos personales como profesionales.[17]

De este modo, se entenderá por qué hemos preferido utilizar en el título de nuestra tesis el concepto de «campo artístico» acuñado por Pierre Bourdieu, por encima de otros similares, como el de «sistema», que consideramos más rígido. Para Bourdieu, el campo del arte es aquel espacio en el que interactúan todos los agentes involucrados en el proceso de creación y valoración de las obras: artistas, instituciones, críticos de arte, coleccionistas, galeristas, etc.[18] En esas interacciones se producen relaciones de poder, de *habitus* o de capital-clase social. Todo ello conforma, según el autor, «un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él».[19]

La concepción de la imagen como testimonio y documento también ha sido el centro de corrientes metodológicas más recientes, como la teoría de la imagen (*Théorie de l'image*), la ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*), la antropología de la imagen (*Bildanthropologie*), o los estudios de cultura visual, acuñados por Svetlana Alpers y posteriormente renombrados como estudios visuales (*Visual Studies*).[20] Estos últimos aspiran a una comprensión multidisciplinar y global de la producción cultural, incorporando también formatos como la

---

15 GOMBRICH, Ernst, 2004, p. 42.

16 La historia social o sociología de la cultura ha sido una corriente ampliamente cultivada. Sin ánimo de ofrecer una relación exhaustiva de la producción orientada en esta línea, consideramos fundacionales los escritos del alemán SILBERMANN, Alphons, *et. al*, 1971; y el húngaro HAUSER, Arnold, 1968 y 1977. En la academia franco-belga, han resultado fundamentales los estudios de BOURDIEU, Pierre, 1992; HEINICH, Nathalie, 1996 y 2017; GIELEN, Pascal, 2014. En el ámbito anglosajón, destacamos las aportaciones de BECKER, Howard, 1984; BOWNES, Alan, 1990; y WOLF, Janet, 2011. Dentro del ámbito nacional, diversos investigadores e investigadoras de la Universitat de Barcelona se han encargado de estudiar el campo artístico desde una perspectiva sociológica, véase FURIÓ, Vicenç, 2012; PEIST, Núria, 2021.

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

18 BORDIEU, Pierre, 1980, 1986 y 1994.

19 BORDIEU, Pierre, 1990, p. 22.

20 El término es descrito en el libro *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century,* publicado por primera vez en 1983.

fotografía, la literatura, el teatro, la música o el cine.[21] Como ya hemos señalado, en esta investigación abordamos algunos de ellos de forma parcial, especialmente la literatura, pero hemos tenido que centrarnos en las artes plásticas, atendiendo las limitaciones del formato y a nuestra formación específica en Historia del Arte.

Tampoco debemos olvidar que la religión, igual que el arte, es una manifestación cultural. Burke, la contempla en un capítulo de su libro *¿Qué es la historia cultural?,* dedicado al concepto de la «tradición». En líneas generales, el historiador define la «tradición» como un conjunto de conocimientos, valores y destrezas que perduran de generación en generación. Para el británico, la religión entra dentro de esta categoría.[22]

Sin embargo, Burke puntualiza que la «tradición» no es un concepto universal ni uniforme, sino que diferentes sectores o secciones de la sociedad experimentan «tradiciones» diferentes, que pueden coexistir en un mismo espacio de forma simultánea.[23] Ignorar esa multiplicidad, según advertía el historiador, nos puede llevar a caer en dos errores fundamentales: considerar que en las sociedades aparentemente modernas no pueden persistir ciertas tradiciones, o por el contrario, asumir que los grupos o las instituciones más ancladas a la tradición se mantienen ajenos a cualquier tipo de renovación o innovación.[24] Estos dos prejuicios se han encontrado con frecuencia en los estudios en los que se aborda la relación entre la Iglesia y la contemporaneidad.

Desde la Ilustración, la desvinculación con la religión había sido considerada como una de las características esenciales de las sociedades modernas en Occidente. Esta visión se vio potenciada por los avances científicos, la industrialización y el auge de corrientes como el existencialismo, el positivismo o el nihilismo, que parecían indicar la inminente consolidación de una sociedad en pro del intelecto y el progreso, con una consecuente decadencia de la Iglesia. Los padres fundadores de la sociología, entre los que cabe destacar a Auguste Comte, Karl Marx, Émile Durkheim y Max Weber, ya plantearon desde distintos puntos de vista el gradual declive de la religión en las sociedades modernas.

Esta teoría, resumida por el teólogo Harvey Cox como «cuanta más modernización, menos religión»,[25] fue conocida como el paradigma de la secularización y permaneció irrefutable durante casi dos siglos, alcanzando su máxima aceptación en los años sesenta y setenta del siglo XX, gracias a sociólogos y teólogos como Bryan Wilson, Peter Berger o

---

[21] Para una revisión conjunta de estas corrientes, véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2021, pp. 232-234.

[22] BURKE, Peter, 2006, pp. 41-42.

[23] Esta misma idea puede encontrarse en CHARTIER, Roger, 1992, pp. 45-62.

[24] BURKE, Peter, 2006, pp. 41-42.

[25] COX, Harvey, 1999, pp. 135-143.

Thomas Luckmann.[26] Fue precisamente en este momento cuando empezaron a escucharse voces disidentes.

Como ocurrió con el resto de paradigmas, el de la secularización comenzó a cuestionarse con la llegada de la posmodernidad.[27] La importancia que en ese momento seguían teniendo las creencias religiosas en algunas sociedades consideradas desarrolladas —sobre todo en Estados Unidos— evidenció la necesidad de revisar la sentencia de Cox.[28] Así, a partir de los años sesenta, se consolidó una nueva definición del concepto de secularización que dejaba atrás su interpretación como una evolución lineal, simple y universal. En su lugar, la secularización comenzó a entenderse como un proceso histórico, inscrito en unas circunstancias cambiantes, conflictivas, complejas y particulares, que puede experimentar avances y retrocesos, y ofrecer múltiples resultados.[29]

Esta nueva perspectiva manifestó la necesidad de una revisión crítica del relato de la historia religiosa contemporánea que rompiera con esa dicotomía maniquea entre el catolicismo y la modernidad hasta entonces asumida. Con este objetivo y bajo denominaciones como «postsecularización», «recomposición religiosa» o «secularización conflictiva»,[30] nacía una línea historiográfica que, como se verá en el estado de la cuestión, ha cobrado mucha fuerza en los últimos años, y en la cual se enmarca también esta tesis.

Para terminar, debemos mencionar la importancia que han tenido los estudios de género en nuestro trabajo. No queremos adelantar resultados, pero es importante que tengamos en cuenta que tanto el campo artístico como las prácticas religiosas estuvieron fuertemente atravesados por las diferencias de género. Por ende, no tendría sentido construir nuestro relato sin atender a las particularidades de la condición femenina en este periodo.

Desde que la historia de las mujeres comenzara a interesar en el ámbito académico en los años setenta del siglo XX, coincidiendo con la denominada segunda ola del feminismo, han sido muchos los estudios que se han dedicado, primero, a reparar el olvido de las mujeres en el relato histórico, y segundo, a articular los rasgos culturales que han definido a

---

[26] Una revisión historiográfica en DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO GARCÍA, Feliciano, 2007, pp. 10-11, y en MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 33.

[27] Algunos ejemplos pioneros, en el ámbito internacional, fueron: MARTIN, David, 1965, pp. 169-182, 1978 y 2005; SHINER, Larry, 1967, p. 207-220; GREELEY, Andrew, 1974; BELL, David, 1977, pp. 419-490.

[28] Para un mayor desarrollo de este cambio de paradigma, véase: DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2015, p. 369.

[29] WOHLRAB-SAHR, Monika y BURCHARDT, Marian, 2012, p. 875-909.

[30] «Secularización conflictiva» será el término empleado en este trabajo, en referencia al libro homónimo publicado por Julio de la Cueva y Feliciano Montero en 2007. Véase: DE LA CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano, 2007. Mismo concepto en DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2015.

cada género a lo largo de la historia. Así, la perspectiva feminista caló rápidamente en diferentes campos de estudio específicos, entre los cuales se encuentran la historia del arte y la historia de la religión.

En la disciplina histórico-artística, la revisión del relato canónico fue impulsada por pioneras como Linda Nochlin, que ya en 1971 se preguntaba: *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*.[31] Desde entonces, las aproximaciones feministas a la historia del arte han resultado tan significativas como inabarcables.[32] A lo largo de nuestro texto iremos citando distintos estudios vinculados con los temas que se aborden en cada capítulo. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar algunos nombres de autoras pioneras como Joan Kelly, Griselda Pollock, Rosizka Parker, Whitney Chadwick o Germaine Greer, así como los de las españolas Estrella de Diego, Patricia Mayayo, Concha Lomba, Isabel Tejeda, Juan Vicente Aliaga o Pilar Muñoz López, entre otros muchos. De sus investigaciones heredamos una manera de interpretar la historia, el arte y la cultura visual que presta atención a las relaciones entre el género y los productos culturales.

En la historia de la religión, la incorporación de la perspectiva feminista coincidió, asimismo, con las primeras revisiones del paradigma de la secularización. En este contexto, diversas autoras, sobre todo del ámbito anglosajón, comenzaron a indagar en el papel que habían tenido las mujeres en diferentes confesiones religiosas. En sus primeras investigaciones se dieron cuenta de que, desde el siglo XVII, pero sobre todo desde finales del XIX, las mujeres, específicamente las cristianas, habían mostrado un mayor interés en las prácticas religiosas que los hombres.[33] Este hallazgo fue fundamental, ya que permitía cuestionar ideas que hasta ese momento habían sido asumidas como certezas, entre otras, el propio paradigma de la secularización, puesto que la potente vinculación de las mujeres con la religión desmentía esa idea de que la Iglesia o la espiritualidad habían desaparecido de las sociedades modernas.[34]

Barbara Welter acuñó ese fenómeno como «*feminization of religion*» en 1973,[35] que se tradujo al castellano como «feminización de la religión». La tesis fue reforzada desde el

---

[31] NOCHLIN, Linda, 1971.

[32] Existen numerosos escritos que recogen las principales aportaciones a la historia del arte desde la perspectiva feminista. Véase, por ejemplo, DE DIEGO, Estrella, 2010; TRAFÍ I PRATS, Laura, 2012; MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2015.

[33] Se han publicado balances historiográficos sobre este tema en BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2005 y 2017; y en SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2006. Asimismo, se ha realizado una recopilación de las principales aportaciones sobre este tema realizadas en el plano internacional en MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2015.

[34] MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, pp. 48-49.

[35] El texto original puede encontrarse en la siguiente recopilación posterior: WELTER, Barbara, 1985, pp. 83-102.

plano internacional por múltiples investigadoras durante las décadas de 1970 y 1980 que, empleando una metodología cuantitativa, comprobaron que en las diferentes ramas del cristianismo, las mujeres acudían más a misa que los hombres, comulgaban más frecuentemente o ingresaban en mayor cantidad a las congregaciones religiosas.[36] No obstante, aquellos primeros estudios no indagaron en el porqué de esa diferencia. Más tarde, esa carencia fue abordada desde la teoría cultural, que centró su atención en los diferentes factores sociales, políticos y culturales que pudieron fomentar el acercamiento de las mujeres a la Iglesia. Esta visión complejizada ha sido la predominante en los últimos años y será la que apliquemos en nuestra investigación.

Por último, cabe indicar que, puntualmente, también emplearemos metodologías relacionadas con los estudios de fortuna crítica, la teoría de la recepción o la iconología, según lo requieran determinadas imágenes. Por supuesto, el rigor positivista propio de una tesis doctoral estará presente en nuestra investigación. Gombrich decía que las obras, «igual que los espejos, reflejarán diferentes hechos sobre la época, según el ángulo desde el que los observemos».[37]

En síntesis, esta tesis doctoral aplica una visión integradora que permite observar las diversas aristas de las que se compone el objeto de estudio. De esta forma, recurriremos no solo a una pluralidad de enfoques o perspectivas historiográficas, sino también a diferentes disciplinas académicas, a fin de ofrecer un análisis crítico y fundamentado, tanto de las imágenes que expondremos, como de su marco histórico.

Estado de la cuestión

Nuestro interés por el estudio de la tríada catolicismo-arte-contemporaneidad comenzó a germinar años antes de dar inicio a esta tesis doctoral. En 2018, presentamos un Trabajo Final de Grado titulado *Aproximaciones a lo sagrado en el arte contemporáneo: la Pietà en el siglo XX,* dirigido por el profesor Jorge Sebastián Lozano, para el que realizamos una primera revisión bibliográfica de carácter genérico. En ese momento, advertimos que, si bien existen publicaciones dedicadas a la presencia de lo religioso en el arte del siglo XX, la

[36] BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2017, p. 260. La autora puntualiza que faltan estudios cuantitativos para el caso español y que además la documentación es de difícil acceso, lo que hace que debamos cuestionarnos la aplicabilidad de estas conclusiones al caso español.

[37] GOMBRICH, Ernst, 2004 [1977], p. 99.

mayoría provienen de ámbitos filosóficos o teológicos, lo que implica enfoques más amplios y menos definidos en términos cronológicos y geográficos.

Dentro de la disciplina propiamente histórico-artística, el asunto que más ha preocupado a los estudiosos y las estudiosas ha sido la compatibilidad —o incompatibilidad — de las tendencias más vanguardistas con los espacios sagrados. Sobre este tema profundizaremos en el capítulo «Religión y arte moderno», de modo que por el momento nos dedicaremos a citar solo algunos trabajos notables.

En primer lugar, James Elkins, en su libro *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art,* publicado en 2004, analizó los diferentes factores que han podido contribuir a la separación entre la religión y el arte moderno: un menor margen de experimentación cuando se trabaja por encargo, los cambios en la enseñanza artística o la voluntad de llamar la atención de la crítica con obras más subversivas, entre otras cuestiones.[38] Algo más acotados han resultado los trabajos de Isabelle Saint-Martin enfocados en el caso francés, sobre todo el libro *Art chrétien/Art sacré*: *Regards du catholicisme sur l'art (France, XIXe-XXe siècle),* publicado por la Universidad de Rennes en 2014, o el de Jérôme Cottin, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours,* de 2007.[39] En el panorama español, mencionamos la tesis doctoral de Sara Blanco, *La expresión de lo sagrado en el arte contemporáneo,* de 2015.[40]

Sobre el mecenazgo de las instituciones eclesiásticas en la época contemporánea señalamos las investigaciones de Víctor Marín Navarro, especialmente su tesis doctoral, *Iglesia y arte en el mundo contemporáneo,* defendida en la Universidad de Murcia en 2010.[41] En la misma línea, no podemos dejar de citar la obra del sacerdote jesuita Juan Plazaola. De él destacamos *El arte sacro actual,* obra pionera publicada 1965, y su *Historia del arte cristiano,* de carácter más general, pero en cuyos últimos capítulos ofrece una visión más actualizada de su anterior estudio[42].

Los museos también han realizado sus propias propuestas en lo que respecta a la puesta en escena del arte religioso contemporáneo. Algunos ejemplos, dentro del territorio español, han sido la exposición *Viva Valencia. Arte y Espiritualidad* celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) en 2013; o el catálogo *Spiritualitas in arte hodierna. Arte y espiritualidad en la era contemporánea,* editado por la Junta de Extremadura en 2022. En el

---

[38] ELKINS, James, 2004.

[39] COTTIN, Jérôme, 2007. SAINT-MARTIN, Isabelle, 2014.

[40] BLANCO, Sara, 2015.

[41] MARÍN NAVARRO, Víctor, 2010.

[42] PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 1965 y 2001.

ámbito francés, el asunto ha tenido mayor recorrido, como prueba la exposición *Traces du sacré*, celebrada en el año 2009 en el Centro Pompidou.[43]

Por otro lado, se han publicado estudios dedicados a formatos artísticos más específicos. En este sentido, destacamos los realizados por María Diéguez Melo acerca de la arquitectura sacra contemporánea, los de María Antonia Herradón Figueroa sobre las artes decorativas, o el capítulo «La escultura religiosa española en el siglo XX» de María Teresa Sauret.[44] Todas estas aportaciones, aunque valiosas, se centran exclusivamente en el arte con intencionalidad sacra, que como ya sabemos, es el que hemos desestimado en nuestra tesis doctoral.

Los textos dedicados a la presencia de asuntos religiosos en obras realizadas fuera de los márgenes eclesiásticos son todavía más escasos. En el ámbito español, existen los artículos «La pintura religiosa de Gutiérrez Solana y la iconografía de la muerte en la pintura contemporánea», y «Arte religioso español del siglo XX: Picasso, Gutiérrez Solana y Dalí», ambos de José María Blázquez, pero de más de 25 años de antigüedad.[45] También resultan reseñables las investigaciones de Álvaro Cabezas García dedicadas a la representación artística de las costumbres religiosas en la pintura andaluza del siglo XIX; un tema que también contempla María Molina Alcalá en su tesis doctoral *Arte y sociedad: escenas de interior en la pintura sevillana entre la revolución de 1868 y el final del reinado de Alfonso XIII,* de 2019,[46] y que se aproxima algo más a nuestro planteamiento, aunque no a nuestra cronología.

Conscientes del carácter inhóspito de este campo de estudio, al menos en lo que respecta al arte español de la primera mitad del siglo XX, realizamos un Trabajo Final de Máster, titulado *Religión e ideología artística: la visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1931),* que fue premiado y publicado por el Comité Nacional de Historia del Arte en el año 2020.[47] Este paso resultó fundamental para asentar las bases de lo que hoy es esta tesis doctoral. En primer lugar, porque al abordar también el periodo correspondiente a la dictadura de Primo de Rivera, construimos unos antecedentes que nos han permitido, por un lado, acotar todavía más la cronología basándonos en el interés de

---

43 ALIZART, Mark, 2008.

44 SAURET GUERRERO, María Teresa, 2016, pp. 233-252.

45 BLÁZQUEZ, José María, 1997 y 1999.

46 CABEZAS GARCÍA, Álvaro, 2017 y 2022. MOLINA ALCALÁ, María, 2019.

47 TORRES SASTRÚS, Vega, 2020.

los resultados obtenidos,[48] y por otro, comprender mejor y de una manera contrastada el periodo que finalmente abarca este trabajo. En segundo lugar, porque en el TFM trabajamos una parte fundamental del sistema artístico, las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que recuperamos parcialmente para esta ocasión, con información revisada y completada.

En aquella investigación también corroboramos cómo esa separación asumida entre la religión y la modernidad fue especialmente notable en lo que respecta a los estudios sobre la Segunda República, debido a que hasta hace pocos años la historiografía se encontraba profundamente polarizada. Por un lado, los relatos sobre el catolicismo español fueron elaborados, hasta principios del siglo XXI, por autores eclesiásticos o vinculados a instituciones religiosas, de modo que la información que ofrecían estaba claramente sesgada. Por otro lado, los trabajos académicos centrados en la historia de la Segunda República, publicados mayoritariamente durante la Transición democrática, tendieron a adoptar una postura crítica hacia la Iglesia, a la que se consideraba responsable del ascenso del franquismo.[49]

Con el inicio del nuevo milenio, varios historiadores e historiadoras se propusieron romper con ese maniqueísmo y comenzaron a plantear aproximaciones desprejuiciadas y científicas a la historia religiosa contemporánea, partiendo de las fuentes y de una actitud tolerante y respetuosa que no glorificara el periodo republicano. Uno de los pioneros en afrontar este desafío fue Feliciano Montero, que desde 2002 se convirtió en impulsor de sucesivos proyectos de investigación asentados en la Universidad de Alcalá de Henares. Fruto de su iniciativa surgieron las obras colectivas *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República* (2009); *Izquierda obrera y religión en España* (2012)*; Otra iglesia, clero disidente durante la Segunda República y a Guerra Civil* (2013); *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas* (2017) y *De la Historia Eclesiástica a la Historia Religiosa: Estudios en homenaje al profesor Feliciano Montero García* (2018). También destacamos la publicación, en 2015, de un número monográfico de la revista *Historia contemporánea* con el título «Modernidad y catolicismo. Nuevas perspectivas sobre una relación compleja»*,* y la creación, en 2017, de la Asociación Española de Historia Religiosa Contemporánea, que promociona este tipo de estudios.

---

[48] Una de las conclusiones que pudimos constatar, por ejemplo, fue que en las exposiciones nacionales celebradas durante la Segunda República se aceptaron proporcionalmente más obras de contenido religioso que en la dictadura de Primo de Rivera y que los temas, por lo general, fueron más arriesgados.

[49] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2017, p. 70.

A esos volúmenes colectivos se suman cuantiosas aportaciones individuales de historiadores e historiadoras de la religión como Julio de la Cueva Merino, Joseba Louzao, Gregorio Alonso, Manuel Suárez Cortina, Pilar Salomón Chéliz, Inmaculada Blasco Herranz, o Manuel Álvarez Tardío, por mencionar algunos de los que han trabajado la época de los años treinta. La producción reciente ha sido tan amplia que incluso contamos ya con algunos balances historiográficos.[50]

Además, varios de esos autores han publicado estudios puntuales enfocados en las imágenes, que sin duda han servido de precedente para esta tesis doctoral. Destacamos, en este sentido, los artículos de Joseba Louzao sobre las imágenes devocionales[51] y especialmente, por su proximidad a nuestro tema, un texto de Pilar Salomón, publicado en 2003 y titulado «Beatas sojuzgadas por el clero: la imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX», en el que la autora analiza las ilustraciones gráficas misóginas creadas desde la izquierda anticlerical y difundidas a través de la prensa.[52] A largo de nuestra tesis citaremos continuamente los trabajos de estos y otros investigadores, por lo que no hace falta que nos detengamos, por el momento, en enumerar más aportaciones.

Los estudios que conectaban la religión y el género, como el de Salomón, todavía tardaron más en asentarse en España. Según Ursula King, esto se debió a una «doble ceguera» en la historiografía nacional. La primera «ceguera» se debe a que los estudios sobre la religión en la Segunda República se han enfocado, mayoritariamente, en aspectos de carácter político, dada la importancia que tuvo la «cuestión religiosa» en aquel periodo. En esa esfera, las mujeres tuvieron una presencia más escasa que los hombres. La segunda «ceguera» se debe a que la historia de las mujeres comenzó ocupándose, principalmente, de temáticas relacionadas con el proceso de emancipación femenina. Bajo el marco de la teoría de la secularización, se entendió que la religión había sido un freno para ese proceso. En consecuencia, el catolicismo se asoció con posturas antifeministas, y cualquier tipo de activismo femenino dentro de la Iglesia fue interpretado como resultado de una manipulación por parte del clero.[53]

---

[50] Un volumen colectivo completo en MONTERO GARCÍA, Feliciano; DE LA CUEVA MERINO, Julio; LOUZAO VILLAR, Joseba (coords.), 2017. Específicamente sobre la historiografía dedicada al periodo de la Segunda República, véase DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2017.

[51] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2010 y 2015.

[52] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003.

[53] KING, Ursula, 2005, pp. 1-10.

Una vez más, tuvo que llegar el cambio de milenio para que esta situación comenzara a revertirse. La progresiva internacionalización de la historiografía española y, sobre todo, la quiebra del paradigma de la secularización, propiciaron la introducción de la perspectiva de género a la historia religiosa contemporánea nacional. Así, podemos decir que, en la última década, los trabajos que relacionan religión y género han experimentado un momento de esplendor en la academia española.[54] Muchas de las investigadoras pioneras e investigadores pioneros en esta línea de investigación forman parte, en la actualidad, del proyecto I+D+i *Catolicismo, género y sexualidad en la España contemporánea desde una perspectiva comparada y transnacional (1875-2020)* (CATOGENESEX), liderado por Raúl Mínguez Blasco y Ángela Pérez del Puerto, en el que participa la autora de esta tesis doctoral.[55]

La separación asumida entre la religión y la modernidad que comentábamos antes también fue perpetuada por las primeras historias del arte español contemporáneo. Igual que había ocurrido con los primeros estudios dedicados a la Segunda República, el *boom* de la historiografía artística dedicada a la llamada Edad de Plata también se dio durante la Transición. En ese momento, el Estado estaba tratando de consolidar una imagen de modernidad y de progreso, por lo que favoreció la creación de espacios dedicados a las tendencias del arte contemporáneo español más innovadoras y subversivas.

Aquel contexto, según afirman Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo, influyó en toda una generación de historiadores del arte dedicados al siglo XX, que fue ocupando puestos de responsabilidad en las instituciones artísticas durante los años ochenta y noventa. Esa misma generación fue la encargada de construir el primer relato de la historia del arte contemporáneo español que, motivado por todos estos condicionantes, se enfocó, sobre todo, en el arte de vanguardia producido por una minoría de artistas de primera fila que, en su mayor parte, ejercieron su actividad creadora desde el extranjero.[56] Testimonio de esta época es la canónica *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España,* de Valeriano Bozal, publicada por primera vez en 1991, sobre la que el propio autor reconocía en 2013:

---

[54] También se han publicado balances historiográficos sobre la perspectiva feminista aplicada a la historia de la religión de la España contemporánea. Entre otros: BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2005, 2008, 2017 y 2020, y SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2006.

[55] Pertenecen a este proyecto, además de los mencionados: Inmaculada Blasco Herranz; Manuela Aroca Mohedano; Aintzane Rincón Díez; Mónica García Fernández; María José Esteban Zuriaga; Carmen Mangion; Raffaella Perin; Natalia Núñez Bargueño; Juliette Masquelier; Catherine Saupin; Alejandro Camino Rodríguez; Verónica García Martín; Inès Anrich; Marie Walin; Isabel Escobedo Muguerza; Uxía Otero González; Edurne Yániz Berrio; Mary Vincent y David Martínez Vilches.

[56] MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia, 2015, p. 13.

«Contemplado en la distancia que proporciona el tiempo, aquel libro era conservador, es decir, complaciente con lo historiográficamente establecido».[57]

Algunos autores de esas primeras generaciones sí que dedicaron su atención al arte producido en el interior de las fronteras. Uno de los pioneros fue Jaime Brihuega, con su tesis doctoral convertida en el libro *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936* (1981), o su más reciente y acotado *Cambio de siglo, República y exilio: Arte del siglo XX en España* (2017). En sus aportaciones, Brihuega expone una voluntad a la que nos suscribimos firmemente: «Queremos superar el maniqueísmo difuso de la dicotomía retaguardia/vanguardia, sobre todo superarlo para el caso español».[58] En la misma línea, María Dolores Jiménez-Blanco publicaba *Arte y Estado en la España del siglo XX* (1989).

Posteriormente, otros autores y autoras se han dedicado a profundizar en el campo artístico de la Edad de Plata. En este sentido, Javier Pérez Segura dedicó su tesis doctoral a la Sociedad de Artistas Ibéricos y posteriormente ha publicado sobre los artistas que la conformaron, sobre las exposiciones de arte español celebradas en el extranjero y en general, sobre el arte español de los años treinta, por lo que sus investigaciones han resultado de especial utilidad para la elaboración de esta tesis doctoral.

Asimismo, encontraremos citados con frecuencia los valiosos volúmenes de Lola Caparrós sobre las exposiciones y los concursos nacionales.[59] En la misma línea, pero desde una perspectiva regional, destacamos los estudios de Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar sobre las exposiciones en Andalucía, los de Adelina Moya y Pilar Mur sobre las agrupaciones artísticas del País Vasco, y los de Francisco Agramunt sobre el campo artístico valenciano de los años treinta, entre muchos otros.[60]

En lo referente a las mujeres artistas de este periodo debemos señalar los trabajos enmarcados en los últimos proyectos de investigación dirigidos por Concha Lomba, así como sus libros *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*; *Emergiendo del eclipse: las artistas en la España contemporánea, 1800-1940,* y el volumen codirigido con Ester Alba, Alberto Castán y Magdalena Illán, *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*.[61]

A las aportaciones citadas, más o menos extensas, sumaremos una gran variedad de publicaciones sobre temas más específicos, dedicadas a artistas en concreto, a la crítica de

---

[57] BOZAL, Valeriano, 2013, p. 18.

[58] BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 68-71.

[59] Sobre todo CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2014, 2015 y 2020; y HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis, CAPARRÓS MASEGOSA, Lola (coords.), 2016 y 2018.

[60] MUR PASTOR, Pilar, 1985. MOYA, Adelina, 1986 y 1997. AGRAMUNT, Francisco, 2006.

[61] LOMBA SERRANO, Concha, 2019 y 2023. LOMBA SERRANO, Concha, *et al,* 2022.

arte y a otros muchos asuntos cuya extensión no podemos abarcar en estas líneas, pero que aparecerán referenciadas a lo largo de los capítulos de esta tesis. Como afirmaba Brihuega en 2017, la madurez en la que se encuentra actualmente la historiografía del arte español contemporáneo 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.[62] 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. En nuestro caso esa excentricidad es la compleja relación entre la religión y el arte de los años treinta.

MATERIALES Y PROCESO DE INVESTIGACIÓN

El mayor reto de esta investigación ha consistido en recopilar un corpus de obras lo suficientemente grande como para permitirnos construir un discurso fundamentado. La mayoría de pinturas o esculturas sobre las que trabajaremos se encuentran, actualmente, en paradero desconocido. En consecuencia, dedicamos los primeros años de nuestro periodo doctoral al vaciado de catálogos, ephemera y todo tipo de publicaciones, con el fin de localizar títulos o imágenes de obras de contenido religioso expuestas en la Segunda República. En este proceso de recolección, hemos hallado muchas más ausencias que presencias. Es por esto que consideramos necesario exponer cuál ha sido el recorrido que hemos llevado a cabo, para informar al lector o a la lectora de aquello que hemos y no hemos podido encontrar.

El primer obstáculo con el que nos topamos en lo que respecta a la consulta de las fuentes vino dado por el marco cronológico. Como han advertido ya otros autores dedicados a este periodo, la Guerra Civil y el franquismo destruyeron u ocultaron una parte considerable de la documentación relativa a la Segunda República.[63] Esta ha sido la situación con la que nos hemos encontrado, principalmente, en instituciones como los ateneos y los círculos de Bellas Artes, donde raramente sido capaces de localizar fondos datados en los años treinta.

El segundo obstáculo vino impuesto por la naturaleza de las fuentes. Afortunadamente, la mayoría de catálogos de las exposiciones más grandes se encuentran volcados en repositorios digitales, como la Biblioteca Digital Hispánica —que conserva los

[62] BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 208.

[63] BRIHUEGA, Jaime, 2002, p. 8.

de las exposiciones nacionales—, la página web de la Asociación Española de Pintores y Escultores —que cuenta con los catálogos de los Salones de Otoño y todos los ejemplares de la revista *Gaceta de Bellas Artes*—, el Dipòsit Digital de Documents de la Universitat Autònoma de Barcelona —donde se encuentran los catálogos de las exposiciones de Primavera de Cataluña—, o el repositorio digital de la Biblioteca del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MNCARS), que ofrece en abierto una pequeña parte de sus fondos. También debemos mencionar la colaboración del Centro de Colecciones Patrimoniales de Gipuzkoa; del Museo de Bellas Artes de San Telmo y sobre todo, del personal de la Secció de Préstec Interbibliotecari del Servei de Biblioteques i Documentació de la Universitat de València, que nos han facilitado el acceso a documentación conservada en diferentes puntos del territorio nacional.

Pese a todo, la mayoría de estos materiales se conservan entre amplias carpetas escuetamente catalogadas, por lo que que la consulta debe realizarse *in situ* en las instituciones pertinentes. Esto nos obligó a acotar nuestra búsqueda presencial a los tres centros artísticos más significativos del momento: Valencia, Barcelona y Madrid. En Valencia, hemos podido acceder a la Biblioteca Valenciana, donde, entre otras cosas, realizamos un vaciado del Archivo Almela i Vives, así como de varias revistas gráficas. También consultamos la documentación albergada en las secciones de Cultura y Bellas Artes en el Archivo General de la Diputación, y buscamos fuentes de interés en el Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia.

En Barcelona realizamos una primera estancia de investigación, de dos meses, vinculada a la Universitat de Barcelona y supervisada por la profesora Teresa M. Sala. Allí realizamos un vaciado de la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, donde pudimos revisar centenares de catálogos de exposiciones individuales y colectivas celebradas en la ciudad condal durante los años treinta. También consultamos los fondos del Archivo Histórico del Reial Cercle Artístic —aunque la mayoría de información perteneciente al periodo republicano, como decíamos, no se encuentra disponible—; los del Pabellón de la República; los del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona —que nos sirvieron para completar la información relativa a las exposiciones celebradas en las galerías de arte—; y los del archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Después realizamos otra estancia de dos meses en la Universidad Complutense de Madrid, supervisada por Javier Pérez Segura. Además de los materiales que nos facilitó el profesor, pudimos indagar en los fondos de la Biblioteca Nacional; el Archivo General de la Administración —donde se conserva toda la documentación relativa a las exposiciones

nacionales de Bellas Artes—; el Archivo Central de Ministerio de Cultura, el Archivo Histórico de Madrid, el archivo del Museo Nacional del Prado —que resguarda los fondos de la Sociedad Española de Amigos del Arte y una parte de los del antiguo Museo de Arte de Arte Moderno— y el archivo y la biblioteca del MNCARS, entre otras instituciones.

Finalmente, realizamos dos estancias internacionales en Estados Unidos: una de tres meses en la New York University, tutorizada por Jordana Mendelson, y otra más breve en la Harvard University. Allí pudimos inspeccionar diferentes bases de datos e indagar en los fondos de diversas instituciones en la búsqueda de exposiciones de arte español contemporáneo. Encontramos información de valor en la New York Public Library —tanto en la sección de biblioteca como en la *Manuscripts and Archives Division,* donde realizamos un vaciado de los *Artists Pamphlet Files*—, en la Frick Collection, en la Library of Congress y en la Widener Library. Todas estas estancias nos han permitido consultar bibliografía y materiales de archivo que han resultado clave para la construcción de esta tesis. Asimismo, han facilitado la reunión de la doctoranda con profesionales de procedencias muy diversas, cuya retroalimentación, sin duda, ha enriquecido notablemente la investigación.

Otro medio para localizar obras de arte que ha resultado clave en nuestro proyecto ha sido la hemeroteca. La prensa no solo nos ha servido para determinar qué opiniones suscitaron algunas obras en la crítica, sino que mediante las reseñas de exposiciones hemos podido rescatar títulos y reproducciones de obras inéditas, mostradas en diferentes puntos del territorio nacional. En este sentido, además de las bibliotecas antes mencionadas, han resultado de especial utilidad plataformas digitales como la Hemeroteca Digital Hispánica, la Biblioteca Digital de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura o la Biblioteca Valenciana Digital.

Aunque hemos consultado una amplia variedad de ejemplares de prensa para responder a cuestiones específicas, también consideramos necesario realizar un vaciado total de algunas publicaciones concretas, por su especial relevancia en el campo artístico del momento o por su estrecha vinculación con nuestro objeto de estudio. Este ha sido el caso de *La Gaceta de Bellas Artes,* publicada por la Asociación de Pintores y Escultores; *Art,* publicada por la Junta Municipal d'Exposicions d'Art; *Revista española de arte,* editada por la Sociedad Española de Amigos del Arte; *Gaceta de Arte,* dirigida por Eduardo Westerdahl en Tenerife; *Arte,* de solo dos números, publicada por la Sociedad Española de Artistas Ibéricos; *Cruz y Raya,* dirigida por José Bergamín; y *Spain,* editada por la Compañía Trasatlántica Española para informar de cuestiones españolas en Estados Unidos. También

debemos recalcar la importancia que han tenido los estudios locales para ayudar a paliar el sesgo geográfico de nuestra investigación. Nos referimos, sobre todo, a las exhaustivas investigaciones de Adelina Moya, Pilar Mur e Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar sobre el sistema artístico en Andalucía y el País Vasco, que hemos citado previamente.

Esta búsqueda incisiva nos ha permitido localizar un total de 916 pinturas y esculturas realizadas por artistas españoles y españolas, y expuestas en el lustro comprendido entre abril de 1931 y julio de 1936. Sin embargo, de la mayoría de estas obras no hemos podido hallar reproducciones y en muchos casos, ni siquiera hemos podido localizar ninguna información sobre ellas más allá del título y la autoría. Esto nos plantea el segundo gran reto de esta tesis doctoral: construir una historia del arte sin imágenes. Dado que nuestra investigación se centra en los temas y no tanto en las cuestiones formales, este inconveniente ha podido solventarse gracias a los títulos descriptivos con los que los y las artistas bautizaron sus obras, como *Virgen*; *Adán y Eva*; *Procesión*; *Místico*; *Romería*; *Ofrenda,* etc., que nos permiten imaginarnos su contenido. En otros casos, nos hemos topado con títulos que aunque evidentemente aluden a temas de inspiración cristiana, no son lo suficientemente concretos como para permitirnos asegurar qué representaban. Algunos ejemplos serían *Caridad, Cuento celestial*, *Historia Sagrada* o los nombres de santos —*San Martín*, *Santa Lucía*…— que podrían hacer referencia o bien a una imagen del santo en cuestión o bien a una iglesia o convento con ese mismo nombre.

En otras ocasiones, hemos hallado reproducciones o descripciones más detalladas que nos han permitido detectar el contenido religioso en obras con un título aparentemente ambiguo o confuso, como *El fundador*; *Estudio*, o *Maternidad.* Esto sugiere que, a las 916 obras que conforman nuestra muestra, probablemente hubiera que sumar algunas más que no hayan podido ser rescatadas de ese mar de títulos por la ausencia de documentación.

En el caso de la prensa gráfica, la localización de imágenes ha resultado considerablemente más fácil. Las revistas en las que hemos basado esta parte de nuestro estudio —*La Traca*, *Fray Lazo*, *La Campana de Gracia, Gracia y Justicia,* y *Estudios*— se encuentran volcadas, casi en su totalidad, en las hemerotecas digitales antes mencionadas. Esto nos ha permitido realizar un vaciado exhaustivo de todos sus ejemplares para seleccionar y extraer aquellas viñetas que hemos consideramos más interesantes por su repetición o por su relación con el contexto.

Finalmente, como ya se ha adelantado, también prestaremos atención a otro tipo de materiales de carácter artístico que complementan aquello que podemos observar en el medio plástico. Sobre todo, haremos uso de fuentes de carácter literario, como novelas,

obras de teatro, ensayos y diarios de viajes, que nos permitirán poner palabras a lo que trataron de representar plásticamente las y los artistas.

Estructura de la tesis

Los objetivos planteados y los diferentes pasos que hemos llevado a cabo en nuestro proceso de investigación se verán claramente reflejados en la manera en la que esta tesis doctoral está estructurada. Comenzaremos con una aproximación al marco cronológico de la Segunda República, centrada en los dos aspectos clave para el desarrollo de nuestro objeto de estudio: el contexto religioso y el contexto artístico. Tras este prefacio, ordenaremos nuestro discurso en tres grandes partes y cada una de ellas contará con una tríada de capítulos.

En la primera parte, «Religión y campo artístico: los espacios», prestaremos atención a cómo el contexto artístico influyó en la creación de obras de contenido religioso. Nos plantearemos, por tanto, si hubo espacios expositivos más proclives a mostrar obras de contenido religioso y cuáles pudieron ser los factores que influyeron en este aspecto. Esta parte será la más extensa, por lo que, para facilitar su comprensión, plantearemos una pregunta al final de cada capítulo que sirva para sintetizar los contenidos expuestos.

En el primer capítulo, «El catolicismo a concurso», nos centraremos, mayoritariamente, en las exposiciones colectivas o grandes concursos artísticos que conformaron el grueso de la producción cultural española de los años treinta. De este modo, trataremos de detectar cómo los reglamentos, la crítica, el renombre, el mercado o los premios afectaron a la exhibición de obras de contenido religioso, para tratar de responder a la pregunta: ¿es el arte religioso una cuestión de capital?

En el segundo capítulo, «Religión y arte moderno», analizaremos cómo los artistas vinculados a las corrientes más renovadoras representaron en sus creaciones los asuntos religiosos, y cómo los intelectuales de la época trataron de explicar esa persistencia temática. También incluiremos aquí un apartado dedicado a la renovación de la escultura religiosa, en el que atenderemos a las diferencias formales observadas entre las obras realizadas para formar parte de instituciones eclesiásticas y las ideadas para circular por el sistema artístico. Finalizaremos este apartado con una reflexión en torno a la pregunta: ¿es el arte religioso una cuestión de estilo?

En el tercer capítulo, «El misticismo exportado», observaremos cuál fue el papel de la religión en la configuración de la imagen de España de cara al extranjero. Tomando como

caso de estudio Estados Unidos, comprobaremos cómo los turistas que viajaron a España percibieron las prácticas religiosas autóctonas. Después comprobaremos cuál fue la visión de dichas prácticas ofrecidas por los artistas españoles a través de sus obras exportadas, y si estas se adaptaron al gusto y los prejuicios extranjeros. La pregunta a la que trataremos de dar respuesta, por tanto, será: ¿es el arte religioso una cuestión «española»?

Una vez explicado dónde se mostraron las obras que componen nuestra muestra, procederemos a analizar su contenido. A esto nos dedicaremos en la segunda parte de la tesis, a la que hemos llamado «Manifestaciones artísticas de la religiosidad: los temas». Si en la primera parte el foco fue el propio campo artístico, en este caso analizaremos cómo el contexto social, político, religioso y cultural se vio reflejado en los diferentes asuntos representados por los artistas, contrastando las composiciones con numerosas fuentes escritas.

Los capítulos de esta segunda parte estarán agrupados por géneros pictóricos. Comenzaremos con el capítulo 4, «La arquitectura eclesiástica. El paisaje como símbolo», en el que observaremos cómo se representaron los monumentos religiosos, cuáles aparecieron con más frecuencia en el imaginario artístico de la época y a qué pudo deberse esa repetición. Seguiremos con el capítulo 5, «El costumbrismo religioso. El culto en imágenes», en el que prestaremos atención a las tradiciones y costumbres religiosas que los artistas y las artistas recogieron en sus lienzos. Continuaremos con el capítulo 6, «Los temas religiosos y la construcción católica del género» en el que observaremos cómo algunos autores y autoras utilizaron las imágenes de vírgenes, santos y otros personajes sacros para transmitir mensajes de contenido político, social e ideológico.

Terminaremos nuestra investigación con una tercera parte dedicada al corpus visual producido y divulgado por la prensa, que hemos titulado «Un imaginario explícito: la prensa gráfica». Siguiendo la estela de la segunda parte, aquí también encontraremos los capítulos ordenados por temas. En el séptimo, «La política religiosa y sus defensores seglares», analizaremos de qué manera se representaron en las revistas analizadas los agentes laicos involucrados en el conflicto religioso del periodo republicano. Nos referimos, sobre todo, al imaginario conformado por las caricaturas de políticos, sufragistas, católicos y católicas no consagrados. La imagen del clero, es decir, de los frailes, monjas y sacerdotes, será abordada en el capítulo 8, «El clero y sus pecados». En el último capítulo, «El anticlericalismo en los encartes», realizaremos un análisis de dos series de fotomontajes creadas por Josep Renau y Manuel Monleón para la revista *Estudios*: *Los Diez Mandamientos,*

de 1934, y *Los siete pecados capitales,* de 1936, respectivamente. Sus duras imágenes darán paso a un epílogo dedicado a la Guerra Civil, antes de proceder a las conclusiones y el resumen.

Al final del volumen, el lector o la lectora encontrará dos extensos anexos en los que hemos volcado todas las obras halladas en nuestra investigación y sobre las que hemos construido nuestro discurso. Ambos contienen los mismos títulos, pero cada uno está pensado para complementar a una parte distinta de la tesis doctoral. Así, en el primer anexo [A1], las obras aparecerán ordenadas, principalmente, atendiendo a la exposición en la que fueron mostradas. También señalaremos si la obra fue aceptada o rechazada en el certamen correspondiente, o si recibió algún premio. En el segundo anexo [A2], que acompaña la segunda parte de la tesis, la clasificación de las obras se presentará siguiendo un criterio estrictamente temático, diferenciando entre diferentes variaciones. De esta manera, pretendemos mostrar abiertamente todos los materiales con los que hemos trabajado, a fin de que la información pueda ser revisada y complementada por otros investigadores e investigadoras en futuras líneas de trabajo.

LA SEGUNDA REPÚBLICA

I. El contexto religioso

El catolicismo en el plano político

El 14 de abril de 1931 se proclamaba en España la Segunda República, bajo la presidencia del católico Niceto Alcalá-Zamora.[64] En sus primeros meses de vida, la recién recuperada democracia estuvo regentada por un gobierno provisional, que había sido pactado en la ciudad de San Sebastián en 1930 y que contaba con representantes de tendencias políticas muy diversas, aunados por una intención colectiva de cambio.[65] Pocos meses más tarde, el 28 de junio de 1931, se celebraron las elecciones a Cortes Constituyentes, e inició el proceso de elaboración de la Constitución.

La cuestión religiosa fue un asunto tan presente como polémico en esta primera etapa en la que se debía decidir qué papel ocuparía la Iglesia en el nuevo Estado. El debate acerca del poder ostentado por la Iglesia se había politizado notablemente durante la toda la Restauración borbónica. Por un lado, los conservadores defendían el mantenimiento del status quo de la institución eclesiástica, argumentando que la religión era un rasgo indivisible de la identidad de España. Por otro, los liberales consideraban que el peso que el clero tenía en la sociedad frenaba el progreso del país. Con la crisis que siguió a la derrota del 98, el movimiento anticlerical se intensificó, ya que la Iglesia en general y las órdenes religiosas en particular, fueron consideradas por los sectores republicanos progresistas como las causantes de la decadencia de España.[66]

---

[64] CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 86.

[65] BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, p. 105-107.

[66] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2002 , p. 486. LOUZAO VILLAR, Joseba, 2015, p. 457.

Este debate se difuminó durante las primeras décadas del siglo XX, pero continuó latente hasta culminar en la Segunda República. En las Cortes Constituyentes, los católicos estaban representados por unos sesenta diputados, entre los cuales incluso había sacerdotes, que defendían los intereses de la Iglesia.[67] Al mismo tiempo, los partidos anticlericales adoptaron dos posiciones distintas: 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, pero eliminando el Concordato y el presupuesto del clero; y otra más radical que planteaba no sólo la secularización del Estado sino también la limitación del poder de la Iglesia a nivel social y cultural.[68] De esta forma, en el conjunto heterogéneo del multipartidismo que caracterizaba a la naciente república, la posición adoptada en torno al conflicto religioso operó como elemento diferenciador y de afirmación política, convirtiéndose en la principal bandera de combate en lo que autores como González Cuevas han denominado una «guerra civil de la espiritualidad».[69]

Dado que el gobierno provisional estuvo conformado por una mayoría de izquierdas, las posturas anticlericales se impusieron en la Constitución de 1931. En los primeros proyectos se habían contemplado medidas como la expulsión de todas las órdenes religiosas del territorio español, con la correspondiente nacionalización de todos sus bienes, o la prohibición del culto fuera de los templos. Sin embargo, estas propuestas no fueron secundadas por los sectores más moderados de la izquierda, por considerarlas demasiado radicales. Este desacuerdo llevó a dimitir a Niceto Alcalá-Zamora como presidente del gobierno el 14 de octubre de 1931. También abandonó su cargo el ministro de la Gobernación Miguel Maura por los mismos motivos. En aquel momento, Manuel Azaña, de Acción Republicana, fue proclamado, primero, presidente del gobierno, en sustitución de Alcalá-Zamora, y después, presidente del consejo de ministros, tras la aprobación de la Constitución el 9 de diciembre de 1931 y la formación del primer gobierno ordinario el 15 de diciembre del mismo año, que dio inicio al conocido como bienio reformista o bienio social-azañista.[70]

Azaña era más de izquierdas que Alcalá-Zamora, pero estuvo dispuesto a llegar a un consenso con los partidos de centro-derecha, aunque esto supusiera suavizar algunas

---

[67] Para un estudio sobre los clérigos candidatos en las elecciones constituyentes de 1931, consúltese: TEZANOS GANDARILLAS, Marisa, 2009.

[68] BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, pp. 122-123. Sobre este tema, véase también: ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2009; DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2009, LOUZAO VILLAR, Joseba, 2015.

[69] GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, 2007, p. 39.

[70] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, pp. 191-192

medidas. Así, en su versión definitiva, la Constitución de 1931 reconoció la libertad de cultos y la aconfesionalidad del Estado, consideró a la Iglesia una asociación sometida a las leyes del mismo y estipuló la eliminación del presupuesto asignado al clero en un plazo de dos años. Asimismo, se prohibió que la Iglesia colaborase en actividades empresariales y que los funcionarios participaran en liturgias públicas. El culto en la vía pública, finalmente, no se vetó, pero sí se reguló, obligando a los interesados a solicitar una autorización del gobierno para poder ejercerlo. En la misma línea, se trató de laicizar el espacio público con la retirada de símbolos religiosos de los edificios civiles, cambiando algunos nombres de las calles o regulando de los repiques de las campanas y el uso de las ermitas. También se secularizaron los cementerios, los hospitales y los colegios, y se legalizaron el matrimonio civil y el divorcio, entre otras medidas.[71] La transigencia más evidente, sin embargo, estuvo relacionada con las órdenes religiosas. El artículo 24 del anteproyecto, que contemplaba la expulsión de todas ellas del territorio español, se transformó en el definitivo artículo 26, en el que se especificaba:

> Quedan disueltas aquellas órdenes religiosas que estatutariamente impongan, además de los tres votos canónicos, otro de obediencia a una Autoridad distinta de la legítima del Estado. Sus bienes serán nacionalizados y afectados a fines benéficos y docentes. Las demás Órdenes religiosas se someterán a una ley especial votada por estas Cortes Constituyentes.[72]

De este modo, solo se expulsó por completo a la Compañía de Jesús, por su cuarto voto de obediencia al papa, si bien se regularon las demás congregaciones, prohibiendo a todas ejercer la enseñanza. Con esto se buscaba la eliminación de la educación religiosa de las escuelas públicas y su sustitución por una educación secular y gratuita para asegurar, en la medida de lo posible, la igualdad de oportunidades. Sin embargo, este proyecto supuso un coste económico tan grande que la reforma experimentó demoras y recortes constantes, siendo finalmente suspendida en 1933.[73] También debemos tener en cuenta que no en todos los municipios se aplicaron las leyes con la misma rigidez, ya que algunas competencias dependían de los ayuntamientos locales.[74] Por lo tanto, algunas de estas transformaciones, aunque significativas, encontraron impedimentos a la hora de ponerse en práctica.

---

[71] TOWNSON, Nigel, 2010, pp. 148-149.

[72] Consultable en: <https://www.congreso.es/docu/constituciones/1931> (12-03-2023)

[73] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, p. 152; pp. 123-128; MORENO SECO, Mónica, 2003, p. 88. DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2009, pp. 20-21.

[74] TOWNSON, Nigel, 2010, p. 149.

Como adelantábamos en la introducción, las reformas contempladas en la Constitución no contentaron ni a los más progresistas, por comedidas, ni a los conservadores, por anticlericales. En realidad, tal y como han señalado varios estudiosos del tema, las nuevas medidas solo atendieron parcialmente a unas demandas que llevaban proponiéndose desde hacía casi un siglo. No obedecer a los anhelos anticlericales habría supuesto la incapacidad del marco legal para acoger reivindicaciones legítimas que, si no encontraban su cauce bajo la República, ya solo podrían materializarse por el camino de la insurrección revolucionaria.[75] Además, debemos tener en cuenta una idea que resultará clave para comprender el panorama religioso de los años treinta: ser anticlerical, en aquel momento, no implicaba estar en contra de las prácticas religiosas, sino de la intervención de la Iglesia en los asuntos públicos.[76] El anticlericalismo era, por tanto, una posición política que no necesariamente debía ir acompañada de un alejamiento de la fe a nivel personal, tal y como desarrollaremos más adelante.

En cualquier caso, la derecha antirrepublicana interpretó la nueva legislación como un ataque hacia el catolicismo y utilizó la frase de Azaña —«España ha dejado de ser católica»— sacada de contexto, para convencer a la población de que los gobiernos progresistas estaban tratando de «descristianizar» España. Paralelamente, la Iglesia, que durante el gobierno provisional había adoptado una pose pacífica y había pedido a los creyentes que respetaran y obedecieran los poderes constituidos, comenzó a manifestar su inconformidad. Con el Papa Pío XI a la cabeza, la Santa Sede se mostró especialmente contraria a la libertad de culto declarada en la Constitución, ya que consideraba que no se podían conceder los mismos derechos a los que vivían en el «error» que a los que vivían en la verdad católica. Sobre este asunto, el pontífice publicó diversas encíclicas, de entre las cuales destacó *Dilectissima nobis,* de 1933, en la que se calificaba de «injusta» la situación creada por la política laicista de la Segunda República y se reivindicaba la libertad para el ejercicio de la religión y para el desempeño de las asociaciones católicas.[77]

Cabe decir que las reacciones de los católicos ante los cambios no fueron uniformes.[78] Por ejemplo, existió una sección destacada de la jerarquía eclesiástica que optó por adoptar una actitud posibilista, con la intención de llegar a acuerdos satisfactorios con

---

[75] BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, p. 188. ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, p. 187.

[76] AUBERT, Paul, 2002, p. 220.

[77] Sobre este tema, véase: ROBLES MUÑOZ, Cristóbal, 2009 y SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2016.

[78] Para un estudio en profundidad sobre las posiciones adoptadas por diferentes partidos católicos, véase: MORAL RONCAL, Antonio Manuel, 2009.

cualquier gobierno.[79] Dentro de los sectores laicos, hubo algunos partidos católicos, comprometidos con la República desde posiciones moderadas, como la Derecha Liberal Republicana, que apoyaron la separación de la Iglesia y el Estado, pero pedían a los encargados de legislar que para hacerlo se inspiraran en las normas de la moral cristiana.[80] Aunque en menor medida, también fue posible hallar un sector conservador que entendió que las reformas habían sido consecuencia de los errores cometidos por la Iglesia en las épocas precedentes. Así lo demuestran, por ejemplo, los escritos del periodista, canonista y teólogo Jaime Torrubiano Ripoll, en los que se incita a la autorreflexión:

> Ciertamente, los católicos tenemos con razón inundada el alma de tristeza, y los racionalistas de buena fe nos acompañan cordialmente en nuestro duelo. Mas pongámonos los católicos la mano sobre el corazón. Hagamos, como nos aconsejan nuestros directores espirituales en momentos de gravedad y de reforma como los presentes, una sincera confesión general de nuestras culpas […].
>
> Todo eso no es, ciertamente, justificable, pero es evidentemente explicable. Es perfectamente biológico. Nosotros lo hemos provocado y lo hemos merecido. […] ¿Qué ha sido el régimen de España desde los Reyes Católicos hasta el 14 de abril de 1931, con brevísimos intervalos, sino una eterna dictadura de derechas? ¿Qué ha gobernado a España sino el privilegio y el orgullo de la casta aristocrática, y el absolutismo y poder personal de los católicos Reyes, y la soberbia de las altas jerarquías eclesiásticas? ¿Dónde estaba la vida cristiana, ni en lo público ni en lo privado, de nuestros católicos adinerados? ¿Dónde el espíritu apostólico de nuestro clero? […] Cuatro siglos largos de opresión espiritual insoportablemente ahogadora, han levantado montañas de odio, en que se vienen nutriendo numerosas generaciones, y nada de extraño tiene que este pueblo no se haya podido contener, en un momento dado, en los límites de la corrección y de la serenidad. Es fenómeno social muy humano y muy explicable, aunque no por eso menos sensible que se haya producido.
>
> Aquellos polvos trajeron estos lodos. Protestar ahora de lo que los católicos, con nuestras graves culpas, hemos traído, es dar coces contra el aguijón. Esta es la hora para nosotros no de protestar, sino de arrepentirnos, purgar nuestras culpas y volver a empezar con verdadero espíritu apostólico la evangelización de España, totalmente descristianizada por nuestros pecados.[81]

En contraste con estas actitudes más conformistas, un sector numeroso del episcopado español protestó activamente, no solo contra las medidas laicizadoras, sino

---

[79] DE LA CUEVA, Julio, 2014, p. 101; SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2016, p. 8; DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2017, p. 70. Sobre este tema, véase también ARBELOA MURU, Víctor Manuel*,* 2008; DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2014; LÓPEZ VILLAVERDE, Ángel Luis, 2019.

[80] «La religión en el proyecto constitucional» y «El anteproyecto de Constitución», en *El Debate*, 9 agosto 1931 y 14 agosto 1931. Reproducción en SALOMÓN CHÉLIZ, 2016, p. 11.

[81] TORRUBIANO RIPOLL, Jaime, 1933, pp. 4-5. Para más ejemplos de católicos disidentes o críticos, véase: LÓPEZ VILLAVERDE, Ángel Luis, 2019.

directamente contra la República. A la cabeza de este movimiento estaba el cardenal Segura, primado y arzobispo de Toledo, que publicó el 1 de mayo de 1931 una pastoral en la que se elogiaba a la monarquía y a Alfonso XIII, «quien, a lo largo de su reinado, supo conservar la antigua tradición de fe y piedad de sus mayores», y alentaba a los católicos a protestar contra el régimen: «Cuando los enemigos del reinado de Jesucristo avanzan resueltamente, ningún católico puede permanecer inactivo».[82]

Nueve días más tarde de la publicación de esa pastoral, se inauguraba en Madrid el Círculo Monárquico Independiente. Esa mañana, varios asistentes a la reunión sostuvieron una agitada discusión con el taxista republicano que les había llevado al local, a la que se fueron uniendo varios transeúntes. La conversación escaló hasta convertirse en un altercado con varios heridos, dos muertos y la quema de tres coches. Este evento es considerado como uno de los principales desencadenantes de los episodios de violencia anticlerical de mayo de 1931, en los que ardieron alrededor de un centenar de edificios religiosos.[83]

Los mítines y las movilizaciones de la derecha católica se convirtieron en actos de violencia provocada por grupos de extrema izquierda, llegando a producirse atentados con armas, bombas, expolios de iglesias e incendios de conventos.[84] Los sectores más conservadores también planificaron acciones vandálicas, pero mientras estos destrozaban bienes carentes de dimensión histórica o artística, como las sedes obreras u objetos de simbología izquierdista, los anticlericales atentaron sobre el patrimonio religioso por ser representativo del poder de la Iglesia y las clases altas, por lo que las consecuencias de sus acciones fueron más graves.[85]

La inestabilidad que se respiraba en este primer bienio era evidente. El 10 de agosto de 1932, el general Sanjurjo realizó un intento de Golpe de Estado que finalmente fue abortado. La ley de implantación de la Reforma Agraria creó también descontentos entre los jornaleros, lo que produjo 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 fueron llamadas a votar, aunque más tarde profundizaremos en esta cuestión del sufragio.[86]

---

[82] CASANOVA, Julián, 2014, p. 24

[83] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, pp. 100-101

[84] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, pp. 206-208.

[85] BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, p. 222.

[86] BARRIO ALONSO, Ángeles, 2004, p. 131-141.

Para esas elecciones, se formó la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), liderada por José María Gil Robles. Este partido centró su programa en la defensa del catolicismo y la «recristianización» de España, siguiendo la estela de lo que habían hecho otros movimientos del catolicismo político en países como Italia, Bélgica o Alemania en el periodo de entreguerras. Durante toda la campaña electoral, la CEDA declaró que la 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. Con ello consiguió movilizar y aglutinar a buena parte de los y las votantes preocupados por la religión, convirtiéndose en el partido más votado en las elecciones de 1933, a las que se presentó en coalición con otros partidos no republicanos. La segunda fuerza más votada fue la coalición de centro-derecha, liderada por el Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux.[87]

Ante los resultados, Alcalá Zamora —que había dejado de ser presidente del gobierno, pero había sido nombrado presidente de la República— pidió a Alejandro Lerroux que formara un gobierno sin la CEDA, puesto que esta no había declarado su lealtad a la República y, además, algunos de sus dirigentes habían asistido a la concentración nazi de Nuremberg el anterior mes de septiembre.[88] En un primer momento parecía haberse conseguido. El Partido Republicano Radical quedó a la cabeza del gobierno, secundado por el resto de partidos de derechas, incluida la CEDA. Sin embargo, la confederación decidió retirar su apoyo a Lerroux, exigiendo que se le dejara formar parte del gobierno. Finalmente, en busca de una mayoría conservadora, el Partido Radical tuvo que pactar con la CEDA, a la que se le concedieron tres ministerios en octubre de 1934.[89] 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 otros países —con el auge del fascismo y el nazismo— como en España, donde José Antonio Primo de Rivera, hijo del anterior dictador, acababa de fundar la Falange Española.[90]

El periodo que comprende esta segunda legislatura (noviembre de 1933 - febrero de 1936) ha sido denominado «bienio contrarreformista» o, más peyorativamente, «bienio negro» o incluso «bienio del terror». Aunque es cierto que la victoria de las derechas supuso

---

[87] Sobre este tema, véase: RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, Carlos María., 2022, pp. 399-434.

[88] JULIÁ, Santos, 1999, p. 99.

[89] CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 97. Para un análisis pormenorizado de la política religiosa en este bienio, véase: TOWNSON, Nigel, 2009.

[90] Para un estudio sobre el catolicismo en el fascismo en España, véase el apartado correspondiente en GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, 2009.

ciertos retrocesos, la historiografía reciente se ha encargado de matizar esos términos despectivos. En este sentido, existe un consenso más o menos generalizado sobre la inexactitud de estas etiquetas en lo que respecta a la primera etapa del bienio, antes de que la CEDA entrara en el gobierno. Para historiadores como Nigel Townson, los gobiernos radicales —en plural, porque solo en estos años se formaron ocho gabinetes distintos, con tres presidente diferentes: Lerroux, Ricardo Samper y Joaquín Chapaprieta— no fueron «meros títeres de la derecha; al contrario, cultivaron un proyecto propio, en un intento de forjar un régimen más inclusivo y conciliador».[91] Para otros, el Partido Radical «fracasó en imponer sus criterios en líneas generales» y, por tanto, no «fueron capaces de aprobar leyes nuevas realmente alternativas», lo cual hace que tampoco podamos hablar de una contrarreforma efectiva.[92]

No existe el mismo acuerdo para la etapa posterior a octubre de 1934. Townson, por ejemplo, encuentra objeciones a la hora de denominar este periodo como «negro», alegando que los republicano-radicales frenaron muchas de las propuestas de la CEDA, por lo que a penas pudieron hacer cambios significativos. Sin embargo, para Rey Reguillo, González Calleja y otros, sí podríamos denominar así a esta etapa posterior a octubre de 1934, porque a partir de aquel momento, el retroceso fue evidente.[93]

En cualquier caso, estos partidos aprovecharon la victoria para, en la medida de lo posible, reconducir o moderar 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, se encontraron con 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 sistema republicano. Aun así, los conservadores pudieron llevar a cabo algunas medidas dentro del marco constitucional, como la reinstauración de la enseñanza religiosa. 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.[94]

Mientras tanto, la violencia anticlerical continuaba viva, con incendios de iglesias y enfrentamientos, especialmente en aquellas zonas donde la izquierda conservó el gobierno local.[95] Frente a los incidentes anticlericales, la Iglesia comenzó a aludir al martirologio y a

---

[91] TOWNSON, Nigel, 2012, p. 185.

[92] GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *et al.,* 2015, pp. 931-932

[93] REY REGUILLO, Fernando del, 2012. GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *et al,* 2015.

[94] TOWNSON, Nigel, 2009, pp. 85-90.

[95] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 2002, pp. 294-299.

la persecución de los cristianos, especialmente en los funerales celebrados por las víctimas de las acciones vandálicas próximas a su ideología. La actitud martirial, además, coincidió en el tiempo con una mayor fascistización de la CEDA, y con publicaciones en los medios de comunicación de la Iglesia que mostraban simpatía hacia la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler.[96] También se acercaron al fascismo los partidos monárquicos, como Renovación Española y los carlistas, que buscaron en Italia apoyos para derribar a la República y restaurar la monarquía.[97]

La izquierda también se radicalizaba, especialmente en lo que respecta a los socialistas, que ante la percepción de una amenaza conservadora y desmotivados por la falta de efectividad de la vía parlamentaria, comenzaron a llamar a la insurrección. En octubre de 1934, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y la Unión General de Trabajadores (UGT), junto con los sectores nacionalistas de algunas regiones, organizaron una huelga general revolucionaria para protestar por la entrada de la CEDA en el gobierno. En la mayoría del país, los intentos revolucionarios fueron desorganizados y sofocados en pocos días. Sin embargo, el levantamiento fue especialmente significativo en dos regiones: Cataluña y Asturias.

En la primera, Lluís Companys, presidente de la Generalitat, aprovechó para declarar el Estado Catalán y proclamar su ruptura con el gobierno central, aunque la iniciativa fue rápidamente represaliada por el ejército, resultando en la suspensión del Estatuto y la encarcelación del *president*. En Asturias, se produjo una insurrección obrera de gran envergadura que fue violentamente represaliada por parte del Estado. Se suspendieron garantías constitucionales, miles de opositores fueron encarcelados y otros tantos fueron heridos o asesinados. Se calcula que, en toda la península, murieron entre 1500 y 2000 personas, y que hubo alrededor de 3000 heridos. Así, la denominada Revolución de Octubre de 1934 agudizó la polarización entre izquierda y derecha, deslegitimó al régimen republicano para muchos sectores obreros, y consolidó la imagen del ejército como garante del orden para la derecha.[98]

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.[99] En este momento, la CEDA iba

---

[96] BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, p. 194.

[97] GIL PECHARROMÁN, Julio, 1997, pp. 131-132.

[98] CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, pp. 102-105.

[99] CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, pp. 104-109.

ganando todavía más popularidad, mientras que el Partido Radical la perdía, lo que llevó a Gil Robles a exigir para sí la presidencia del gobierno en 1935. 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.[100]

Aprovechando que las derechas ya no presentaban un frente homogéneo, la izquierda comenzó a unirse en alianza. En este contexto, se convocaron las 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.[101] Ganó con poca ventaja la coalición de izquierdas, denominada Frente Popular y liderada, de nuevo, por Manuel Azaña. No obstante, esta fuerza solo pudo gobernar en paz cinco meses antes del golpe de Estado del 17 y 18 de julio, liderado por el general Francisco Franco que dio inicio a la Guerra Civil. Durante la contienda, el catolicismo se convirtió en el principal caballo de batalla, llevando el conflicto religioso hasta sus últimas consecuencias. Cuando terminó la guerra, el paradigma había cambiado. La Iglesia recuperó su papel privilegiado en la sociedad y en el Estado, y la moral católica pasó a regir los modos de vida de los españoles y las españolas durante los siguientes cuarenta años.

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 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 por la derecha dentro del plano político. Sin embargo, en la esfera social y cultural, la relación de las personas con la religión fue mucho más compleja. A esta perspectiva dedicamos el siguiente apartado.

La religión desde la perspectiva sociocultural

Para empezar a entender por qué el proceso de secularización resultó tan conflictivo al aplicarse en la sociedad española de los años treinta, traemos a colación la diferenciación establecida por Jean Baubérot y Françoise Champion entre los términos «laicización» y «secularización».[102] En primer lugar, los autores definen el concepto de «laicización» como

[100] JULIÁ, Santos, 1999, p. 108.

[101] GIL PECHARROMÁN, Julio, 1997, pp. 116-117; CASANOVA, Julián, 2014, pp. 154-155.

[102] BAUBÉROT, Jean, 1994, pp. 9-17. En castellano, pueden encontrarse estas definiciones en DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO GARCÍA, Feliciano, 2007, p. 13, y DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2015, pp. 388-389.

la confrontación política entre las fuerzas defensoras del status quo eclesiástico y aquellas partidarias de la separación entre la Iglesia y el Estado. En esencia, lo que está en juego en ese proceso de «laicización» es el control del aparato político y la distribución del poder.[103]

En el caso español esto fue muy evidente porque, como hemos anticipado, la defensa de la religión estuvo altamente politizada. La apropiación del catolicismo por parte de la precedente dictadura de Primo de Rivera, de los partidos de derechas y de las clases altas, sin duda interfirió en la manera en la que los españoles y las españolas experimentaron la piedad en su vida cotidiana.[104] En este sentido, se han recuperado testimonios en los que se describe cómo algunos sacerdotes se negaban a bautizar a los hijos de padres reconocidamente de izquierdas, u otros en los que se cuenta cómo algunos católicos de clase humilde tuvieron que alejarse de los ritos religiosos por el manifiesto derechismo de sus párrocos.[105]

El nexo entre la defensa del catolicismo y las clases dominantes también fue reconocido en algunas fuentes de la época. Por ejemplo, el sacerdote de Pinos Puente, señalaba que la hostilidad que había allí contra el clero era «más que contra la Iglesia, contra los ricos».[106] El misionero Ramón Sarabia también estimaba que solo un 7% de los vecinos del barrio obrero de Vallecas en Madrid asistía a misa en los años anteriores a la guerra civil.[107] El clérigo Francisco Peiró directamente afirmaba que «las masas trabajadoras, en su mayoría, no son ya católicas».[108] Más recientemente, Juan Manuel Barrios Rozúa, ha demostrado cómo los lugares en los que ocurrieron más episodios anticlericales coincidían, en lineas generales, con las zonas con un mayor porcentaje de obreros y jornaleros.[109] Por lo tanto, la cuestión de clase fue determinante.

Sin embargo, en ocasiones entraron en juego otros factores que evidencian la necesidad de ampliar la mirada para atender a otras realidades culturales. Uno de esos factores fue el territorio. En Andalucía, por ejemplo, fue habitual que socialistas, comunistas o anarquistas participaran en las procesiones, ya que allí las hermandades

---

103 LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011, p. 198. Específicamente, sobre la relación entre catolicismo y nación: LOUZAO VILLAR, Joseba, 2013a.

104 TOWNSON, Nigel, 2010, pp. 145-146.

105 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, p. 201.

106 Testimonio del sacerdote Toribio Molina, ADG, 190-F/116, citado en BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, p. 186.

107 Fuente recogida en TOWNSON, Nigel, 2010, p. 144.

108 PEIRÓ, Francisco, 1936, p. 13.

109 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, p. 186.

articulaban la sociabilidad en los barrios, también en los distritos obreros.[110] De hecho, hubo protestas en contra de la politización de la religiosidad, tal y como se aprecia en escritos como los publicados por Manuel Chaves Nogales para el diario *Ahora* en 1935, en los que se reivindicaba que la Semana Santa no debía ser «ni de los curas ni de los gobernantes, sino de los cofrades».[111]

Esto nos lleva al otro concepto propuesto por Baubérot: el de «secularización». El historiador y sociólogo francés definió este término como la pérdida progresiva y relativa de la presencia de la religión en la vida de las personas. Se trata, por tanto, de un proceso personal e independiente del contexto político,[112] que nos ayuda a comprender cómo hubo personas declaradamente anticlericales, que practicaban la religión en su vida privada, o viceversa.

Atendiendo a esta diferenciación de conceptos, podemos puntualizar que cuando Azaña pronunciaba frente a las Cortes Constituyentes «España ha dejado de ser católica, a pesar de que existan ahora muchos millones de españoles católicos, creyentes»,[113] manifestaba una voluntad de laicizar el país, no de secularizarlo. Es decir, defendía que la religión debía dejar de estar vinculada al Estado, pero al mismo tiempo comprendía que España había sido un país confesional, que la Iglesia había arraigado en todos los ámbitos de la vida de los ciudadanos, y que estos estaban en su derecho de practicar sus creencias, siempre que fuera por voluntad propia. En esencia, resultaba poco realista considerar que una nueva legislación podía garantizar un cambio en las mentalidades y las tradiciones de forma tan repentina.

Este razonamiento fue una acertada novedad, puesto que según indicó Charles Taylor, desde el siglo XVIII había sido habitual que el proceso de secularización fuera forzado con base en el pensamiento de las élites, mientras que los estratos populares observaban cómo una reforma realizada desde arriba alteraba sus costumbres, sin tiempo ni motivación para cambiar su forma de percibir lo sacro.[114] Prueba de esta tolerancia fue la modificación del artículo del proyecto constitucional que pasó de prohibir el culto en el espacio urbano —esto es, las procesiones y otras manifestaciones similares— a permitirlo siempre que se contara con la autorización del gobierno pertinente.[115]

---

[110] Sobre este tema véase RINA SIMÓN, César, 2020.

[111] CHAVES NOGALES, Manuel, 1935, p. 18.

[112] BAUBÉROT, Jean, 1994, p. 9-17.

[113] AÑAZA, Manuel, 1931.

[114] TAYLOR, Charles, 2014, p. 15.

[115] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2016, pp. 12-13.

Paralelamente, el pensamiento de Azaña entroncaba con las nuevas formas del cristianismo moderno. Al igual que ocurrió en el mundo protestante, el catolicismo de finales del siglo XIX adoptó un carácter más sentimental y popular, y la piedad se tornó más intimista.[116] Esta transformación se impulsó, en parte, para lograr atraer a las personas a la iglesia. Según indican algunas fuentes, en la España del primer tercio del siglo XX, buena parte de la población había dejado de cumplir regularmente con sus obligaciones espirituales. De nuevo, Ramón Sarabia, describió en sus textos lo difícil que le había resultado evangelizar en algunas regiones de España desde que había comenzado su misión en 1915. Relató, por ejemplo, cómo en un pueblo de Extremadura de unos 16.000 habitantes, a penas treinta asistían regularmente a la iglesia:

> Los domingos y días de fiesta no asistían arriba de treinta personas al templo. Habían tenido que suspender toda clase de fiestas y predicaciones. Allí no había más culto religioso que la misa, dicha de prisa, y los entierros, bodas y bautismos. En esos momentos hablaban en la iglesia como en la calle. […] Comulgar, solo comulgaba una joven. […] Todas [sus amigas] se habían dejado contagiar del ambiente en que tenían que vivir. Dejaron de comulgar y la mayor parte de ellas, ni los domingos ponían los pies en el templo. Les decían hasta personas de viso que en aquel pueblo el ir a misa estaba mal visto.[117]

Después el autor contó qué sucedió cuando consiguió que, motivados por la curiosidad, los habitantes acudieran a misa:

> En medio de los sermones empezaban a hablar, a reír, a pasearse y a imitar, debajo de la boina, que ponían ante los labios para no ser sorprendidos, los sordos gruñidos de los guarros, que en aquellas tierras extremeñas tenían bien aprendidos. Bajo mi palabra de honor que hubo noches en que subieron al púlpito unos jóvenes, mientras yo predicaba las grandes verdades de la fe y me tiraban de la sotana para que les oyera blasfemar.[118]

Según Sarabia, no había represalias hacia estos jóvenes porque «los guardias encargados de vigilar eran los más furiosos sindicalistas», pero los misioneros consiguieron apaciguar el ambiente y lograr que se confesaran más de dos mil mujeres y trescientos hombres jóvenes. Es evidente que no podemos saber cuánto de verdad hay en estas declaraciones. De hecho, aunque este libro narra unas experiencias vividas con anterioridad, el autor cuenta que escribió su contenido a las puertas de la guerra civil y la publicación se formalizó en 1939, por lo que es muy probable que los resultados expuestos estén

---

116 MÍNGUEZ BLASO, Raúl, 2016, pp. 49-51.

117 SARABIA, Ramón, 1939, pp. 28-29.

118 SARABIA, Ramón, 1939, pp. 30-31.

sesgados. La imparcialidad es evidente en oraciones como que los españoles «se echaban en brazos de un socialismo que era ateo y revolucionario» y que esa impiedad llevaba a la ignorancia.[119] En otros textos similares también se aprecia una posición política evidente, como en las declaraciones publicadas por el párroco de Montefrío en 1939:

> Los habitantes de Montefrío, en tiempos no muy lejanos, fueron buenos católicos. Desde comienzos del presente siglo la fé se ha venido debilitando y arrancando de muchas almas, por las propagandas ateas y marxistas que se acentuaron, aquí en esta villa, más que en ningún otro pueblo de la provincia. Los barrios obreros de la población estaban totalmente infestados de socialismo. La fé y las buenas costumbres desterrados de muchos hogares, hacía que gran parte de los feligreses vivieran en torpe concubinato; que muchos niños no recibieran el bautismo y muy pocos […] cumplieran con precepto de oír la Santa Misa los días festivos y de cumplimiento pascual.[120]

No podemos saber hasta qué punto la población española fue genuinamente religiosa antes de la Segunda República, ni podemos comprobar si en ese pasado supuestamente más religioso al que se apela, la situación difería mucho de la presente. Sin embargo, la mayoría de fuentes concuerdan en que desde finales del siglo XIX la piedad había adquirido un carácter más costumbrista, más popular y más laxo.[121] Encontramos estas ideas, por ejemplo, en la literatura noventayochista, con autores como Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Mario Praz o Max Nordau, que habían criticado la religiosidad colectivista por sus «carencias» espirituales, y porque se aproximaba más a «un cortejo de carnaval» que a una devoción racional.[122] En la misma línea, el regeneracionista Eugenio Noel, había publicado en 1916 un ensayo sobre la Semana Santa en Sevilla —posteriormente muy comentado durante la Segunda República—, en el que señalaba la poca importancia que se daba en la festividad a la doctrina católica, observando que aunque en aquellos días no se hablara de otra cosa que de las procesiones, las parroquias y la catedral estaban vacías.[123] También describía esta situación Francisco Peiró en 1936:

> Hay personas de buena fe, desde luego, que movidas por la mágica influencia de la frase tradicional de que España es una nación católica, se resisten a creer en esa descristianización. Pero yo tengo escrito en otro lugar, que en esta materia solemos padecer el espejismo siguiente: el de no advertir el fenómeno de que las prácticas religiosas subsisten en el alma mucho tiempo después de haber

---

119 SARABIA, Ramón, 1939, p. 31.

120 Informe del arcipreste Manuel P. fechado el 20 noviembre 1939, Archivo de la Diócesis de Granada (ADG), 190-F/96. Recuperado de BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, p. 181.

121 HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, José Ramón, 2014, p. 243. RINA SIMÓN, César, 2016, pp. 261-278.

122 RINA SIMÓN, César, 2016, pp. 261-278.

123 NOEL, Eugenio, 1916, pp. 69-76 y 148-169.

> desaparecido de ella la fe. Y porque vemos a muchas personas que conservan algunas prácticas religiosas externas, aunque realizadas de una manera mecánica y rutinaria, creemos que en esas almas subsiste todavía la fe, pero no subsisten más que las prácticas religiosas; la fe ha desaparecido […] Sin duda que [estas personas] aún conservan la práctica de bautizar a los hijos, hacerles recibir la primera Comunión, casarse canónicamente y enterrarse por la Iglesia. Pero fuera de estos actos que jalonan, por decirlo así, los acontecimientos más trascendentales de su vida, no tienen con la Iglesia ninguna otra relación. Y aun esta relación irá atenuándose, a medida que las leyes de divorcio y de enterramiento civil se vayan aclimatando en los pequeños núcleos rurales, como ya viene verificándose en las urbes.[124]

Otra de las consecuencias de esta nueva forma de entender la piedad fue la proliferación del culto individual a través de la oración, del rezo del rosario o del uso de pequeños objetos devocionales para la piedad individual o familiar, que habían comenzado a producirse en masa y a precios asequibles gracias a los avances industriales.[125] Estos objetos se encontraban en hogares de todas las ideologías, incluso en los de aquellos que desde los ayuntamientos habían legislado para excluir a la Iglesia de la esfera pública. Así lo corroboró Alejandro Quiroga en un estudio basado en entrevistas a personas que vivieron en esa época.[126]

Al mismo tiempo, la intimidad con Dios provocó un aumento de las visiones marianas y de los supuestos milagros, que se interpretaron como reacciones divinas ante el proceso de secularización. La imagen más recurrente fue la de la Virgen María, cuyas apariciones se entendieron como la denuncia de una madre ante el maltrato que su hijo estaba sufriendo por parte del mundo.[127] Cabe decir que esta tendencia no solo se dio en España sino también en otros países católicos. El caso más elocuente fueron las más de treinta apariciones marianas que Bernadette Soubirous, una adolescente de catorce años, afirmó haber presenciado a las afueras de Lourdes en 1858. El papa Pío IX autorizó la veneración de la Virgen María en Lourdes y Pío XI, en 1933, proclamó santa a Soubirous, convirtiendo su santuario en uno de los lugares de peregrinaje más visitados del mundo.

---

[124] PEIRÓ, Francisco, 1936, pp. 13-14.

[125] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2015, pp. 455-485.

[126] QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, 2018.

[127] La preponderancia de la Virgen sobre otras figuras sagradas no es de extrañar, ya que nos encontramos en mitad de un periodo que algunos autores han definido como la edad mariana de la Iglesia, esto son los casi cien años que se comprenden desde que en 1855 Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción, hasta que en 1950 Pío XII estableció el de la Asunción de María. Veáse LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011, p. 190. LOUZAO VILLAR, Joseba, 2019b, pp. 154. En un sentido más general: DI STEFANO, Roberto; RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.) 2016. MARTÍNEZ, David, 2020.

El catolicismo español trató de encontrar algún hecho prodigioso comparable al de Lourdes. Este anhelo unido a la situación de inestabilidad que experimentaron los creyentes con la instauración de la República, explica la proliferación de casos en los que, mayoritariamente, mujeres y niños decían haber escuchado a la Virgen proclamar alguna afirmación en defensa de la Iglesia. El caso más conocido, que veremos caricaturizado en varios ejemplares de prensa gráfica, fueron las apariciones de Ezquioga en el País Vasco. Un territorio que, como es sabido, se caracterizó por su especial arraigo hacia las tradiciones y la fe católica.[128]

Fig. 1. Fotografía de Ezquioga en los días de las visiones, 1931. Colección Bernardo Estornés Lasa

En aquel pequeño pueblo de Guipuzcoa, dos hermanos de ocho y once años dijeron haber visto a la Virgen el 30 de junio de 1931. La noticia circuló rápidamente y comenzaron a acudir millares de personas en peregrinación, que se convirtieron en alrededor de un millón para finales de ese año [fig. 1]. Las apariciones se multiplicaron, acompañadas de episodios de histerismo somatizados en espasmos e incluso desmayos. Este fenómeno fue visto desde el escepticismo por los sectores laicistas, que consideraban que los hechos

[128] Sobre las apariciones de Ezquioga, véase: CHRISTIAN JR., William A., 2011, y LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011 y 2019.

habían sido politizados[129] y excesivamente comercializados a través del turismo, las donaciones y la venta de objetos religiosos, pero también fueron vistos con cautela por buena parte del clero, que pensaba que se estaba explotando el acontecimiento antes de haber sido aprobado por la Iglesia como un milagro oficial. De hecho, la Santa Sede, tras dos años de continuas peregrinaciones y apariciones, declaró que las visiones habían sido falsas.[130] En cualquier caso, la amplísima difusión de estos hechos demuestra que, como admitía Azaña, seguían habiendo en España «muchos millones de españoles católicos, creyentes», pero que en la línea del cristianismo moderno, vivían la fe de una forma menos ortodoxa y más directa y emocional. Tal y como ha apuntado la historiografía reciente, la religión no desaparece con la modernización, sino que se transforma y se recompone para hacer frente a las circunstancias cambiantes.[131]

Esa sentimentalización de la piedad religiosa también estuvo fuertemente entrelazada con la cuestión de género. En el siglo XIX, había arraigado entre la burguesía la denominada ideología de las dos esferas, que atribuía características diferenciadas y complementarias a mujeres y a hombres. Entre los rasgos asociados a las mujeres se encontraban la emotividad, la caridad, los cuidados o la educación moral de los hijos, todo ello limitado al ámbito privado. Estos atributos coincidían con los promulgados por el catolicismo moderno, mientras que la razón, la ciencia y lo público estuvieron ligados a lo masculino. Como consecuencia, la religión comenzó a estar fundamentalmente vinculada con la feminidad, al mismo tiempo que cada vez más hombres descuidaban sus responsabilidades espirituales.[132]

La Iglesia, con el objetivo de compensar la pérdida de varones practicantes y extraer ventajas políticas, aprovechó esta feminización de la religión para adjudicar a las fieles la misión de velar por la tradición, la rectitud moral y la salvación de sus maridos. Para ello, instó a las católicas a proyectar en la esfera pública las virtudes cultivadas en el ámbito doméstico, mediante la participación en asociaciones religiosas y la movilización pública. De esta forma, desde una perspectiva conservadora, la Iglesia ofreció a las mujeres una de

---

[129] Algunos de los mensajes que supuestamente había transmitido la Virgen, hablaban de la coyuntura política, de una próxima guerra civil o de las malas acciones de «los rojos».

[130] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011, p. 202.

[131] LOUZAO, Joseba, 2008, pp. 331-354. MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, pp. 33-34.

[132] BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2005. VAN OSSELAER, Tine; BUERMAN, Thomas, 2008. MÍNGUEZ BLASCO, 2015. Ese desinterés por parte de los hombres lo matizaremos más adelante.

las pocas vías de escape decorosas hacia lo público y les brindó oportunidades ocupacionales y de sociabilidad seguras.[133]

En la España de la Segunda República, aquella situación pareció llegar a un punto de inflexión. En aquel momento se promulgaron diferentes medidas legislativas en pro de la igualdad de género, como la introducción de la escuela mixta y laica, la ley del divorcio, la legalización del matrimonio civil o la progresiva introducción de un tratamiento igualitario en la legislación laboral entre trabajadoras y trabajadores.[134] Esto abrió un nuevo abanico de posibilidades para las mujeres, que progresivamente fueron conquistando espacios hasta entonces limitados a los hombres. Sin embargo, como ocurrió con las medidas laicizadoras, asumir que los cambios legislativos podían transformar instantáneamente unas normas sociales tan arraigadas resultaba poco realista. Los procesos de reforma no fueron acompañados, al menos a la misma velocidad, por un cambio de mentalidad, especialmente por parte de los hombres.[135] El libertario alemán Hanns Erich Kaminski, que había sido testigo del inicio de la Guerra Civil en Barcelona, opinaba sobre la sociedad previa al conflicto:

> Pronto se observa que, aunque en teoría las españolas gozan de todas las libertades posibles, en la práctica no se aprovechan de ello lo más mínimo. Ciertamente la antigua España ha desaparecido. En las Ramblas se ven parejas, aparentemente ilegítimas, cogidas del brazo y sin carabina. A veces, más raramente, en los cines se descubren cabezas que se separan precipitadamente cuando se ilumina la sala. Sin embargo, son todavía excepciones. Una mujer formal jamás entra sola en un bar. Incluso evitan en lo posible ir sin compañía por la calle, pues son abordadas y asaltadas continuamente con piropos de toda índole. Un chico y una chica no pueden verse si no es con el propósito de prometerse, y solamente después de largas negociaciones en las que toman parte las dos familias.[136]

Por lo tanto, podemos asumir —y así lo comprobaremos a lo largo de nuestra investigación— que la Iglesia continuó siendo una plataforma fundamental para la socialización femenina, aún en la Segunda República. De esta forma observamos cómo, aunque fuera pensando en su propio beneficio, la Iglesia no siempre se mostró reacia a los

---

133 BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2003; SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2006. MARCOS DEL OLMO, Mª Concepción, 2023. Es importante puntualizar que estas concesiones solo fueron aceptadas cuando aportaban algún beneficio a la Iglesia. En la mayoría de casos, la vida de las mujeres fuera del hogar era condenada por la institución. Así se refleja en documentos oficiales, como la encíclica *Quadragesimo anno, de* Pío XI, publicada el 15 de mayo de 1931 y consultable en: <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310515_quadragesimo-anno.html> (28-11-2022).

134 AGUADO, Ana M. RAMOS PALOMO, Dolores, 2002, p. 215. AGUADO, Ana M., 2005, pp. 105-134.

135 Sobre este tema, véase: MERINO HERNÁNDEZ, Rosa María, 2003.

136 KAMINSKI, Hanns-Erich, 1978 [1937], pp. 61-62.

cambios sociales, lo que desmiente esa concepción maniquea de la relación catolicismo-modernidad promulgada por el paradigma de la secularización.

Tal y como han apuntado las nuevas investigaciones sobre el proceso de feminización de la religión, la Iglesia no solo se adaptó al contexto moderno por cuestiones de supervivencia, sino que ofreció modelos propios de modernidad, desarrollando prácticas innovadoras en distintos ámbitos, como la educación femenina, la sociabilidad juvenil o la movilización de las mujeres. Incluso contribuyó proactivamente a algunos cambios sociales, como la aprobación del sufragio femenino, asunto en el que profundizaremos en el capítulo 7.[137]

Esto no quiere decir que la Iglesia estuviera a favor de todos los avances hacia la emancipación femenina. Al fin y al cabo, las mujeres habían sido la reserva moral del catolicismo, y rendirse por completo a las transformaciones de los nuevos tiempos suponía un peligro para el mantenimiento de este apoyo.[138] Por tanto, tal y como sintetizó Inmaculada Blasco: «Iglesia y catolicismo, al mismo tiempo que condenaban el mundo moderno, utilizaron los medios que la modernidad había puesto a su alcance, que dieron la posibilidad de desarrollar comportamientos políticos y sociales modernos».[139]

En resumen, debemos comprender que las diversas formas en las que las personas se relacionaron con las prácticas religiosas estuvieron fuertemente atravesadas por cuestiones como el género, el territorio, la clase social o la ideología política. Deberíamos hablar, por tanto, no solo de un proceso de secularización, sino de múltiples secularizaciones, múltiples secularidades y múltiples formas de experimentar la religiosidad.[140] Solo de este modo se entenderá su materialización, en toda su heterogeneidad, en el sistema artístico del momento.

---

137 OSTOLAZA, Maitane, 2017, p. 235.

138 LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011, pp. 204-205.

139 BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2017, p. 266.

140 Sobre la idea de las múltiples secularidades, véase: WOHLRAB-SAHR, Monika; BURCHARDT, Marian, 2012.

II. El contexto artístico

Durante las primeras décadas del siglo XX, los movimientos de vanguardia florecieron por Europa, mientras que España presentaba un panorama diferente. La inestabilidad política que azotó al país desde la crisis del 98 hasta el final de la Guerra Civil dificultó la creación de un clima acertado para el desarrollo de las vanguardias y la experimentación artística.[141] Además, a diferencia de lo que había ocurrido en otros países culturalmente más prósperos, la burguesía española, salvo en Cataluña e incipientemente en el País Vasco, no mostró especial interés por la promoción de las nuevas corrientes estéticas. Esa falta de apoyos privados hizo que el mercado de arte, en España, fuera a penas existente.[142]

Dicha situación provocó que la mayoría de artistas del territorio nacional se vieran obligados a participar en certámenes oficiales, como las exposiciones nacionales y otras grandes muestras colectivas de carácter público, para ganar de visibilidad o, con suerte, algún premio que implicara la adquisición directa de la obra.[143] No obstante, estos espacios también estuvieron ampliamente limitados por una falta de apoyos económicos y por unos reglamentos anticuados que, como veremos, restringieron las oportunidades profesionales en el campo español de las artes.

Frente a esta coyuntura, algunos creadores y creadoras jóvenes decidieron emigrar al extranjero, sobre todo a París, en busca de un clima más abierto a la experimentación vanguardista. La consecuencia fue lo que algunos autores han denominado «la chocante paradoja» del arte español contemporáneo: al mismo tiempo que en el interior de la península el arte moderno 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.[144]

Evidentemente, no todos los artistas emigraron. Algunos se quedaron en España y trataron de poner soluciones al desolador panorama nacional, impulsando iniciativas propias para la renovación del mismo, especialmente a partir de mediados de los años veinte. En un primer momento, destacaron las actividades llevadas a cabo por la Residencia de Estudiantes entre 1920 y 1927, así como la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos

---

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

142 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 38. BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 13.

143 BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 13.

144 BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 11-17. BRIHUEGA, Jaime, 2002a, p. 7.

(SAI) en 1925, que logró consolidarse como la principal asociación de creadores españoles con voluntad renovadora.[145] Estos proyectos de transformación del sistema cultural llegaron a su momento de máximo desarrollo durante la Segunda República. En aquella etapa, los gobiernos progresistas se enfocaron en impulsar desde el Estado toda una serie de medidas en pro de la protección del patrimonio, la educación cultural de la ciudadanía y la promoción de la creación artística contemporánea.[146]

En primer lugar, como respuesta a los ataques iconoclastas y a la Carta de Atenas de 1931, el Estado impulsó las labores de investigación, catalogación y difusión del denominado Tesoro Artístico Nacional, con la intención de educar a la población sobre el valor de algunos monumentos y obras de arte. Estas iniciativas no fueron novedosas. Desde 1844 se llevaban publicando Reales Órdenes con planteamientos similares y estudiosos como Gómez Moreno o Elías Tormo ya se habían dedicado a ello en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, las medidas de protección sí que resultaron especialmente abundantes en los años treinta.[147] Además, la regulación acordada durante la Segunda República fue fundamental en la Guerra Civil e influyó en la legislación de décadas posteriores.[148] También de indudable calado fueron las Misiones Pedagógicas, impulsadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con las que se buscó acercar el patrimonio, la cultura y la educación a los pueblos más recónditos del país. Todo ello fue acompañado por la creación de miles de escuelas a lo largo del territorio nacional para combatir las elevadas tasas de analfabetismo.[149]

En segundo lugar, el Estado trató de avivar el panorama artístico contemporáneo, interviniendo en aquellas plataformas expositivas que dependían del gobierno central. Los propios artistas llevaban años manifestando su disconformidad con el funcionamiento de estos espacios, pero esperanzados por la llegada de la República y sus políticas culturales, insistieron todavía más en la urgencia de una transformación drástica.[150] Prueba de ello fue la publicación, en la temprana fecha del 29 de abril de 1931, del «Manifiesto Dirigido a la Opinión Pública y a los Poderes Oficiales», en el que se decía lo siguiente:

---

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

146 Para un estudio más profundo sobre las transformaciones culturales impulsadas por el Estado en las primeras décadas del siglo XX, véase: HENARES, Ignacio, CAPARRÓS, Lola (eds.), 2016.

147 ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2014, pp. 27-42.

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

149 BRIHUEGA, Jaime, 2002b, p. 16 y 2019, p. 142.

150 Recopilamos varias entrevistas a artistas en los que se manifestaba esta inconformidad en: TORRES SASTRÚS, Vega, 2020.

> Queremos: que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres. El procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo, caduco, y representativo de la España muerta. Ha valido para hacer de nuestros museos de arte almacenes particulares llenos de polvo, cuyas llaves se han guardado celosamente contra todo lo que significase renovación. Para que gran número de artistas españoles de fama mundial, sintiendo sus voces ahogadas en España, se mantengan fuera de ella y de toda manifestación de arte dentro de su país. La organización absurda de los certámenes oficiales, unido a la notoria arbitrariedad e incapacidad de sus dirigentes, ha desprestigiado nuestra actividad social en la conciencia de la opinión española y aun de la europea […].[151]

Las expectativas que tenían algunos artistas y críticos de que el nuevo sistema democrático auspiciara una especie de «vanguardización» acelerada no llegaron a satisfacerse del todo, en parte, por la corta duración del régimen y las contrarreformas llevadas a cabo durante el bienio conservador. No obstante, la historiografía del arte español contemporáneo producida durante las últimas tres décadas ha demostrado que, pese a todo, el Estado logró realizar una renovación que, aunque no fue radical, resultó contundente en los ámbitos de la cultura artística vinculados a los poderes políticos.[152]

Para empezar, se tomaron medidas para la renovación de algunos concursos artísticos. Se intervino sobre todo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que dependían del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, modificando los reglamentos e incorporando algunas asociaciones de carácter vanguardista en los jurados, como desarrollaremos más tarde. También se reinstauraron las exposiciones de Primavera de Cataluña, que habían desaparecido con la Dictadura de Primo de Rivera y que resurgieron durante la Segunda República con una organización totalmente nueva.

Otra línea de actuación fue el Museo de Arte Moderno. En 1932 se nombró director a Ricardo Gutiérrez Abascal, más conocido como Juan de la Encina. También se renovó su patronato, que tras algunos cambios quedó finalmente constituido por Ignacio Zuloaga (presidente), Antonio Méndez Casal (vicepresidente), Mariano Benlliure (director honorífico), Emiliano Barral, Manuel Benedito, José Capuz, Joaquim Junyer, Juan Cristóbal

---

151 MANIFIESTO, 1931, p. 4.

152 Una revisión actualizada del tema en. María Dolores Jiménez-Blanco también realizó una acertada reflexión acerca de la capacidad real del Estado en la promoción del arte contemporáneo en: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, pp. 10-12. En la misma línea véase: BRIHUEGA, Jaime, 2002b, pp. 14-15; PÉREZ SEGURA, Javier, 2003 y BRIHUEGA, Jaime, 2019, pp. 139-160.

González Quesada, Luis Lacasa, José María López Mézquita, Antonio Méndez Casal, Margarita Nelken, Eduardo Chicharro, Ramón del Valle Inclán, Daniel Vázquez Díaz y Secundino Zuazo (vocales).[153]

En su labor como crítico de arte, Juan de la Encina había desempeñado un papel muy activo en la difusión del arte nuevo y consecuentemente mantenía estrechas relaciones con algunos de los artistas más rupturistas de la península, por lo que las expectativas con respecto a su mandato estaban altas. Durante su dirección se restauraron algunas obras del museo, se reorganizaron los fondos y se realizó una reforma del edificio que incluía la instalación de lucernarios para la iluminación cenital. La colección permanente continuó siendo bastante conservadora, ya que la mayoría de obras con las que contaba el museo habían sido realizadas en el siglo XIX, pero esto se trató de compensar con la programación de exposiciones temporales dedicadas a artistas vivos de inclinación moderna.[154]

Paralelamente, el Estado apoyó a algunas asociaciones de artistas contemporáneos. En este contexto pudo resurgir la SAI, que había tenido que disolverse pocos meses después de su fundación en 1925 por la falta de soportes económicos e institucionales derivados del desinterés de las dictaduras de Primo de Rivera y Dámaso Berenguer. No obstante, el advenimiento de la Segunda República y las esperanzas de un cambio de mentalidad en el gobierno estatal alentaron 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 monetario y logístico para poder dar a conocer el arte español de lenguaje moderno tanto dentro como fuera del país. En este sentido, alegaban que los dos colectivos de artistas con mayor relevancia en la España del momento —la Sociedad de Amigos del Arte y la Sociedad de Pintores y Escultores—, abogaban por un arte tradicional que ya no respondía a las inquietudes del presente.[155]

Frente a dichas demandas, la Junta de Relaciones Culturales acordó prestar soporte al programa de la SAI en noviembre de 1931. Gracias a esto, la asociación pudo organizar varias exposiciones y publicar dos números de una revista propia titulada *Arte,* en los que se identificaba el arte moderno con el progreso cultural y social del país.[156] Así, los gobiernos de izquierdas utilizaron esta asociación como medio principal para dar a conocer el arte

---

153 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, pp. 30-33.

154 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, pp. 34-37. BRIHUEGA, Jaime, 2002b, pp. 17-19. BRIHUEGA, Jaime, 2019, p. 144.

155 BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 94.

156 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 180-182.

contemporáneo producido en España, sobre todo, de cara al extranjero, con la intención de ofrecer una imagen del nuevo régimen más moderna y más europea.[157]

También hay que tener en cuenta que gran parte de estas transformaciones se produjeron en un momento en el que la vanguardia internacional apuntaba de nuevo hacia la figuración, con movimientos como los *Valori Plasitici* y el grupo Novecento en Italia, o la Nueva Objetividad en Alemania. En el segundo capítulo de esta tesis, profundizaremos en la definición de estos movimientos y en cómo fueron asimilados por los artistas españoles. No obstante, es importante tener en cuenta que, en el momento en el que las corrientes modernas consiguieron su máxima aceptación en este país, lo hicieron concretadas en una tendencia de «retorno al orden», lo que no deja de resultar paradójico para un contexto en el que el «desorden» a penas se había producido.[158] Esta vuelta hacia la figuración favoreció, indudablemente, el asentamiento del arte moderno en España, ya que se trataba de un estilo renovado a la par que comprensible para el público y la crítica.

En definitiva, la Segunda República, y en concreto los partidos progresistas, trataron de compensar las carencias en el mercado privado de arte, promoviendo un proceso de renovación cultural que, aunque limitado, propició una cierta aceptación de las tendencias modernas en el campo artístico español. Sin embargo, pese a estas significativas aperturas, dicho campo continuó funcionando, en esencia y de manera general, según las normas y las dinámicas propias de las décadas anteriores. Como afirmaba Jaime Brihuega:

> La piedra angular para cualquier reflexión sobre la cultura artística de este periodo es que a pesar de las transformaciones que van a operarse durante estos cinco años, la producción artística que domina numéricamente en lo que se refiere a volumen de exhibición y venta y a ocupación de las plataformas de cristalización de la ideología artística es heredera, sin demasiadas variantes estructurales, de la que dominó en los ámbitos del arte oficial durante las dos décadas anteriores. Esto es, entre los años 1931 y 1936, continúa habiendo una actividad artística dominante anclada en las prácticas y formas de mercado decimonónicas y en géneros artísticos tradicionales.[159]

En la primera parte de nuestra investigación, que está por iniciarse, comprobaremos de qué manera la religión se hizo un hueco en este campo artístico nacional, en el que la modernidad, los clasicismos y la tradición convivieron dentro de un sistema con voluntad de progreso, pero lacrado por múltiples y profundas resistencias.

---

157 PÉREZ SEGURA, Javier, 2019, p. 4.

158 BRIHUEGA, Jaime, 2017, pp. 15-16.

159 BRIHUEGA, Jaime, 1982, p. 44.

PRIMERA PARTE

RELIGIÓN Y CAMPO ARTÍSTICO: **LOS ESPACIOS**

1

EL CATOLICISMO A CONCURSO

Como ya hemos adelantado, las carencias en el mercado privado empujaron a los artistas residentes en España a participar en los grandes concursos expositivos con el objetivo de darse a conocer o, en el mejor de los casos, obtener alguna recompensa económica. Pese a las oportunidades casi exclusivas que ofrecían estas plataformas y sin tratar de restar valor a las iniciativas de renovación impulsadas por el Estado o por las instituciones que las gestionaban, los artistas y críticos no dejaron de protestar contra la persistente precariedad que rodeaba estos certámenes. Así, en la prensa se señalaron constantemente los problemas a los que se enfrentaban algunos de estos concursos. Las malas condiciones de los locales que los albergaban, la corrupción de los jurados, la falta de novedades por parte de los expositores, la injusta distribución de los premios, o las escasas compras que se producían, fueron apuntes recurrentes en las reseñas a todas estas muestras.[160]

Es probable que esa precariedad condujera a los artistas y las artistas a adaptar sus creaciones a cada tipo de certamen, priorizando aquellos géneros o temas que percibían como más adecuados a las características específicas de cada uno de ellos, como el nivel de exigencia del jurado, las oportunidades de venta, o los gustos del público y la crítica local, para optimizar así sus posibilidades de éxito. El propósito de este primer capítulo es averiguar si esta hipótesis fue cierta, al menos en lo que respecta al arte de contenido religioso. Para ello, indagaremos en las obras presentadas a algunos de los principales concursos artísticos celebrados en España en los años treinta.

Comenzando por Madrid, iniciaremos el capítulo con las exposiciones nacionales de Bellas Artes, el certamen más importante del momento y en el que los criterios de admisión fueron los más estrictos. Seguiremos por otro de los eventos más reconocidos de la capital, los salones de Otoño, organizados por la Asociación de Pintores y Escultores, una de las

[160] Citaremos algunas referencias de ejemplo a lo largo de este capítulo.

sociedades privadas de artistas más consolidadas en ese período. Estas dos exposiciones acogían participantes de todo el país, sin embargo, también existieron diversos mecanismos de exhibición orientados a la producción regional.

En este sentido, Cataluña fue uno de los centros con mayor actividad artística, en paralelo a Madrid, aunque con un un contexto muy diferente. De allí estudiaremos las exposiciones de Primavera de Barcelona, gestionadas por una Junta Municipal de Exposiciones. Además, aprovecharemos la excepcionalidad del caso catalán en la proliferación de las galerías de arte, para comparar las obras religiosas presentadas a las exposiciones de Primavera con aquellas expuestas en esos espacios dedicados a la compra-venta. Después analizaremos las exposiciones regionales valencianas, organizadas por el Círculo de Bellas Artes y apoyadas por el Ayuntamiento, y finalizaremos con los concursos de dos territorios especialmente arraigados a las tradiciones religiosas que aportarán diversidad a nuestro estudio: Andalucía, con las exposiciones de Primavera de Sevilla; y varios certámenes del País Vasco.[161]

Partiendo de catálogos, noticias de prensa y documentación de archivo, estudiaremos cómo se representó la religión en las obras de cada uno de estos concursos, atendiendo a las variaciones en su cantidad, en su tratamiento formal, en su calificación y en su fortuna crítica, para comprender cómo las instituciones artísticas y sus diferentes contextos influyeron en las expresiones de la religiosidad en el arte de la época.

1.1. Las exposiciones nacionales de Bellas Artes

Las exposiciones nacionales de Bellas Artes, celebradas bianualmente en Madrid entre 1856 y 1968, y sufragadas por el Estado, fueron la muestra colectiva más significativa del campo artístico español. La gran cantidad de artistas y obras presentadas, la distribución de premios, 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 comenzar a estudiar las transformaciones que

[161] Otro certamen importante en aquel momento fueron los concursos nacionales de escultura, grabado, arte decorativo, arquitectura y pintura, que fueron independientes a las exposiciones nacionales, pero también organizados por el ministerio. No los abordaremos en este capítulo porque contaban con una instrucción temática muy concreta, que limitó considerablemente el tipo de obras que se presentaron. Sobre estos, véase CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2020

se produjeron no solo en el ámbito artístico sino también en otros aspectos de la sociedad española, como el político o el religioso.[162]

Aunque comprobaremos cómo su reglamento sufrió variaciones en todas las ediciones celebradas durante la Segunda República, es importante que empecemos señalando una de las normas que se mantuvo siempre vigente y que diferenció las nacionales del resto de concursos que estudiaremos. Nos referimos a que, en estos certámenes, estaba prohibida la aceptación de todas aquellas obras «que por su asunto puedan herir sentimiento de decoro o sean ofensivas a la moral, como asimismo las que entrañen tendencias políticas de la actualidad».[163] Esto puede resultar contradictorio ya que, como han señalado numerosas investigaciones, de entre todas las exposiciones colectivas, las nacionales fueron las que reflejaron de manera más evidente los vaivenes políticos del momento, precisamente por su vinculación directa con el Estado.[164] Sin embargo, comprobaremos cómo aquella norma no consiguió censurar a los artistas, sino que les llevó a expresar sus posiciones políticas camufladas a través de géneros, temas o títulos aparentemente neutrales.

Podemos adelantar esta información porque, como explicamos en la introducción, en el año 2020 publicamos un estudio monográfico titulado *Religión e ideología artística. La visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936),* en el que analizamos de manera pormenorizada la presencia religiosa en las secciones de pintura y escultura de estos certámenes. Este capítulo parte de aquella investigación, la amplía, la actualiza y añade un nuevo elemento a la ecuación: los títulos de las obras rechazadas. Dicha información, hasta ahora inédita, nos permitirá observar cuál fue el porcentaje de obras de contenido religioso aceptadas y desestimadas en cada edición, comparar las cantidades con otros géneros artísticos y exponer cuáles fueron los temas presentados o rechazados con mayor frecuencia.

---

[162] HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola, 2016, pp. 87-88.

[163] MINISTERIO, 1934, pp. 3-7. En nuestra investigación utilizamos el sistema de citación propuesto por la revista *Ars Longa* del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València. Según este sistema, en las obras anónimas, el autor deberá sustituirse por la primera palabra del título que no sea un artículo o preposición, como se puede advertir en esta referencia. En los casos en que esa palabra sea especialmente frecuente, como puede ser «exposición» o «catálogo», utilizaremos la palabra que consideremos más característica, a fin de evitar repeticiones y facilitar la localización de la referencia en la bibliografía final.

[164] Entre otros: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, p. 13-14; BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 68-71.

1.1.1. La exposición nacional de 1932 y los modernos de «inspiración cristiana»

La primera exposición nacional celebrada bajo el régimen republicano tuvo lugar en 1932. Fueron muchas las expectativas generadas en torno esta edición, puesto que serviría para comprobar el alcance que estaban teniendo las iniciativas adoptadas para la regeneración del arte impulsadas por las instituciones oficiales. El certamen dependía, en última instancia, de tres cargos: el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, que entonces era Fernando de los Ríos y Urruti; el director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta; y el secretario general de la exposición, que en aquella ocasión fue Miguel Martínez de la Riva.[165]

Para la ocasión, se decidió mantener el reglamento hasta entonces vigente, el de 1924.[166] Entre otras cuestiones, esta normativa establecía que quedaban exentas de examen las obras presentadas por artistas que hubieran sido premiados previamente con medalla de honor o de primera clase en anteriores exposiciones convocadas por el Estado. Esta medida estaba destinada a favorecer la participación de los autores ya consagrados, que solían alejarse de estos concursos una vez conseguida la medalla de honor.[167] También se contemplaba un sistema de doble jurado. Por un lado, el de admisión y colocación se encargaba de la selección y distribución de las obras que irían expuestas, de redactar el catálogo y de seleccionar las imágenes que irían reproducidas en él. Por otro, el jurado de premios debía decidir cómo se distribuirían las recompensas.[168]

El Estado era el encargado de seleccionar las instituciones de las que se extraían los miembros que formarían parte del jurado de admisión y colocación, pero los representantes serían elegidos en cada edición por las propias instituciones.[169] Según el reglamento vigente, este jurado debía conformarse por tres académicos de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —uno para la sección de pintura, otro para la de escultura y otro para la de arquitectura—; un representante del Círculo de Bellas Artes de Madrid; uno de la Asociación de Pintores y Escultores; uno de la Sociedad de Amigos del Arte; uno de la Asociación Central de Arquitectos; un «competente» del

---

165 CATÁLOGO, 1932.

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

167 CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, pp. 347-352.

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

169 CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, p. 417-418

Patronato del Museo de Artes Industriales, y un crítico de arte designado por la Asociación de la Prensa de Madrid.[170]

Para la exposición de 1932 se añadieron a esta selección la Unión de Dibujantes Españoles, la Agrupación de Artistas Grabadores y la Sociedad de Artistas Ibéricos, síntoma de la voluntad de renovación cultural que intentaba llevar a cabo el gobierno de Azaña.[171] La participación de la SAI resultó esperanzadora para los artistas más modernos, ya que 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».[172]

Tres días después de inaugurada la exposición, se procedía a la elección de los integrantes del jurado de premios. De acuerdo con el reglamento de 1924, dicho jurado debía estar compuesto por cinco miembros por sección: pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas y grabado, aunque no en todas las ediciones se incluyeron estas dos últimas, por lo que nos centraremos solo en las de pintura y escultura. Los miembros eran seleccionados por los expositores de ese año, de entre todos los artistas que, dentro de la sección correspondiente, hubieran obtenido previamente una medalla de honor o una primera medalla en certámenes oficiales anteriores, independientemente de que participaran o no en la edición en curso.[173]

Sin embargo, en 1932, se dictó un Decreto reformador que eliminaba la elección total de este jurado por parte de los artistas. Con esta nueva norma, el jurado de premios 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, siguiendo lo que indicaba el reglamento original, debían

---

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

171 CATÁLOGO, 1932, p. 5.

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

173 Citado por CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 358.

haber ganado medalla de honor o primera medalla en ediciones anteriores y en la sección correspondiente.[174]

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 el caciquismo y garantizar una mayor objetividad.[175] 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 académica.

La reforma 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.[176]

Siguiendo esta nueva norma, el jurado de admisión y colocación de las secciones de pintura y escultura, en 1932, fue constituido por: Eduardo Chicharro y José Clará por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Ángel Vegue por la Asociación de la Prensa; José Bermejo por el Círculo de Bellas Artes; Joaquín Castillo por la Sociedad Española de Amigos del Arte; Julio Vicent por la Asociación de Pintores y Escultores; Manuel Abril por la Sociedad de Artistas Ibéricos y Federico Ribas por la Unión de Dibujantes. Eduardo Chicharro actuó como presidente y Manuel Martínez de la Riva como secretario.[177]

En realidad, pese a los intentos de renovación y la reforma del reglamento, la mayoría de nombres que conformaron el jurado se repetían con respecto a los años de la dictadura. Clará había sido nombrado responsable de la sección de escultura como representante de la

---

[174] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, pp. 578-579.

[175] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 578.

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

[177] CATÁLOGO, 1932, p. 5.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1926, aunque en el catálogo oficial de la exposición su nombre aparece sustituido por el de Ricardo Orueta, por lo que el catalán tuvo que dimitir por algún motivo del que no ha quedado testimonio.[178] Anasagasti había formado parte del mismo jurado en 1926 y 1930. Vegue, crítico de arte de *El Imparcial* —un periódico que en esta época se estaba aproximando progresivamente a la derecha—, había escrito exhaustivas reseñas sobre las anteriores exposiciones y también había formado parte del jurado de admisión y colocación en 1930. Igualmente, Vicent, reconocido imaginero, había sido miembro del jurado de premios en 1924 y en 1930.[179]

La presencia de la Sociedad Española de Amigos del Arte resulta también conflictiva, ya que la asociación 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.[180] Lo mismo ocurría con la Asociación Española de Pintores y Escultores, que desde 1912 había contado con Alfonso XIII como Presidente de Honor.[181] A todas estas antiguas presencias se incorporaban, por primera vez, el pintor Eduardo Chicharro y el escritor Manuel Abril. Este último, aunque se había mostrado muy crítico con las exposiciones nacionales por considerarlas anticuadas, decidió participar en esta ocasión con la esperanza de poder contribuir en la reforma del sistema y del arte español.[182] En resumen, se apreció un representativo contraste entre los miembros activos en el panorama anterior y las nuevas incorporaciones, más próximas al arte nuevo.

Así se entiende por qué la prensa alabó las reformas, pero las consideró insuficientes. No olvidemos que, además de todas las persistencias mencionadas, continuaba siendo obligatorio que un artista hubiera obtenido una medalla de primera clase para ser elegido miembro del jurado, lo que implicaba, generalmente, que fueran seleccionados creadores más mayores y con un estilo poco renovado. Además, cuando las y los artistas se inscribían al certamen debían indicar obligatoriamente de quién eran discípulos —ese dato figuraba posteriormente en el catálogo— lo que indudablemente facilitaba el acusado nepotismo.[183] Por lo tanto, la propia organización de los certámenes todavía favorecía el caciquismo artístico. Así lo admitía Manuel Abril:

---

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

179 TORRES SASTRÚS, Vega, 2020, p. 65.

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

181 ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES. "Institución". En: <http://www.apintoresyescultores.es/institucion/> (04-06-2019).

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

183 Archivo General de la Administración (en adelante: AGA), 31/07417.

> 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 […] 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.[184]

Marañón también reconoció que en la exposición nacional de 1932 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».[185] Por lo tanto, las medidas, aunque insuficientes, no cayeron en saco roto. De hecho, pese a todo, se detectó una mayor presencia de artistas considerados «renovadores» que no pasó desapercibida por la crítica.[186]

La opinión general por parte del público y la prensa, una vez inaugurada la exposición, fue que el jurado de admisión había sido notoriamente propicio a los jóvenes ese año y, sobre todo, que habían sido mucho más selectivos.[187] Si bien el jurado trató de justificarse diciendo que el número de obras aceptadas había sido casi el mismo que en exposiciones anteriores y que la gran cantidad de desestimadas se debía a un considerable aumento en el número de envíos,[188] lo cierto es que al comparar las 316 pinturas y 112 esculturas aceptadas en 1932, con las 541 y 122 de 1930, o 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. Por las fichas de inscripción, sabemos que se presentaron en esta edición unas 1420 obras, en su mayoría a la sección de pintura, de modo que el porcentaje de aceptadas en esta exposición fue de aproximadamente un 20%.[189]

---

184 ABRIL, Manuel, 1932e, p. 8.

185 MARAÑÓN, José María, 1932a, p. 2.

186 BRIHUEGA, Jaime, 2019, p. 143.

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

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

189 AGA, 31/07416.

Aun siendo menor el número de pinturas aceptadas, se produjo un ligero aumento de las de contenido religioso en comparación con la década anterior. Mientras que en 1924 las pinturas con referencias de este tipo constituyeron el 6,7% de las aceptadas, y en 1930 la cantidad había descendido al 5,2%; en 1932 estas representaron un 7,6% del total, el equivalente a 24 lienzos.[190] Ese incremento se vio contrastado por un decrecimiento de las esculturas religiosas aceptadas, que pasaron del 8,6% en 1924, al 5,4% en 1932, con 6 obras, de las cuales, 5 representaban personajes bíblicos —*Cristo* y *San José* de Ernesto Marco Ferrer; *Dolorosa* de Franciso Asorey; *Eva* de Osmundo y Eloy Hernández; y *Caín* de Marga Gil Roësset— y una, una escena cotidiana: *Orante* de Manuel de la Cruz.[191]

La cantidad de esculturas religiosas aceptadas en esta edición parece insignificante en comparación con años anteriores. Sin embargo, las fuentes consultadas nos han revelado que solo se rechazaron cuatro obras de este género en toda la sección: *Madonna* de Joaquín Lucarini; *Cristo Yacente* de José de Cerveto y Alcalde; *Las llagas de San Francisco* de Tomás Noguera Belenguer y *Martirio* de José Nuñez Mínguez, es decir, que aunque se presentaron pocas esculturas religiosas, la tasa de aceptación entre las obras de este formato y género fue del 60% [tabla 1].[192]

Tabla 1. Exposición nacional de 1932

Sección	Total de la sección	Obras de contenido religioso presentadas	Obras de contenido religioso aceptadas	Porcentaje de aceptación
Pintura	316	53	24	45,3 %
Escultura	112	10	6	60 %

Estas cifras arrojan información sobre la situación de la escultura que, por aquel entonces, se había convertido en un medio mucho menos trabajado que la pintura por la incomodidad de sus dimensiones, el mayor coste económico de los materiales y la dificultad para hallar compradores en un panorama que, recordemos, no era precisamente próspero.

---

[190] Los porcentajes se han calculado con respecto a las obras que hemos podido identificar como religiosas mediante el título, la reproducción o sus descripciones en la crítica. Insistimos en que puede haber obras que por la falta de fuentes o por tener un título ambiguo no se contemplen en este estudio. Por tanto, las cifras que se ofrecen en este capítulo deben interpretarse como orientativas, no absolutas. También recordamos que los títulos de todas las obras consideradas pueden encontrarse en el Anexo 1.

[191] CATÁLOGO, 1932. La lista de títulos completa de obras aceptadas y rechazadas puede encontrarse en el Anexo 1.

[192] AGA, 31/07416.

Pero además, que se presentaran pocas esculturas religiosas nos indica, por un lado, que este tipo de obras se debieron mover en entornos ajenos a estas exposiciones, y por otro, que cuando los imagineros sí que decidieron participar en estos concursos sus creaciones fueron, por lo general, bien recibidas. Además, no se aprecia ninguna diferencia temática entre las esculturas religiosas rechazadas y las aceptadas, por lo que podemos inferir que cuando el jurado descartó aquellas cuatro, en 1932, lo hizo porque sus autores o no cumplieron con la normativa del certamen o no supieron alcanzar los estándares necesarios.

Por otra parte, observamos cómo en la sección de pintura se aceptaron 24 de las 53 obras de contenido religioso que se presentaron a la muestra, es decir, más del 45%.[193] Debemos recordar que la tasa media de aceptación en este certamen fue de un 20%, lo que nos indica que este tipo de temas tuvieron, al menos ese año, una probabilidad de aceptación muy superior a la media, tanto en la sección de pintura como en la de escultura.

De las 24 pinturas de contenido religioso que se expusieron en la muestra, 8 representaron temas bíblicos o santos, 7 fueron paisajes, 6 fueron de temática costumbrista o regionalista, 2 fueron interiores y una fue una naturaleza muerta: *Virgen gótica (naturaleza muerta)* de Casimiro Gracia [véase A1.1 para la relación completa de títulos].

Sabemos que algunos de los paisajes presentados se habían producido a propósito del concurso barcelonés *Montserrat visto por sus artistas* [A1.5] clausurado en febrero de 1932, ya que la crítica advirtió que muchos de los participantes habían reaprovechado sus obras.[194] Pero, sin duda, lo más llamativo de esas cifras es la notable cantidad de obras de temática puramente religiosa presentadas en este certamen, que duplicó la registrada en la edición de 1930. No solo eso, sino que también se habían presentado 12 obras más de este género que habían sido rechazadas por el jurado, junto con 8 paisajes, 6 pinturas costumbristas, 2 retratos del clero y 1 interior de iglesia. Así, igual que en la escultura, los temas de las rechazadas concordaban en cantidad con los de las aceptadas, de modo que el jurado debió desestimar aquellas por cuestiones meramente técnicas.

En el catálogo se reprodujeron varias de estas pinturas y salvo *Villancicos,* de Francisco Soria Aedo [fig. 2], todas las imágenes mostraban pinturas de estética moderna: *Procesión* de Gutiérrez Solana [fig. 3], *Anunciación* de Fernando Quero [fig. 4], *Sagrada Familia* de Virgilio Bernabeu Penades [fig. 5] y *Adán y Eva* de Rosario de Velasco [fig. 6]. Quizá la participación de artistas más próximos a la vanguardia europea justificara, de algún modo,

193 AGA, 31/07416.

194 LAGO, Silvio, 1932a, p. 21.

ese aumento de obras de temática religiosa, ya que el movimiento *Valori plastici* tomó como inspiración frecuente el arte del Trecento y el Quattrocento italianos.

Fig. 2. Francisco Soria Aedo. *Villancicos*, 1931. Colección Caja de Ahorros de Ávila

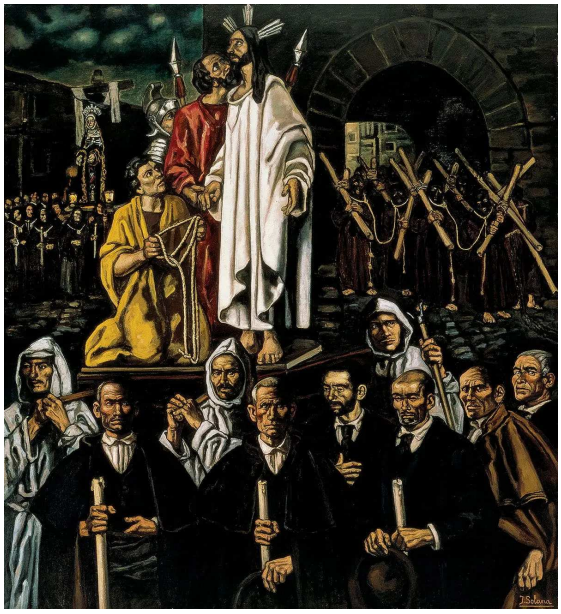

Fig. 3. José Gutiérrez Solana. *Procesión* o *El beso de Judas*, 1932. Fundación MAPFRE

Fig. 4. Fernando Quero, *Anunciación*, 1932. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1932

Fig. 5. Virgilio Bernabeu Penades. *Sagrada familia*, 1931. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1932

Fig. 6. Rosario de Velasco, *Adán y Eva,* 1932. MNCARS

Aquellas pinturas de tema conocido y plástica moderna fueron las más comentadas por la prensa que, en esta ocasión, ignoró o criticó aquellas ancladas a estilos anteriores. Por ejemplo, sobre *Villancicos* de Soria Aedo, se atacó una excesiva evocación a López Mezquita y Gabriel Morcillo, que si bien demostraba el dominio del artista en cuanto a técnica y color, requería de mayor originalidad y modernidad.[195]

Más elogiado fue el ya consagrado Gutiérrez Solana, que exhibía en este certamen una de sus procesiones, a la que incorporó la iconografía del beso de Judas. Aunque esta temática fue extremadamente frecuente en la trayectoria de este autor, a partir de 1932, Solana fue introduciendo algunas novedades a sus composiciones. Sobre todo, evolucionó en la técnica, iniciando la década de los treinta con mayor contención y nitidez en las figuras, que adoptaron composiciones casi escultóricas, en la línea de los nuevos realismos

[195] GIL FILLOL, Luis, 1932b, p. 14.

europeos.[196] En la *Gaceta de Bellas Artes* se describió muy positivamente esta obra, advirtiendo esta evolución estética:

> En digno parangón, su otro cuadro nos muestra un aspecto místico de su poderosa sensibilidad. Se titula *Procesión,* y en ella ha querido mostrar Solana, y lo ha conseguido, un aspecto intuitivo de su facundia, a la vez que una modalidad ejecutiva muy apreciable. Se separa un poco de su manera de hacer, pero el cuadro tiene las notas características de gran fuerza expresiva que siempre predomina en la paleta del pintor. No hay notas crudas, ni contrastes impulsos: es el pintor uniforme que se ha planteado a sí mismo un problema de técnica pictórica y que lo ha resuelto sin la menor validación.[197]

Se opinó, además, que con este tipo de obras, Solana había fabricado un «tipo pictórico español».[198] Esta afirmación es interesante, por un lado, porque responde al proceso de definición de la «pintura española» ligado a los debates generados en torno a la búsqueda de la identidad nacional que afloraron tras la crisis del 98.[199] Por otro, porque refleja el papel protagonista que históricamente había ocupado el catolicismo y sus tradiciones en esa definición de la identidad nacional. Como indicaba 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»,[200] y aunque en los años treinta la defensa de la Iglesia se había politizado, hemos explicado en páginas anteriores que las relaciones de los individuos con la religión fueron más allá de la ideología política. La España todavía negra de Solana, con sus rituales y sus procesiones, permanecía y continuaba representando el carácter nacional, aun tras la proclamación de la Segunda República.

Daniel Vázquez Díaz también atrajo la atención de la crítica, presentando en esta edición un retrato de los hermanos Solana y *Escuchando el órgano* [fig. 7], datada en 1921. Ambas obras fueron descritas como la «síntesis de una orientación artística que asumirá en plazo breve los mejores lauros», una aproximación optimista a la proyección del arte moderno en España. Sobre *Escuchando el órgano*,[201] que representa a tres hombres ciegos

---

196 MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. «Gutiérrez Solana en las colecciones Mapfre». En: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/gutierrez-solana-85> (28-06-2020).

197 BENAVENTE, Luis, 1932, p. 9.

198 GIL FILLOL, Luis, 1932b, p. 14.

199 PORTÚS, Javier, 2012, p. 187.

200 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, pp. 133-142 y pp. 416-421.

201 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.

tocando y escuchando el órgano en una iglesia, Gil Fillol estipulaba que «la honda emoción del asunto, quizá por natural contraste, da un poco de dureza al varonil estilo del pintor».[202] Este lienzo gustó tanto que cuando el jurado decidió 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.[203]

Fig. 7. Daniel Vázquez Díaz. *Escuchando el órgano* o *Los ciegos músicos,* 1921. MNCARS

Pero quizá la pintura más elogiada de tema bíblico —y en general, de la exposición— fue *Adán y Eva* de Rosario de Velasco, 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, tal y como comprobaremos más adelante.[204] De Velasco reflejó a la perfección esa combinación entre el clasicismo y la

[202] GIL FILLOL, Luis, 1932d, p. 14.

[203] BERRUGUETE DEL OJO, Ana, 2018, p. 424.

[204] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 104-143. Sobre su presencia en estas plataformas artísticamente más progresistas, profundizaremos en el capítulo correspondiente.

vanguardia característica de los movimientos de retorno al orden, especialmente de *Valori Plastici*. La propia artista afirmó que los medios modernos de expresión en la pintura «se realizarán cuando la pintura moderna sepa reunir las grandezas clásicas del pasado, con las inquietudes, con los anhelos, con los deseos no satisfechos del presente».[205] Como decíamos, este estilo fue muy apreciado por el público y la crítica, que en múltiples reportajes identificó en la obra de Rosario de Velasco parecidos que oscilaban entre la pintura italiana del primer Renacimiento y el constructivismo de artistas como Schrimpf o Metzinger.[206] En esta línea y a propósito de *Adán y Eva*, Méndez Casal opinaba:

> 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.[207]

Fue habitual que esta pintora partiera de títulos sacros para componer escenas visualmente asociadas con el presente. En este caso, la autora vistió a Adán y Eva con ropajes contemporáneos y los coloca yacientes sobre la hierba en actitud despreocupada. Para la historiadora del arte Concha Lomba, esta pintura expresa una libertad que hasta ese momento había sido vetada a las mujeres: la capacidad para mostrar públicamente sus sentimientos amorosos. Según esta perspectiva, *Adán y Eva* sería una obra muy moderna no solo en su estética, sino también en su asunto, ya que evocaba el amor que una pareja en relación de igualdad se profesaba en un lugar público.[208]

Cabe decir que De Velasco comulgó ideológicamente con la Falange y formó parte de la Sección Femenina desde su creación en 1934.[209] Como ha demostrado la historiadora Inmaculada Blasco, muchas mujeres próximas a estas ideologías produjeron situaciones paradójicas, entre otras cosas, porque se dedicaron a defender unos roles tradicionales de

---

[205] BALACA, Estrella, 1932, p. 8.

[206] ABRIL, Manuel, 1932e, p. 8. BORRAS, Tomás, 1935, pp. 8-10. PEÑALOSA, Felipe de; CÁCERES, Francisco de, 1935, p. 117-118. LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1934a, p. 4. LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1935a, p. 22.

[207] Citado por: ALCAIDE, José Luis, 1995, p. 50.

[208] LOMBA SERRANO, Concha, 2019, pp. 229-233.

[209] BENSON, Bruno, 1943, p. 6.

género, haciendo uso de una posición pública que según los mismos no podían ocupar. Rosario de Velasco reflejó en sus obras esa coyuntura entre la tradición y la renovación propia de aquel tiempo, y sobre todo, muy relacionada con el pensamiento fascista.

Otra de las grandes pintoras de la exposición fue Marisa Roësset, que ya había sido galardonada con una tercera medalla en 1924 por su *Autorretrato*. La artista, que era prima de Rosario de Velasco y de la escultora Margarita Gil Roësset, también expositora en este certamen, presentó en esta ocasión *Ángel* [fig. 8], que según la crítica demostraba un «alarde de técnica pictórica y de exquisita finura espiritual».[210]

«Angel» (fragmento), celebrado cuadro de Marisa Röesset, que obtuvo tercera medalla en la Nacional 1932

Fig. 8. Marisa Roësset. *Ángel,* 1932. Reproducción de un fragmento en la *Gaceta de Bellas Artes,* marzo de 1934

Estéticamente, Roësset también se adscribió a las figuraciones modernas y su estilo fue descrito como «dentro de las tendencias modernas, contenidas en unos términos de discreta modalidad»,[211] «por igual equidistante de los *ismos* […] y de las normas anacrónicas academizantes, pasadas de moda»,[212] o incluso como una «adaptación de lo extravagante»[213].

La autora cultivó, sobre todo, el retrato y la pintura religiosa, combinando en ocasiones ambos géneros, especialmente a partir de los años treinta. En este sentido, realizó varios autorretratos caracterizados como personajes sacros, aunque una de sus mayores inspiraciones fue la figura de su hermano, Mauricio Roësset, que se había

[210] OBRAS, 1932, p. 17.

[211] HESPERIA, 1926, p. 20.

[212] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934a, p. 10.

[213] R.M., 1930, p. 12.

suicidado en 1926.[214] A lo largo de la producción de esta pintura, el rostro de Mauricio apareció convertido en ángel, como fue el caso de la obra presentada a este certamen, y en otros personajes religiosos. Cabe recordar que para la Iglesia católica el suicidio es un pecado y todavía hoy existe un debate sobre si las personas que lo cometen tienen acceso al paraíso. De este modo, con sus obras, Marisa Roësset no solo rendía homenaje a su hermano, sino que también reclamaba su pertenencia al plano celestial, junto a los ángeles y los santos.

La *Anunciación* de Fernando Quero, a pesar de haber sido reproducida en el catálogo, no llamó la atención de la crítica, a excepción de una pequeña reseña en la revista católica *El Universo* que reproducía la obra y la describía como «un hermoso y sentido lienzo» de «un misticismo que añoraba a los primitivos».[215] Pese a su brevedad, este reportaje resulta fundamental para nuestra investigación, puesto que proseguía diciendo que ese año había «más y mejores» cuadros de «inspiración religiosa» que en otras exposiciones nacionales, y describía algunos de ellos:

> En primer lugar, una *Anunciación* del pintor Quero, discípulo de Benedito, que es lo más moderno y hecho de todas las salas de inspiración cristiana de la Exposición.
>
> El número 181, de G. Calvo, es un *Nacimiento* lleno de emoción moderna y risueño colorido.
>
> Fernando Tarazona presenta un *Crucificado* de fulgurantes luces y hondo sentimiento (número 96).
>
> El magnífico San Ignacio de Loyola —otra versión profundísima de este gran santo— constituye una de las pocas obras verdaderamente maestras de la Nacional.
>
> A. Grosso tiene dos interiores de convento e iglesia con Hermanas de la Caridad. Muy bien de ambiente ambos cuadros.
>
> Novella tiene una procesión en Córdoba (número 5); Barrán [sic.],[216] un cementerio.
>
> Solana, una procesión de tintes sombríos y dejo pesimista, y por último, la señalada con el número 23, Tríptico de Sevilla, por el pintor Santiago Martínez, un excelentísimo colorista de acentos levantinos.[217]

Esta crónica resulta clave para nuestra investigación por diversos motivos. El primero es que el autor es consciente de que se han expuesto más obras de este tipo que en certámenes anteriores. El segundo es que entiende el concepto de obra religiosa del mismo modo que lo hacemos en esta tesis doctoral: como una categoría amplia que incluye también paisajes, escenas costumbristas y, en general, cualquier obra que muestre esa

---

[214] LOMBA SERRANO, Concha, 2018, p. 145-146.

[215] LEAL, F., 1932, p. 5.

[216] En el apellido hay una errata. Se refiere a Laureano Barrau.

[217] LEAL, F., 1932, p. 5.

«inspiración cristiana». El tercero es que no incluye en su descripción algunas de las obras religiosas más celebradas del certamen, como las de Solana, Roësset y De Velasco, quizá por considerarlas demasiado modernas y por ello incompatibles con el sentimiento religioso. El cuarto es que es que, aun así, nos ha permitido identificar como religiosas obras que por su título ambiguo y la falta de reproducciones no habíamos contemplado inicialmente. Y el quinto, en consecuencia, es que prueba que las más de mil obras recogidas en esta tesis doctoral lejos de ser una muestra cerrada, deben interpretarse como un punto de partida potencialmente creciente.

Una de esas pinturas que el artículo de *El Universo* nos ha permitido identificar ha sido *Serenidad* de Alfonso Grosso. El diario *La Libertad* la había identificado como un interior, pero gracias a esta segunda crónica sabemos que se trata del interior de un convento.[218] El mismo artículo confirmó que el *Nacimiento* de Germán Calvo González —que en realidad correspondía al número 184— representaba una Natividad de Jesús.

Sin embargo, en el catálogo del certamen no figuró ninguna pintura cuyo título aludiera a aquel «San Ignacio de Loyola», del que tampoco se indica el autor. La autoría nos han aportado otras publicaciones, como la de Gil Fillol en el diario *Ahora,* donde dice que Elías Salaverría presenta «su mejor cuadro: el ya tan conocido *San Ignacio de Loyola*».[219] También lo hace José María Marañón en el *Heraldo de Madrid*: «Sólo y fuerte, en la nueva versión, el *San Ignacio* de Salaverría, a la sombra de unas peñas hoscas, parece pasar las cuentas de un rosario invisible, aprieta los labios delgados y mira sin mirar bajo la pesadumbre de una frente de obstinado».[220] En otro ejemplar de *El Universo* se describió, entre otros calificativos, como «obra maestra de la pintura española».[221]

Al contrastar esta información con el catálogo oficial, observamos que la única pintura expuesta por Salaverría figuró con el título *Fundador,* por lo que no cabe duda de se trata del fundador de la Compañía de Jesús [fig. 9]. El cuadro había sido exhibido en otras ocasiones con el nombre del santo, lo que explicaría la inconsistencia de títulos presentada por la crítica. Silvio Lago en su reseña de la exposición publicada en *Nuevo Mundo,* lo corroboraba:

> Hay también esas obras que, como las señoritas modestas, no cambian de traje en dos o tres temporadas. Las hemos visto ya en el Salón de Otoño, en el Permanente del Círculo, en el Concurso

---

[218] EXPOSICIÓN, 1932, p. 8.

[219] GIL FILLOL, Luis, 1932d, p. 14.

[220] MARAÑÓN, Jose María, 1932b, p. 7.

[221] La fotografía y su pie de imagen aparecen descontextualizadas en una página con otra noticia. Puede hallarse en *El Universo,* 10-06-1932, p. 9.

de esta entidad del año 1931, en alguna Exposición particular […] Hasta el bueno de San Ignacio ha querido darse una vuelta por la Exposición para informarse por sí mismo de lo que es la pintura española después de la expulsión de sus hijos.[222]

Originalmente, la obra había sido un encargo de la Diputación de Guipúzcoa[223] y, como adelantaba Lago, ya había sido expuesta en la nacional de Bellas Artes de 1917 bajo el título *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús.*[224]

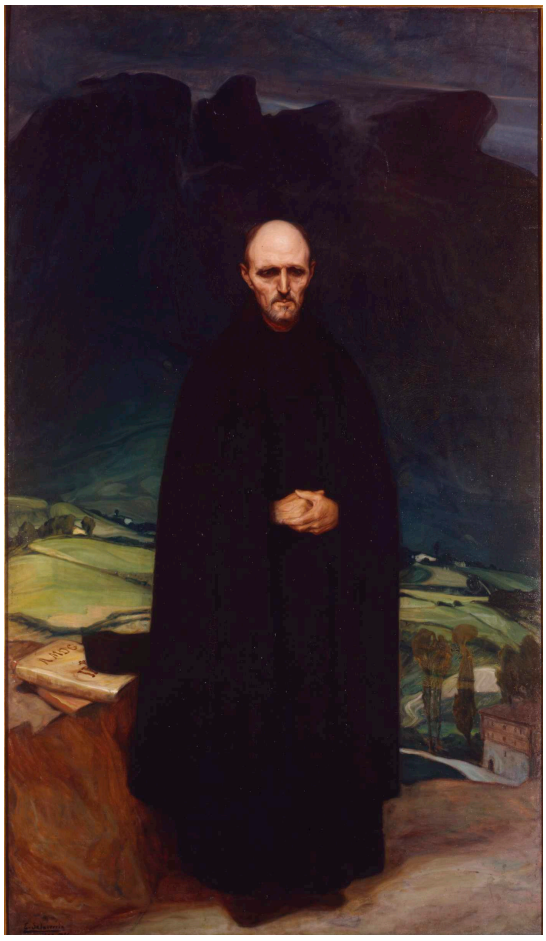

Fig. 9. Elías Salaverría, *El Fundador* o *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús,* 1916. Diputación Foral de Gipuzkoa

Salaverría había ganado una primera medalla en el certamen de 1912 y aunque, como ya hemos explicado, el reglamento vigente en 1932 estipulaba que las obras presentadas por artistas ya premiados con primera medalla o medalla de honor en anteriores exposiciones nacionales o internacionales estaban exentas de examen, también se prohibía la aceptación de obras que hubieran figurado anteriormente en otras exposiciones convocadas por el Estado.[225] Quizá este fuera uno de los motivos que llevaron a Salaverría a cambiar el título del lienzo, ya que así dificultaba al jurado y al público de 1932 la identificación de la obra.

Por otro lado, recordemos que el reglamento también prohibía la expresión explícita de temas de actualidad. El hecho de que Salaverría, que ya había ganado el primer premio hacía dos décadas, volviera a presentarse a una nacional con esta obra, incumpliendo a propósito con varias reglas del certamen, debe interpretarse como una declaración

---

[222] LAGO, Silvio, 1932a, p. 21.

[223] ALGUNAS, 1916, p. 12.

[224] OPISSO, Alfredo, 1917, p. 754.

[225] El reglamento se publicó en: MINISTERIO, 1924, p. 4. La noticia sobre la medalla obtenida por Salaverría en 1912 aparece, entre otros lugares, en el catálogo de la exposición nacional de 1917, a propósito de su participación en la muestra.

ideológica. No hay que olvidar que hacía solo unos meses que se había ordenado la expulsión de la Compañía de Jesús del territorio español. Recuperar una pintura en la que el fundador de la orden aparece con expresión triste para exponerla públicamente en el certamen más grande del panorama artístico, en este momento, revela un posicionamiento conservador y clerical incuestionable. Sabemos, además, cuáles eran las creencias del pintor: «Elías Salaverría afirmó bien pronto su inclinación. Ayudaba a misa al cura de Lezo, y en los libros de la parroquia y en las paredes de la sacristía dibujaba».[226] Él mismo había producido otras obras religiosas relacionadas con el territorio vasco, de donde era natural, por lo que no es difícil deducir cuál era su postura ante la política laicista del gobierno de Azaña.[227]

La confirmación definitiva de que *Fundador* es *San Ignacio de Loyola* la dio Luis Benavente en la *Gaceta de Bellas Artes,* junto a una extensa y positiva —incluso idealizada— visión de la pintura:

> Una obra de envergadura, firma el que, a nuestro juicio, viene a disputar la medalla de honor a Gutiérrez Solana. Ha reflejado el artista en el lienzo la figura de San Ignacio de Loyola con el con el título de *Fundador*. Para ello el pintor ha estudiado psicológicamente al creador de la Compañía de Jesús, con el fin de llegar a la consecución de una obra perfecta, en la que se retrata con exquisita pulcritud a quien diera aliento vital a la más vasta organización católica del mundo. La cara es, una vez más, el alma del santo, y en su negro manto se ve sintetizado el espíritu de abnegación de los que, todo humildad, han logrado perpetuar en sus doctrinas el emblema de la obediencia. No ha necesitado Salaverría poetizar la figura de Iñigo de Loyola. San Ignacio, visto con aliento de reverencia, es suficiente para servir de noble ideal a un artista. Ha bastado que pusiera el alma en los pinceles para producir este cuadro bello, armonioso, de tonos grises, en los que los artistas expertos tienen que demostrar que su arte ha de estar en continuo período de remozamiento para que la producción no adolezca de falta de adaptación al medio ambiente. Se trata, pues, de un cuadro cumbre, admirablemente concebido y ejecutado con extraordinaria maestría. Ha de ser esta obra la que capte voluntades para discutir la más preciada recompensa del certamen a *La procesión* de Solana.[228]

La realidad fue que esta obra ni fue candidata para la medalla de honor, ni recibió ningún otro premio en este certamen. Tampoco fue propuesta para la medalla de la Asociación de Pintores y Escultores, a la que estaba vinculada la *Gaceta de Bellas Artes*.[229] El

---

[226] LAGO, Silvio, 1916, p. 25.

[227] En la nacional de 1912 había ganado la medalla de oro con *La procesión del Corpus en Lezo* y en 1925 expuso en el Museo de Arte Moderno una obra titulada *La proclamación de la Virgen de Aranzazu como patrona de Guipúzcoa* encargada por el prelado de Vitoria. Véase: CUADRO, 1925, p. 3; PROCLAMACIÓN, 1925, p. 2.

[228] BENAVENTE, Luis, 1932, pp. 11-12.

[229] AGA, 31/1032.

conservadurismo de esta revista justifica los halagos proyectados hacia una obra que, en realidad, había sido ejecutada en 1916. La estética de Salaverría entroncaba con aquel estilo próximo a Zuloaga, que aunque seguía teniendo cierto éxito en los años treinta, lejos quedaba ya de las figuraciones modernas y del interés de los críticos de arte más progresistas.[230]

Fig. 10. Francisco Asorey. *Dolorosa* o *Nai de Door,* 1932. Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao

En la sección de escultura, fue especialmente llamativa la *Dolorosa* de Francisco Asorey [fig. 10] que, aunque había alcanzado el éxito con su *San Francisco* en la exposición nacional de 1926, ahora era criticado. Para Gil Fillol, la *Dolorosa* carecía de la «viva emoción que debe ser peculiar a toda obra donde se alíen el sentimiento religioso y el costumbrismo pintoresco».[231] Para José Francés, era una «talla monstruosa, fofa, sin gracia de ritmo ni

[230] La fecha de realización se encuentra en la propia pintura, junto a la firma del autor.

[231] GIL FILLOL, Luis, 1932c, p. 18.

acierto alguno de policromado» que hacía «pensar con melancólica nostalgia […] 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*».[232] En *Las Provincias* se describía la escultura como «de proporciones desmesuradas que acrecientan, con perjuicio para la euritmia de la obra, el barroquismo fofo de la concepción artística en que gusta recrearse este artista».[233]

La escultora Margarita Gil Roësset, prima de la pintora Marisa Roësset, presentó un *Caín* con fatídico final. La joven había participado en la exposición nacional de 1930 con una obra titulada *Adán y Eva* que no había dejado indiferente a la crítica por sus figuras racializadas, su expresión triste y sus formas modernas.[234] Su carrera, sin embargo, fue bruscamente interrumpida, ya que pocos meses después de inaugurarse la exposición de 1932 Gil Roësset decidió quitarse la vida, destruyendo la mayoría de sus obras, entre las cuales es posible que se encontrara *Caín*. Su suicidio fue muy lamentado por personalidades del ámbito cultural de la época como Juan Ramón Jiménez y José Francés, que le rindieron homenaje y revindicaron su talento.[235] A pesar de ello y a diferencia del éxito obtenido en 1930, no se han conservado referencias, descripciones, ni ninguna reproducción de *Caín* en la prensa.

Como ya hemos mencionado, para este certamen se dictó un Decreto reformador del reglamento de 1924 que eliminaba la elección total del jurado de premios por parte de los artistas. Así, en 1932, 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;[236] Marceliano Santa María, académico de San Fernando; Juan de la Encina, director del Museo de Arte Moderno que años antes 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 Emiliano Barral por el ministerio de Instrucción Pública y Vicente Beltrán, Julio Vicent y Fructuoso Orduna por los expositores.[237]

---

[232] LAGO, Silvio, 1932b, p. 23.

[233] GALINGOSA, Luis de, 1932, p. 2.

[234] TORRES SASTRÚS, Vega, 2020, pp. 48-50.

[235] SISO MONTER, Montserrat; PLA PÉREZ, Salvador, 2016, pp. 1079-1087.

[236] PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, 2002, p. 571.

[237] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, pp. 579-580.

Debido a la heterogeneidad del 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. 11], ambas con segunda medalla, con seis y cinco votos y respectivamente.[238] La primera, como se ha visto, próxima a las corrientes 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 la que, en este caso, fue premiada.[239]

Fig. 11. Alfonso Grosso. *Interior (iglesia de la Caridad),* 1932. Museo de Jaén

Aunque es cierto que ambas pinturas recibieron la misma distinción, el lienzo de De Velasco tuvo una repercusión mucho mayor y agradó más al público, con el mérito añadido que suponía la obtención del galardón por parte de una mujer y en su primer intento en una nacional.[240] Ninguna escultura de las pocas con contenido religioso presentadas a la exposición logró medalla alguna. La medalla de honor este año quedó desierta porque ninguno de los votados alcanzó la mayoría absoluta. No obstante, varias obras religiosas fueron propuestas: la de Gutiérrez Solana recibió 32 votos; la de Soria Aedo, uno menos, y la de Francisco Asorey, solo uno.[241] Vázquez Díaz y Gutiérrez Solana fueron propuestos para la medalla del Círculo de Bellas Artes y para la de la Asociación de Pintores y Escultores, pero ninguno se llevó el galardón.[242]

---

238 AGA, 31/1031

239 RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, pp. 571-572.

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

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

242 AGA, 31/1032

1.1.2. La exposición nacional de 1934. «Muchos temas religiosos y místicos, y todos ellos de mujeres»

Las modificaciones realizadas sobre el reglamento de 1924 dieron lugar a confusión, por lo que se decidió decretar uno nuevo, configurado desde cero bajo el régimen republicano. Las novedades con respecto a la normativa anterior, sin embargo, no fueron muchas. Sobre todo afectaron al jurado de admisión y colocación, puesto que desaparecían de aquel 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 representantes. Se incorporaba también un artista con primera medalla nombrado por la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.[243]

La supresión de las instituciones incluidas durante el bienio progresista concordaban con la naturaleza del nuevo gobierno conservador. En este sentido, cabe traer a colación otro certamen celebrado el mismo año, el Concurso Nacional de Literatura, cuyo tema era «un ensayo crítico sobre la pintura contemporánea» y en cuyas bases se explicaba:

> Cada día es más importante la necesidad de procurar y aportar esclarecimientos para una orientación estética de nuestra pintura. Importa no dejarla demasiado a merced de fluctuaciones ocasionales y transitorias que la desvirtúan y descaracterizan, con grave retraso de su verdadera y recta evolución. Situarla dentro de un concepto sanamente, rigurosamente tradicional, en la trayectoria hispánica marcada por Goya, quién influyó de manera ostensible y fértil sobre otras escuelas y tendencias extranjeras y que se considera hoy día como uno de los faros estéticos del arte moderno.[244]

Así, la ideología penetró en el arte. Si la crítica pareció notar tímidos avances hacia la renovación estética en la exposición nacional de 1932, en esta edición, la opinión veía un «conservadurismo de sobra y vanguardismo escaso».[245] Aunque para algunos críticos esto se debía a una especie de ataque hacia el arte moderno, otros se plantearon si realmente

---

[243] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 620.

[244] Recogidas en: ABRIL, Manuel, 1935a, pp. 7-8.

[245] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1934b, p. 4.

dicha sensación se debía a que el arte de vanguardia se había superado. En esta línea, Marañón opinaba:

> 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.[246]

Atendiendo al nuevo reglamento, 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 ejercido como jueces en las ediciones celebradas durante la dictadura. Las dos únicas novedades fueron Capuz y Blay. El primero era un 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 había expuesto en la muestra de la SAI de 1925.[247] El segundo, también escultor, se había formado en los talleres de *El Arte Cristiano* en Olot y dirigía en aquel momento la Academia de Bellas Artes de Roma.[248]

En la exposición de 1934 fueron admitidas 398 pinturas y 108 esculturas, de las cuales 22 y 7 incluían referencias católicas, lo que supone un 5,5% y un 6,5% del total, respectivamente. Si comparamos estas cifras con el certamen anterior, veremos que esta vez se aceptaron dos pinturas menos y una escultura más con estas características.[249] Sin embargo, se presentaron muchas menos obras de contenido religioso en ambas secciones: 43 en la de pintura —contando tanto las aceptadas como las rechazadas—, y 8 en la de escultura, frente a 53 y 10 en el año anterior. Por lo tanto, en proporción, la cantidad de obras de contenido religioso aceptadas fue mucho mayor que en 1932 [tabla 2].

---

[246] MARAÑÓN, José María, 1934b, p. 6.

[247] COPPER ARÉIZAGA, Rosario. «Capuz Mamano, José». En: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=> (01-07-2019).

[248] ANTOLÍN PAZ, Mario. «Blay y Fábrega, Miguel». En: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=> (01-07-2019).

[249] Inicialmente, incluimos en esta categoría una escultura titulada *La virgen de la selva,* pero tras hallar la reproducción nos dimos cuenta de que se trataba de un desnudo de una mujer negra. A pesar de que el título hace referencia a la religión, hemos decidido desestimarla. Enfatizamos que los porcentajes ofrecidos deben interpretarse como orientativos y no absolutos, y que en cualquier caso permiten comparar grandes incrementos o decrecimientos entre diferentes certámenes. La fotografía puede hallarse en: GIL FILLOL, Luis, 1934a, p. 18.

Tabla 2. Comparación entre las exposiciones nacionales de 1932 y 1934

Año	Sección	Total de la sección	Obras de contenido religioso presentadas	Obras de contenido religioso aceptadas	Porcentaje de aceptación
1932	Pintura	316	53	24	44 %
	Escultura	112	10	6	60 %
1934	Pintura	398	43	22	51 %
	Escultura	108	8	7	87,5 %

Donde más se notó este incremento fue en la sección de escultura. Como decíamos, en 1932 se aceptaron 6 esculturas de contenido religioso y en la nacional de 1934, fueron 7. La diferencia podría resultar insignificante, pero mientras que en la primera edición se rechazaron 4 obras de este tipo, en esta ocasión solo se desestimó una: *Cabeza de Jesús,* de Antonio Castillo Lastrucci.[250] Es decir, que el 87,5% de las esculturas de contenido religioso que se presentaron en 1934 fueron aceptadas.

No sabemos qué llevó a los artistas a presentar menos esculturas de este tipo, aunque la diferencia podría deberse, simplemente, a que la documentación que se conserva esté incompleta, o a que no hayamos podido identificar como religiosas obras de títulos más ambiguos. También podríamos relacionar esa subida en el porcentaje de aceptación con el cambio de gobierno que, como ya hemos visto, mostró preferencias por los asuntos más tradicionales. De hecho, la prensa opinó que en general, la sección de escultura de esta exposición había vuelto a las formas clasicistas, en detrimento de los estilos experimentales más abundantes en las ediciones anteriores.[251]

En la sección de pintura también aumentó el porcentaje de aceptación, aunque más ligeramente: de un 44% en 1932 a un 51% en 1934, con 21 obras rechazadas. Es decir, que en 1932 hubo más pintores y escultores que presentaron al certamen obras de contenido religioso que en 1934, pero en este segundo año, habiendo menos obras de este tipo, la mayoría de las que se presentaron fueron admitidas.[252]

La variedad temática también fue similar a la de la edición anterior. En la sección de pintura podemos encontrar 6 obras religiosas, 6 costumbristas, 5 paisajes, 2 representaciones del clero, 1 interior, una obra de contenido político y otra titulada *San*

[250] AGA, 31/07420.

[251] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, p. 39. También GIL FILLOL, Luis, 1934a, p. 18.

[252] AGA, 31/07421 y AGA, 31/07422.

Andrés, que podría ser religiosa o un paisaje, en el caso de que fuera el nombre de una iglesia. En la sección de escultura, todas fueron figuras de santos, menos *Tragedia* de Quintín de Torre, y *Revelación* de José Bueno Jimeno [A1.1]. Igual que en la edición anterior, la gama de temas fue similar tanto en las obras aceptadas como en las rechazadas, lo que sugiere, nuevamente, que ningún género en específico dentro de esta categoría de obras con referencias al catolicismo fue más o menos aceptado que los demás. En cuanto a las reproducciones en el catálogo, la cantidad fue exactamente la misma que en el certamen anterior: cinco pinturas con referencias religiosas y ninguna escultura.

Atendiendo a los comentarios de la crítica, una de las obras más comentadas de la edición y también una de las más vinculadas a nuestro objeto de estudio fue la pintura de contenido político: *Composición* de Francisco Soria Aedo [fig. 12]. El artista había sido premiado con una medalla de primera clase en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, por lo que, según el reglamento, estaba exento del examen de admisión. Igual que ocurrió con Salaverría en la edición anterior, la certeza de que su obra iba a ser aceptada pareció motivar al artista a presentar un tema controvertido, originalmente titulado *Turba Sin Dios,* que más tarde tuvo que renombrar *Composición* para aminorar las polémicas y adaptarse al reglamento.

Fig. 12. Francisco Soria Aedo. *Turba sin Dios,* 1934. Colección privada

Su escena representa un acto iconoclasta en el que varios hombres, ataviados con objetos religiosos expoliados, destruyen la escultura de un Cristo crucificado. Según el crítico Ángel Vegue, los acontecimientos llegaron como inspiración para el artista a través de la novela *Ha llegado el día* de Alberto Insúa, publicada en 1932. El protagonista de la historia es un intelectual llamado Jorge que, aunque no se considera católico, aprecia el carácter artístico del patrimonio eclesiástico.

Los últimos dos capítulos, que sirvieron de inspiración a Soria Aedo, relatan un episodio de destrucción y quema de conventos en la ciudad de Málaga. Jorge, junto con otros personajes, intenta salvar las esculturas del convento de Santo Domingo, especialmente el *Cristo de la Buena Muerte* de Pedro Mena, por el que el que siente especial admiración. En la novela se describe cómo los feligreses logran esconder las esculturas en los sótanos de la iglesia, aunque más tarde entran treinta jóvenes, «unos con hachas, picos y martillos. Otros con bidones de gasolina y latas de petróleo», consiguen encontrarlas y las destruyen:

> Como cadáveres exhumados por sepultureros locos, las imágenes iban saliendo de su refugio manchadas, desarticuladas; crujían, se rompían. De un hachazo rodó la cabeza de la *Virgen de la Esperanza.* Al aparecer el *Cristo* de Mena, Jorge se lanzó a protegerle con tal furia que, por un momento, vacilaron los facinerosos, y Palma pudo ayudarle a levantar el Crucifijo […] Llegaron con él al medio de la iglesia, al través de las llamas que salían de los altares y del coro y de unos muebles y enseres amontonados junto al púlpito […] Después… Jorge sintió, primero, un golpe en una mano; luego, en un costado. Aún pudo advertir que Palma salía corriendo de la iglesia, con un brazo del *Cristo* entre los suyos. Y comprender —por un resplandor y humareda que le cegaron— que ya ardía allí mismo, en una enorme pira y confundido con las otras imágenes, la del *Cristo* de Mena —el de su amor— que había defendido con su sangre.[253]

Al contrastar la narración con la imagen detectamos que Soria Aedo se tomó bastantes licencias artísticas. En el texto, la escena ocurre en un interior, las armas empleadas por los iconoclastas son diferentes, y tampoco se especifica que portaran vestimentas religiosas. En parte, esta diferencia pudo venir dada por los modelos de los que dispuso el pintor. Sabemos que 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

[253] INSÚA, Alberto, 1932, p. 337.

diversos nobles de la época e incluso con el rey Alfonso XII.[254] Vegue advirtió esta diferencia, ya que para él la obra representaba:

> Un episodio brutal: la sacrílega 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.[255]

Para el crítico, igual que para el protagonista de la novela, la acción era denostable no porque se estuviera atentando contra una imagen religiosa, sino porque se estaba destruyendo una obra artística. De esta forma, se ponía el foco en la calidad de la factura y no en lo que esta representaba: un Cristo crucificado. No obstante, si observamos detenidamente la pintura, observaremos que la escultura no está siendo destruida como se haría con una escultura de madera. Salvo por el brazo izquierdo, que está siendo astillado por el personaje de la derecha —seguramente por alusión al texto—, la estructura y la policromía de la obra se encuentran intactas. Asimismo, los colores, las luces y la textura de la escultura coinciden con los del resto de figuras, dando la sensación de que el Cristo no es una talla de madera, sino un cuerpo más dentro de la escena.[256] La imagen está siendo torturada como si fuera una persona humana: ahorcada, apedreada, y quemada, no de manera uniforme, sino comenzando por los pies, como era habitual en las condenas a muerte en la hoguera.

Atendiendo a la tradición cultural convencionalizada, la forma y el significado de la obra de Soria Aedo conectan con el tema de la *Passio Imaginis,* o la Pasión de la imagen del Cristo de Beirut. Según esta historia, cuya narración tiene origen en el siglo IV, un grupo de judíos de la provincia romana de Siria había ultrajado una imagen de Cristo Crucificado, reproduciendo en ella la Pasión. Entonces, la imagen comenzó a sudar y sangrar, y con sus fluidos se lograron numerosos milagros, lo que produjo la conversión al cristianismo de los judíos. Además, que la imagen sufriera al ser profanada, convertía a los vándalos no solo en iconoclastas, sino en deicidas.[257]

El tema se popularizó durante la Baja Edad Media como una manera de representar la disputa entre diferentes confesiones religiosas y la final conversión al cristianismo. Con el tiempo, la historia sufrió alteraciones en función de quiénes eran considerados contrarios al

---

[254] SÁEZ ANGULO, Elisa, 2015, pp. 441-450.

[255] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1934a, p. 5.

[256] Compárese la imagen, por ejemplo, con *El Cristo de la Sangre* de Ignacio Zuloaga, cuya composición es similar. En la obra de Zuloaga, el cuerpo de Cristo presenta una policromía y un brillo que denota su materialidad, no como el de Soria Aedo.

[257] Sobre este asunto, véase: ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012.

catolicismo en cada contexto. Así, en el papel de los judíos, aparecieron judeoconversos, musulmanes e incluso protestantes por analogía prefigurada. En la misma línea, *Turba Sin Dios* muestra una prolongación de la *Passio Imaginis* a la época contemporánea, en la que los anticlericales son los deicidas. Este fue el término, precisamente, utilizado por el conservador Estévez Ortega en la *Gaceta de Bellas Artes,* al reseñar la pintura de Soria Aedo:

> Primeramente hemos de elogiar el tema. El artista ha de recoger en todo momento las inquietudes y vibraciones de la época en que vive y este cuadro representa una de las páginas más bochornosas de la época actual: El incendio y destrucción por turbas brutales y soeces de objetos artísticos destinados al culto. El primer acierto de Soria Aedo ha sido el de huir del tópico, demostrando con ello una gran sensibilidad. En efecto, aquel grupo de hombres deicidas no están ataviados como acaso lo hubiera hecho otro pintor, con un criterio fotográfico y mezquino. Ha huido de lo vulgar y así se nos aparecen henchidos de honda substancia popular, desarrapados, brutales, destrozando y quemando una imagen de Cristo crucificado, tendida en el suelo, que es bárbaramente apedreada y astillada, Soria Aedo ha acertado plenamente a transmutar picturalmente en realidad artística el vivo documento humano. Pueden señalarse en el cuadro los rasgos privativos de la escuela velazqueña y la garra expresionista de Goya, en quienes parece que se ha inspirado el joven maestro al acometer este tema que demuestra preocupaciones e inquietudes de valor artístico.[258]

Antonio Las Heras también consideraba *Composición* como la representación de una «escena de Salvaje locura, de criminal epilepsia, [en la] 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».[259] La pintura, sin embargo, no gustó a todo el mundo. Ángel Vegue centró su crítica en la manufactura, considerando la pintura un «espejo de descomposición social mejor que expresión artística».[260] En la revista *Contemporánea,* se definía el tema como: «Francamente desagradable. No se vio tanta ferocidad junta; y si se hubiera visto, mejor sería no recordarla jamás».[261] Todos estos comentarios demuestran que a pesar de las medidas anticlericales propugnadas por el gobierno, una gran parte de la población continuaba sintiendo simpatía por la Iglesia o en su defecto, igual que Jorge en la novela, sin ser creyente, era consciente de la importancia del patrimonio religioso, censurando igualmente los episodios vandálicos.

Aunque Soria Aedo no expresó su posición exacta, podemos inferir que el artista era de pensamiento conservador, tanto por su vinculación con la nobleza como por pintar

---

258 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, pp. 11-15.

259 Citado por CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 644.

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

261 VIÑUALES, 1934, p. 198.

habitualmente temas sacros. De hecho, ciertos sectores de la izquierda iniciaron una conspiración en su contra, acusándolo de monárquico y enemigo de la República, que incluso derivaría en una pena de muerte que no llegó a cumplirse.[262] Desde esta perspectiva, *Turba sin Dios* debería interpretarse no solo como un lamento ante la pérdida del patrimonio, sino como una protesta, en general, por las políticas laicizantes y sus consecuencias. Además, los personajes ataviados con vestimentas y objetos religiosos que introduce el pintor en la escena son los únicos que no participan activamente en la acción destructora del Cristo y miran hacia otro lado. Con esta actitud pasiva, es posible que el autor buscara denunciar, asimismo, una insuficiente defensa por parte de la Iglesia.

Con todo, la obra de Soria Aedo arremetía contra la ideología artística dominante en el primer bienio, pero concordaba perfectamente con la del bienio conservador, tanto en temática como en la estética tradicional por la que se había criticado al artista en la exposición de 1932. Prueba de ello es que pese su potencial polémico, la obra recibió 19 votos como candidata a la medalla de honor, que finalmente ganó Marceliano Santa María.[263]

José Gutiérrez Solana fue otro de los candidatos a la medalla de honor este año, aunque él no reaccionó bien a los resultados, arremetiendo de nuevo contra el caciquismo de las votaciones. En unas declaraciones para *El Heraldo de Madrid,* Solana decía: «lo triste es que un director de Bellas Artes de la República no renueve los procedimientos. ¡Y es que siguen siendo monárquicos! Lo es Chicharro[264] y lo son todos esos que le siguen. Eso es una pena. ¡Así ondea sin vida la bandera tricolor!». A esto 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![265]

El artista había presentado a esta exposición *El fin del mundo* [fig. 13], un lienzo que representaba la muerte, el pecado y su posible castigo, inspirado en *El triunfo de la muerte* de Brueghel el Viejo y en la obra de autor anónimo, fechada en 1445, del antiguo hospital de Palermo.[266] La pintura recibió críticas muy positivas, como la proporcionada por la *Gaceta*

---

[262] SÁEZ ANGULO, Elisa, 2015, pp. 441-450.

[263] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 631.

[264] Solana tenía parte de razón, ya que Chicharro fue nombrado director general de Bellas Artes durante el bienio conservador. CATÁLOGO, 1934, p. 5.

[265] Declaraciones de José Gutiérrez Solana en: CRIADO Y ROMERO, 1934, p. 12.

[266] Véase BLÁZQUEZ, José María, 1997.

de Bellas Artes, que decía: «La obsesión de la muerte, que aparece en varios lienzos suyos, adquiere su mejor gesto de expresión. Es un cuadro macabro, impresionante, lleno de sugerencias y con el aliento trágico y universal de la clásica dramática griega».[267] Por el contrario, Hans, crítico en el diario conservador y católico *El Debate,* no se contentó con los términos medios en los que se situó Solana y vio la obra «pobre de concepto y de fantasía, sin la ingenuidad de un primitivo ni la hondura de sentimiento de un creyente».[268]

Fig. 13. José Gutiérrez Solana. *El triunfo de la muerte,* c. 1932. Colección Banco Santander

Fue habitual que la prensa, sobre todo la conservadora, asociara las estéticas modernas con el ateísmo, independientemente de cuál fuera el tema de la obra.[269] No obstante, hubo una importante excepción: las mujeres artistas. Hemos visto cómo, en 1932, Rosario de Velasco y Marisa Roësset fueron elogiadas por sus pinturas religiosas, pero, en esta ocasión, la cantidad de expositoras que presentaron ese tipo de creaciones fue tan

[267] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, p. 15.

[268] Citado por: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 644.

[269] Esta asociación se hizo especialmente evidente en la dictadura, ya que el primer franquismo rechazó todos los lenguajes modernos por asociarlos con la República. BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 212.

sobresaliente que el crítico Emilio Fornet supo advertir que había, en 1934, «muchos temas […] religiosos y místicos, y todos ellos de mujeres»[270].

Los avances en pro de la igualdad acaecidos en la Segunda República resultaron en un aumento progresivo y notable de la presencia femenina en la esfera pública y por ende, en el sistema artístico. Sin embargo, aunque cada vez más autoras se atrevían a exponer sus obras públicamente o a presentarse a concursos, en la práctica, su consideración social distaba todavía mucho de la de sus compañeros varones. Como anunciaba Griselda Pollock y como han demostrado diversas publicaciones acotadas al caso español, ser una productora de arte en la modernidad era todavía una transgresión de las normas del género.[271]

En un artículo que publicamos en 2023,[272] analizamos cómo esa coyuntura propició que muchas mujeres trataran de compensar la excentricidad que suponía ser mujer artista—más aún, artista «moderna»— con diferentes mecanismos de retorno a la feminidad normativa. Sabemos que la piedad fue uno de los rasgos asociados a esa concepción de género, por lo que no es de extrañar que muchas autoras, bien por convicción o bien por supervivencia, se especializaran en la pintura religiosa. Volveremos a profundizar en este tema en el capítulo 6 de esta tesis, dedicado específicamente al arte religioso. No obstante, es importante señalarlo desde ahora, ya que dicha tendencia fue particularmente evidente en el marco de las exposiciones nacionales.

Por ejemplo, hemos podido comprobar que, cuando las mujeres artistas cultivaron la temática religiosa, la crítica solía elogiarlas, puesto que las consideraba mejores en este tipo de arte por la supuesta sensibilidad asociada a su sexo según el sistema patriarcal. Aunque esto es algo que encontraremos a lo largo de toda nuestra investigación, la nacional de 1934 suscitó comentarios especialmente reveladores, como este de Juan de la Encina:

> La mujer se viriliza… ¿Y el hombre?… Ya lo ves… Se afemina como artista. Estas expositoras (sobre todo Rosario Velasco, Marisa Roësset y la señorita 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

[270] FORNET, Emilio, 1934, p. 11.

[271] POLLOCK, Griselda, 2013, p. 36. Esta tesis se confirma consultando la crítica de arte del momento, que frecuentemente señalaba rasgos negativos y generalizados de la personalidad de las artistas. Sobre este tema, véase: RODRIGO VILLENA, Isabel, 2012 o GARCÍA MALDONADO, Begoña, 2011.

[272] TORRES SASTRÚS, Vega, 2023a.

> una gracia y una emoción que contrasta con esa falsa pintura piadosa, que a veces realizan por encargo y sin sentirla nuestros artistas.[273]

En la *Gaceta de Bellas Artes,* se mencionaba que artistas como Rosario de Velasco, Marisa Roësset o Margarita Frau —que, como veremos, también fue autora de obras de contenido religioso— eran las que habían «captado la atención del visitante con ese interés emocional con que lo hace el verdadero arte», destacando la superioridad espiritual de la que supuestamente disponían por su condición femenina:

> La manifestación de sensibilidad que cada una de las autoras mencionadas expresan, hecho que no suele darse en las obras de los demás expositores, los que, por lo general, suelen sacrificarlo todo a la forma externa sin tener en cuenta estos atisbos de espiritualidad que la mujer tanto empeño pone en hacer resaltar en la suya.[274]

Marisa Roësset había presentado en este certamen una *Virgen* [fig. 14]. La mayoría de reseñas insistieron en el equilibrio obtenido por la pintora en este lienzo de «cierto aspecto de tabla primitiva, con expresión moderna».[275] En *Mundo Femenino,* se describió como «una *Virgen* de forma moderna, pero inspiradísima, de expresión humana y divina»[276] y en *El Universo* se apreció la obra como «una pura emoción de arte cristiano y además una técnica impregnada de sana modernidad y renovadora inspiración».[277]

Fig. 14. Marisa Roësset. *Virgen,* c. 1934. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1934

Efectivamente, la *Virgen* de Marisa Roësset es quizá uno de los mayores ejemplos visuales de la convivencia entre el progreso y la tradición religiosa en la época, puesto que, según la investigadora

[273] ENCINA, Juan de la, 1934, p. 12.
[274] BARBERÁN, Cecilio, 1934a, pp. 10-11.
[275] HESPERIA, 1934a, p. 3.
[276] EXPOSICIÓN, 1934, p. 29.
[277] LEAL, F., 1936, p. 9.

Capdevila-Argüelles, más allá de las cuestiones de estilo, la Virgen María se representa como una mujer moderna:

> 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.[278]

Como ya hemos expuesto, fue habitual que Roësset combinara la pintura religiosa con el género del retrato, otorgando a los personajes sacros rostros conocidos. La artista, en aquel momento, vestía a la moderna y llevaba el cabello a lo *garçon,* por lo que es posible que la *Virgen* fuera un autorretrato.[279] Además, sabemos que se retrató a sí misma en diversas ocasiones, en parte porque era la opción más fácil a la hora de encontrar modelos para sus obras, y en parte como continuidad de una larga tradición de autorrepresentación de las artistas mujeres para poner en valor de sus habilidades y reivindicar su reconocimiento.[280]

En el capítulo 6, comprobaremos cómo la propia artista llevó a manifestar en la prensa que en algunas de sus pinturas había un sentido de crítica hacia los estereotipos de género.[281] Teniendo en cuenta todo esto, es posible que otorgando a la *Virgen* —el modelo de conducta por excelencia para las cristianas— las características de una mujer moderna, la artista tratara de reivindicar la validez de los nuevos modelos de feminidad, más posibilistas, más libres, pero no por ello incompatibles con las creencias religiosas o con actitudes algo más tradicionales.

Otra de las componentes de la tríada que mencionaba Juan de la Encina en su crítica, Julia Minguillón, también exponía una obra de tema católico: *Jesús, Marta y María* [fig. 15]. Su composición representa el episodio bíblico 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 solo una cosa es necesaria, y María ha escogido la buena parte, la cual no le será quitada».[282]

---

[278] CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, pp. 127-128.

[279] Un estudio reciente sobre la vida y obra de esta pintora en: LOMBA SERRANO, Concha, 2018.

[280] CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, p. 120.

[281] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934a, p. 10.

[282] *Lc 10, 38-42.*

La obra fue muy mencionada en las críticas de la época, que la describieron como «una de las sorpresas del actual certamen»,[283] y uno de los «lienzos admirablemente logrados».[284] En el diario *El Progreso,* se describió la obra como:

> Uno de los mejores trabajos del certamen, citado con encomio por todos los cronistas, comentado con excepcional atención por los críticos, y ante el cual se detienen todos los visitantes de la exposición, un poco por la popularidad que fue adquiriendo el cuadro y otro poco porque su asunto sugestivo, su tamaño mayor superior al de la mayoría de los presentados y la expresión de alguna de sus figuras, atraen al curioso.

También se dijo que esta artista, junto con Rosario de Velasco, destacaba en los cuadros de género, superando a pintores reconocidos «en emoción y en concepto de la pintura».[285] Normalmente, esa capacidad expresiva se relacionó con la supuesta sensibilidad y espiritualidad asociada a su sexo. Sin embargo, cuando las artistas alcanzaban un determinado nivel —como fue el caso de estas pintoras— hacerlas encajar en lo que el patriarcado consideraba que era la «pintura hecha por mujeres» resultaba difícil. En estos casos, los adjetivos asociados a los roles femeninos comenzaban a convivir con atributos asociados a lo masculino, situando a estas artistas en una especie de categoría intermedia entre la pintura «afeminada» y la pintura hecha por hombres.[286]

Fig. 15. Julia Minguillón. *Jesús, Marta y María,* 1934. MNCARS

[283] ABRIL, Manuel, 1934c, p. 8.

[284] SANZ Y DÍAZ, José, 1934b, p. 3

[285] ABRIL, Manuel, 1934b, p. 93.

[286] Sobre esto, véase: RODRIGO VILLENA, Isabel, 2017.

Rosario de Velasco recibió muchos comentarios de este tipo. Por ejemplo, en *La Nación* se señalaba:

> Ya Rosario de Velasco y alguna más de las nuevas artistas hicieron olvidar la antigua creencia, por falsa, cuando se esforzaron en crear un arte más capaz, más viril y más bello […] Rosario de Velasco, sin renunciar a la tesis femenil y a su concepto de belleza hembra, lanzó la norma heroica que había de revolucionar a las muchachas artistas.[287]

Unos meses más tarde, en el mismo diario, se publicaba:

> Los amaneramientos, la inevitable versión, por ingenua casi ñoña, de la mujer pintora no emancipada de las ligaduras disciplinarias de algún maestro inadecuado a formaciones de esta índole, no se enseñorearon nunca del temperamento de Rosario de Velasco. Cabe aquí insistir en que femenino no es afeminado, y la pintura de la artista madrileña es exquisitamente femenina; pero no incurre en indecisiones afeminadas.[288]

Julia Minguillón recibió algún comentario similar, como el de Rafael López Izquierdo, quien describió *Jesús, Marta y María* como «emotiva y llena de ternura; pero no omite esta composición, también espiritualizada y mística, el valor de la fuerza que la creó».[289] Asimismo, igual que sus compañeras, Minguillón fue apreciada por desarrollar un estilo equilibrado entre la tradición y la modernidad, y por parecerse estéticamente a los renacentistas italianos, en la línea de los nuevos clasicismos. De esta forma se apreciaba en *La Gaceta de Bellas Artes*:

> Nos hallamos, pues, ante una pintora, que, dueña de todos los secretos de las técnicas de su tiempo y al tanto de las inquietudes del arte actual, tiene el acierto de situarse en un punto medio entre todas las estridencias y hacer de éstas un conjunto de armonías gratas a la retina y al espíritu. […] Julia Minguillón, a través de una concepción pictórica muy del 1900, parece que rememora en su obra la de aquellos artistas italianos del *trescento*».[290]

Aunque abundaron los elogios hacia esta joven artista, hubo varias críticas que coincidieron en señalar cierta descompensación estética entre las figuras femeninas y las masculinas:

> El cuadro de *Jesús con Marta y María* es interesante. Está bien de color y de proporciones. Tiene una figura perfecta: la de la mujer rubia, sentada, que es expresiva, correcta de líneas, y natural de actitud.

---

[287] LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1933b, p. 9.

[288] LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1934a, p. 4.

[289] LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1934a, p. 4.

[290] BARBERÁN, Cecilio, 1934b, p. 3.

> Algunos hemos querido recordar en esta figura a alguna persona de la familia de Julia. La mujer morena también es un acierto. En Jesús hay afortunados trazos, aunque nuestro juicio no es lo mejor de la obra. La cabeza de Jesús y el fondo del cuadro no llegan a la perfección que acusan las figuras de Marta y María.[291]

También se mencionó esa desigualdad en la revista *Mundo femenino*, donde se percibió preciosa a María, pero desfigurado a Jesús,[292] y en *El Debate*, que describió las formas femeninas como «deliciosas, luminosas y dulces», y a Cristo «feo y oscuro», encontrando «un contrasentido que desequilibra el cuadro, tanto artística como ideológicamente».[293] Manuel Abril también 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?», pero a pesar de ello, veía en la obra uno de los mayores intereses de la exposición y un elevado nivel en la factura.[294]

Si prestamos atención al tema escogido por la autora, veremos que en los personajes de Marta y María pueden verse reflejadas dos situaciones a las que se enfrentaron las mujeres en los años treinta: una hermana trabaja y la otra presta atención a Jesús. Así lo interpretó Fornet, en un reportaje dedicado a las expositoras de ese año: «La mujer que trabaja y la mujer que sueña… De las dos virtudes participan estas laboriosas mujeres artistas que concurren a la Exposición Nacional».[295] No hay que olvidar, sin embargo, que la historia penaliza a la mujer trabajadora y manifiesta una preferencia por aquella que cultiva su espiritualidad, reflejando así la realidad de un contexto en el que todavía se estaba negociando el lugar que debían ocupar de las mujeres.

Otras dos artistas 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 la llamativa aportación femenina y por los grandes nombres anteriormente expuestos. La mayoría de obras solo fueron brevemente mencionadas en la prensa. Por ejemplo, la *Romería* de Miguel del Pino se describió como una «pintura tibia y jugosa», rica en colorido y de densa materialidad, pero con «un sentido moderno convincente». *Betsabé* de José Suárez Peregrín se vio como «un gran avance en la carrera de este pintor de positivas condiciones». *Oración* de Rafael Ortega Heredia fue considerado un

---

[291] LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1934a, p. 4.

[292] EXPOSICIÓN, 1934, p. 29.

[293] Citado por CAPARRÓS MASESEGOSA, Lola, 2015, p. 650.

[294] ABRIL, Manuel, 1934d, p. 7.

[295] FORNET, Emilio, 1934, p. 11.

«simpático tema dramático» que retrata a «una viuda o una huérfana completamente enlutada, orando ante una tumba». *Con flores a María,* de Marcial Moreno Pascual, ya había sido presentada en Salón de Otoño anterior, y en esta ocasión fue vista por Estévez Ortega como «un cuadrito sin pretensiones»[296] que confirmaba, según Gil Fillol, la buena impresión causada entonces.[297]

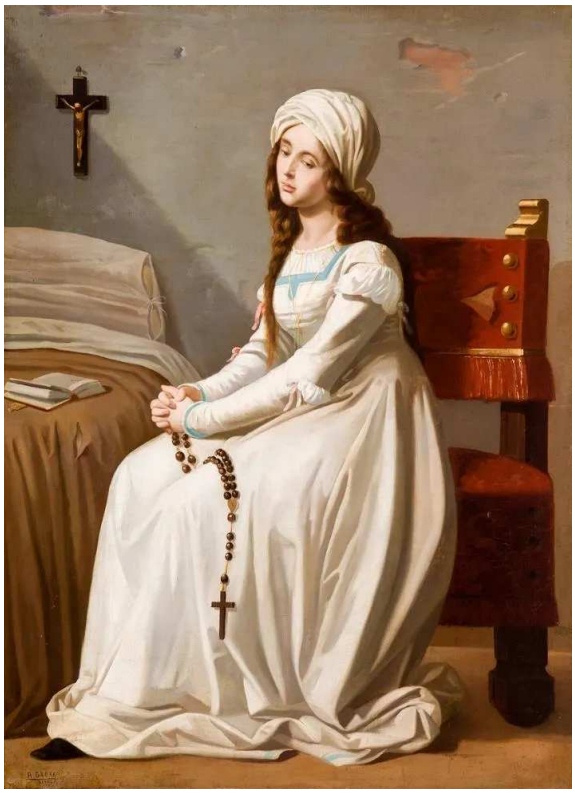

Fig. 16. Alfonso Grosso, *Oración,* c. 1934. Colección particular

Sobre Alfonso Grosso, que en esta ocasión había participado con dos lienzos, titulados *Oración* [fig. 16] y *El comulgatorio,* se dijo que había «sabido recoger con emoción y sentimiento escenas de la vida conventual y monjil, conservando la misma unción, sosiego y paz que se respira en las casas religiosas. De Santiago Martínez se apreció que confirmaba «su prestigio con sus dos cuadros de la Sevilla tradicional, en el que glosa un tema en los que es maestro inimitable Grosso y en un retrato de Fray Pablo, justo y sobrio».[298] Las demás pinturas, especialmente los paisajes, no fueron reseñadas.

En cuanto a la escultura, llama la atención que dos de las cinco obras aceptadas coincidieran en la representación de Eva: la versión de Monedero del Río y la de Martínez Repullés. Esta predilección temática se integra en una tendencia general hacia la representación de desnudos, como comprobaremos, de nuevo, en el capítulo 6.[299] 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

296 Todas las citas de este párrafo pertenecen al número especial de la *Gaceta de Bellas Artes* dedicado a la exposición nacional de 1934. ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, pp. 5-50.

297 GIL FILLOL, Luis, 1934a, p. 18.

298 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, p. 37.

299 GIL FILLOL, Luis, 1934a, p. 18.

las ideas que debe sugerir, hay, con todo, una sencillez y una sobriedad que la hace simpática».[300] El resto de esculturas religiosas tampoco llamaron la atención de la crítica.

En cuanto a la distribución de medallas, el nuevo reglamento modificaba las instituciones que componían este jurado, si bien continuaba perpetuando el mismo sistema. Tras las modificaciones pertinentes, el jurado de premios de la sección de pintura quedó compuesto por Enrique Martínez Cubells y José María López Mezquita por la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Franscico 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 Vicente Beltrán, vocales por elección ente 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. Además, gran parte de los miembros de este jurado también había ejercido como tal durante la dictadura de Primo de Rivera. En cuanto a los vocales escogidos por los expositores, el nuevo reglamento mantenía la norma que hacía seleccionables únicamente a aquellos artistas que hubieran ganado en anteriores certámenes una medalla de honor o primera clase,[301] volviendo así al circuito que criticaba Abril en 1932 y que frenaba, sin duda, la renovación del sistema.

La ideología artística de este jurado fue fácilmente detectada por la crítica. En la *Gaceta de Bellas Artes,* por ejemplo, se comentaba de este modo la primera medalla obtenida por Daniel Vázquez Díaz en 1934: «Y lo más gracioso del hecho es que ha sido un Jurado calificado de retardatario y derechista en arte el que ha hecho justicia al gran pintor; justicia que no supieron o no quisieron hacerle el año 1932, aquel Jurado integrado por personalidades de su credo estético».[302]

A pesar de no contar con nombres muy subversivos entre los miembros de este jurado de premios, solo una obra religiosa fue galardonada este año: *Jesús, Marta y María* de Julia Minguillón. Se trató de una tercera medalla y el nuevo reglamento había ampliado la cantidad de medallas a otorgar de esa clase. El reconocimiento, por tanto, no fue excesivo,

---

[300] Citado por CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 655.

[301] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, pp. 625-627.

[302] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, p. 29.

teniendo en cuenta el interés que habían despertado las obras religiosas de artistas mujeres en esta edición.[303]

1.1.3. La interrumpida exposición de 1936

La exposición nacional de 1936 inauguraba otro nuevo reglamento con prácticamente ninguna novedad con respecto al anterior. El motivo fue 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 del director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, se nombró a Ramón Manchón, entonces jefe de la sección de Fomento de las Bellas Artes, como secretario y organizador de la exposición nacional ese año. 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.*[304] Esta decisión refleja la importancia que estaban adquiriendo las artes gráficas en la época y parece anticipar el papel principal que ejercerían 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.[305] Todos ellos habían participado en las exposiciones nacionales desde tiempo atrás.[306]

Insólitamente, esta exposición se distribuyó en tres sedes. En el Ministerio de Estado se instaló una sección de escultura; en la sala de exposiciones del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, se colocaron acuarelas, dibujos, una sección de escultura y otra de arquitectura; y en el Palacio de Velázquez se mostraron las pinturas, los grabados 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

---

303 CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, pp. 618-628.

304 ALLEN, Jonathan, 2008, p. 31-35.

305 CATÁLOGO, 1934, p. 5.

306 Véase TORRES SASTRÚS, Vega, 2020.

hechos como su aplazamiento por la elecciones a la presidencia de la República, la huelga de obreros que retrasó la instalación o el malestar general que los artistas llevaban acumulando ante estos certámenes.[307]

De las 159 pinturas aceptadas, 14 incorporaban elementos religiosos, lo que equivale a un 8,8%.[308] En cuanto a las esculturas, de las 144 admitidas, solo 5 presentaban estas características, el equivalente a un 3,47%. En esta ocasión, hubo 23 pinturas y 6 esculturas religiosas rechazadas. Esto quiere decir que el porcentaje de aceptación de las obras de contenido religioso fue menor que en las ediciones anteriores, y que por primera vez en el periodo republicano se rechazaron más de las que se aceptaron, tanto en la sección de pintura como en la de escultura [tabla 3]. Hay muchos factores que pudieron influir en esta decadencia, pero probablemente algunos de ellos fueron el retorno de la izquierda al poder y el clima inestable previo a la guerra civil.

Tabla 3. Comparación entre las exposiciones nacionales de 1932, 1934 y 1936

Año	Sección	Total de la sección	Obras de contenido religioso presentadas	Obras de contenido religioso aceptadas	Porcentaje de aceptación
1932	Pintura	316	53	24	44 %
	Escultura	112	10	6	60 %
1934	Pintura	398	43	22	51 %
	Escultura	108	8	7	87,5 %
1936	Pintura	159	37	14	37,8 %
	Escultura	144	11	5	45,5 %

Atendiendo a los temas, 4 de las esculturas aceptadas fueron de género religioso y solo una, *Ilusión pecadora* hizo referencia a otros asuntos. Como era habitual, la proporción fue idéntica en las rechazadas, con cinco obras religiosas y otra titulada *Amén,* de Enrique Rodríguez González.[309] Además, solo una de las esculturas religiosas fue reproducida en el catálogo de aquel año: *Judit* de Agustín Ballester, cuyo personaje bíblico tomaba la forma de un desnudo femenino.[310]

---

[307] Para más información, véase: CAPARRÓS MASEGOSA, 2015, pp. 664-666.

[308] AGA, 31/07423 y AGA, 31/07424.

[309] AGA, 31/07424

[310] Incluimos la reproducción de la obra en el capítulo 6.

En cuanto a la pintura, 5 de las obras de contenido religioso aceptadas fueron de temática bíblica, 3 representaron temas costumbristas o regionalistas, 2 fueron pinturas de monjas, solo una fue pintura de paisaje y otra fue de temática histórica, *Liberación de los cautivos* [fig. 17] de José Moreno Carbonero, que representaba un episodio de la conquista de Málaga por los Reyes Católicos en el año 1487 y la consecuente liberación de los prisioneros cristianos. Que el famoso artista, considerado uno de los últimos grandes pintores de historia del siglo XIX, volviera a una nacional con un tema que traía implícitos el favor de la monarquía y la violencia ejercida hacia los cristianos, suscita, de nuevo, toda una declaración ideológica ante el inestable clima que se advenía.[311] La obra, igual que las de Salaverría y Soria Aedo, estaba exenta de examen.[312]

Fig. 17. José Moreno Carbonero. *Liberación de los cautivos,* 1930. Museo de Málaga

De entre las pinturas rechazadas, 11 fueron religiosas, 4 fueron interiores de iglesias o conventos, 4 paisajes, 3 retratos y una costumbrista. De las religiosas, llama la atención que la mayoría fueran protagonizadas por personajes bíblicos femeninos, con títulos como: *Salomé* de Alfredo Claros; *Marta y María* de José Marced Furió; *La Virgen de Bourges* de Juana Maurer; *Eva en el Paraíso* de Alfonso Molins y Manzanares; *Virgen de la leche* de Fernando

311 Para más información sobre el artista, véase: GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos, 2008, pp. 480-481.

312 VEGUE Y COLDONI, Ángel, 1936b, p. 10.

Moreno Marín; *La Virgen* de Gloria Gascón Pérez; o *Virgen del Puerto* de Antonio Giménez Toledo.[313] En este interés por las advocaciones marianas nos detendremos más adelante.

En cualquier caso, las mujeres destacaron, una vez más, no solo como protagonistas de las obras sino también como sujetos creadores de este arte religioso. Así, Purificación Searle, chilena afincada en España, presentó una *Virgen Morena,* que fue reproducida en el catálogo [fig. 18] y al parecer muy elogiada, aunque a penas se hayan conservado referencias a la misma en prensa.[314] De igual forma, repitieron algunas de las expositoras más notables de los certá-menes anteriores, como Marisa Roësset, quien llevó, en esta ocasión, un *San Juan Bautista niño* [fig. 19], que según Concha Lomba, tenía el rostro de su hermano Mauricio.[315]

Fig. 18. Purificación Searle, *Virgen Morena,* c. 1936. Detalle. Catálogo oficial de la exposición nacional de bellas artes de 1916.

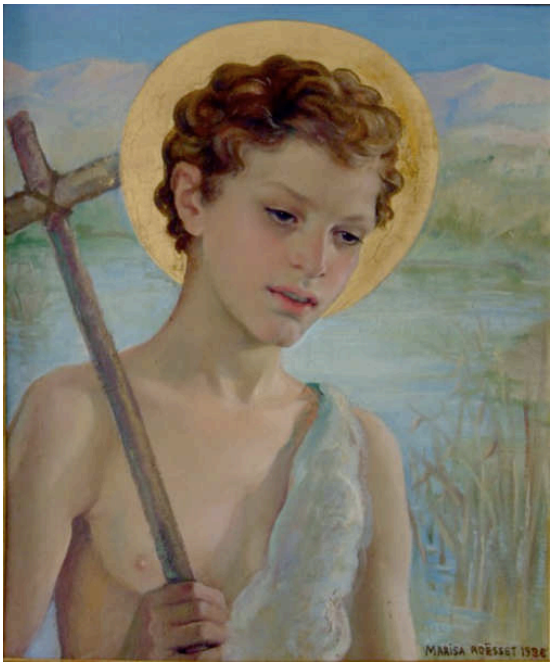

Fig. 19. Marisa Roësset. *San Juan Bautista niño,* 1936. Colección C. Rodríguez

Rosario de Velasco también volvió a presentar una obra religiosa: *Los inocentes* [fig. 20], «de nobles reminiscencias bíblicas».[316] Las protagonistas de la pintura son madres que tratan de proteger a los niños que Herodes ha mandado sacrificar. En la parte superior del

313 AGA, 31/07423 y AGA, 31/07424.

314 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1936c, p. 2.

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

316 RUIZ VERNACCI, 1936, p. 8.

lienzo se desarrollan escenas donde los soldados luchan contra ellas para cumplir con su mandato. La matanza de los inocentes ha sido un tema empleado por multitud de artistas para representar la barbarie de la guerra. Cuando De Velasco pinta esta obra, en España se habían dado las revoluciones de Cataluña y Asturias, con la represión y el clima de agitación social que supusieron. La Guerra Civil estaba a punto de comenzar y la situación de inestabilidad era palpable.[317] Con este lienzo, la artista reflejó a través del episodio bíblico la inestabilidad, el miedo y los peligros del conflicto bélico, llamando a la movilización de la sociedad.

Fig. 20. Rosario de Velasco. *Los inocentes,* 1936. MNCARS

La exposición nacional de 1936 fue interrumpida por la contienda, que estalló tan solo diez días después de la inauguración. Como consecuencia, se han conservado pocas y escuetas críticas sobre la mayoría de obras expuestas. Por ejemplo, sobre la moderna *Natividad en Castilla* de José Morell [fig. 21] se dijo que era «un trozo de fresco con figuras estilizadas propias de una ilustración, aunque sin la monumentalidad que el procedimiento,

[317] ALCAIDE, José Luis, 1995, pp. 52-53.

de nuevo en boga, reclama».[318] Sobre *Estampa del rocío* de Alfonso Grosso,[319] que pertenecía «al costumbrismo andaluz de buena casta». Sobre *Éxtasis* de José Eugenio Martínez Gil, que fue una de las notas salientes de la muestra.[320]

Fig. 21. Josep Morell Macías. *Natividad en Castilla,* c. 1936. Museo Nacional de Artes Decorativas

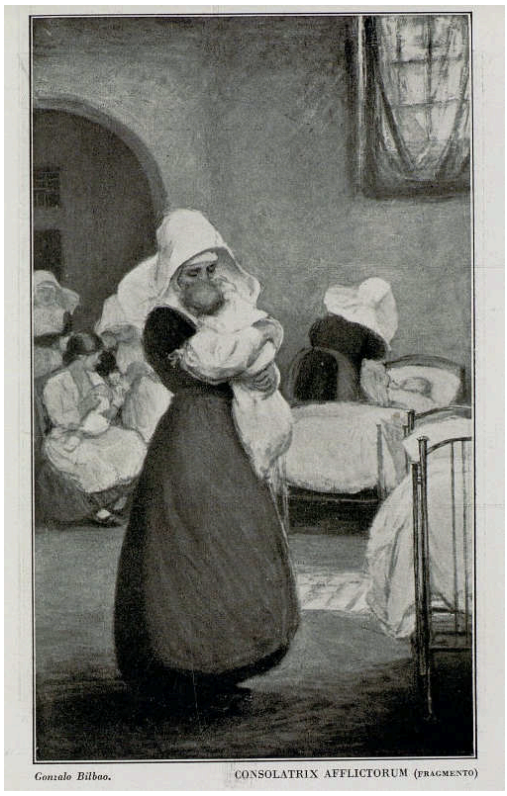

Fig. 22. Gonzalo Bilbao. *Consolatrix Affictorum* (fragmento), 1936. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1936.

En la quinta sala se exponían *Consolatrix Afflictorum* de Gonzalo Bilbao [fig. 22] y *Liberación de los cautivos* de Moreno Carbonero, ambas bastante 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.[321] En el catálogo se reprodujo solo un fragmento de esta pintura, pero sabemos que se trató de un tríptico, cuya parte central «de apoteosis escenográfica, rebaja el valor de las laterales: la de la izquierda, hermanas de la Caridad en la Inclusa, y la de la

[318] VEGUE Y GOLDONI, Ángel., 1936a, p. 2.

[319] La reproducción de esta obra podrá hallarse en el capítulo 5.

[320] VEGUE Y GOLDONI, Ángel., 1936a, p. 2.

[321] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1936c, p. 2.

derecha, frailes hospitalarios auxiliando a un moribundo y a enfermos».[322] Sobre las obras de Moreno Carbonero, Pérez Bueno declaraba: «gozan de la riqueza de color y el verismo en los detalles tan característicos en la producción de este maestro».[323]

Por otro lado, Ángel Vegue describió el *San Fermín* de Lorenzo Aguirre [fig. 23] como una obra que «posee buenos trozos, lástima que el grupo de la derecha —personajes que acompañan al santo— sea deficiente de composición».[324] El lienzo cuenta con una inscripción en la parte inferior que reza: «Me llamo Fermín soy español senador ciudadano de Pamplona cristiano por la Fe», un mensaje —y un tema— que contrasta con la adscripción del autor al Partido Comunista.[325] En el *Monasterio de Agrés* de Juan Ferrer Carbonell, Vegue 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».[326]

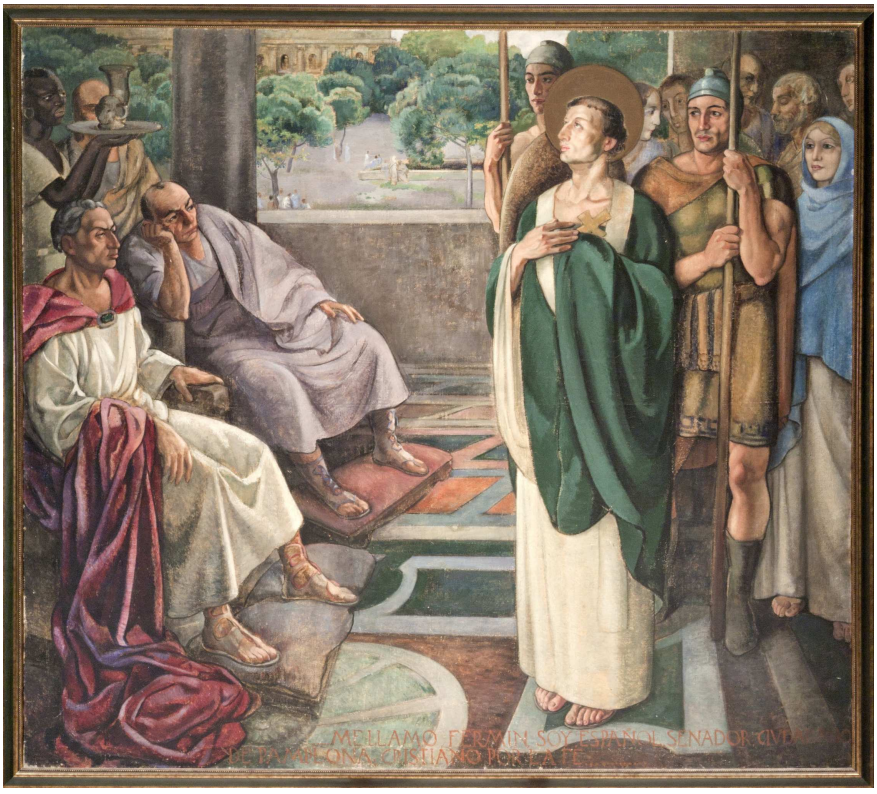

Fig. 23. Lorenzo Aguirre. *San Fermín,* 1936. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

322 VEGUE Y COLDONI, Ángel, 1936b, p. 10.

323 Citado por CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, pp. 682-683.

324 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1936c, p. 2.

325 VV.AA., 2003, p. 44.

326 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1936c, p. 2.

Tras el golpe de Estado, la exposición tuvo que ser cancelada sin que llegaran a concederse los premios generales ni efectuarse la votación para la medalla de honor. Finalizada la Guerra Civil, se retomó la organización de los certámenes, pero bajo los parámetros de la dictadura franquista, la censura y unas condiciones diferentes.[327] Aun así, hemos comprobado que las exposiciones nacionales, en la Segunda República, estuvieron ampliamente impregnadas por el contexto político y cultural en el que fueron celebradas. Los rápidos y radicales cambios de gobierno que definieron este periodo provocaron que cada edición bianual tuviera una condiciones particulares que influyeron notablemente en las tendencias artísticas predominantes.

Aunque las obras con referencias al catolicismo no fueron mayoritarias, sí tuvieron una presencia significativa en todas las ediciones y se aceptaron con mucha más facilidad que otros temas. Dentro de estas obras de contenido religioso, se ha podido apreciar una preponderancia de las pinturas de figura o de composición, que dominaron sobre géneros como el paisaje o las naturalezas muertas, más habituales en otros certámenes.

1.2. Los Salones de Otoño

Los Salones de Otoño fueron el segundo evento artístico de grandes dimensiones celebrado en Madrid, en aquella época. Comenzaron a programarse en 1920 por iniciativa de la Asociación de Pintores y Escultores (APE), por lo que, a diferencia de las exposiciones nacionales, estas no dependían directamente de ningún organismo de gobierno. De hecho, surgieron, precisamente, como una alternativa al certamen nacional. Inspirados en el *Salon d'Automne* francés, el objetivo de los Salones de Otoño fue ofrecer un espacio más abierto y menos estricto que las exposiciones estatales, al que pudieran acceder los artistas noveles de todo el territorio español y en el que tuvieran cabida todas las tendencias artísticas.[328] Esta novedad atrajo a un gran número de creadores y creadoras y la iniciativa fue bien acogida por el público y la crítica. A partir de entonces, los comenzaron a celebrarse anualmente en Madrid y se convirtieron en uno de los principales eventos artísticos del ámbito nacional, acogiendo a centenares de expositores y expositoras en todas sus ediciones.

---

[327] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 687.

[328] L.B., 1931, p. 1.

Pese a su trascendencia, todavía no se ha publicado ningún estudio monográfico sobre esta plafatorma, quizá porque parte de la documentación acerca de la gestión de la misma —incluida la referida a las obras descartadas— se encuentra actualmente inaccesible.[329] Aun así, contamos con cierta información extraída de los catálogos y de las reseñas publicadas en diferentes medios escritos, especialmente en la revista *Gaceta de Bellas Artes,* vinculada a la APE. De estos textos se ha podido rescatar información fundamental para comprender cuál era la idiosincrasia de los salones en los años previos a la Guerra Civil y cuáles eran las normas a las que debían acogerse los y las artistas que allí se presentaban.

Como se ha mencionado, la particularidad de los Salones de Otoño fue su nivel de apertura y eclecticismo, por lo que la APE se esforzó en el evento acogiera la mayor cantidad de obras posible, a pesar de que esto implicara un detrimento en la calidad de la muestra.[330] Esta se convirtió rápidamente en su característica más criticada y, a lo largo de los años, las crónicas insistieron en que el exceso de amateurismo opacaba las pocas aportaciones notables que figuraban en la exposición.[331] Originalmente, ni siquiera se estableció ningún límite en cuanto a la cantidad de obras que podía presentar cada artista, lo que produjo que, en su primera edición, el Salón de Otoño contara con más de 950 piezas expuestas.[332] Como esto era insostenible, a partir de 1922 se determinó que las personas asociadas a la APE podían presentar hasta 3 obras por certamen y las no asociadas, una.

A diferencia de las exposiciones nacionales, no era necesario que los artistas pasara por ningún proceso de selección, ya que la única condición que estipulaba la asociación para que las obras formaran parte del Salón era que no se hubieran expuesto previamente en otro certamen oficial, y que se pagara la cuota de inscripción correspondiente. De la colocación de las obras y el arreglo de las salas se encargaba una Comisión designada por la Junta Directiva de la APE, que a su vez se renovaba por votación cada año.[333]

---

329 Como excepción, en BRIHUEGA, Jaime, 1981, pp. 98-100 se menciona brevemente el funcionamiento y objetivo de estas exposiciones.

330 ALCALÁ GALIANO, Álvaro, 1920, pp. 2-3.

331 Entre otras: ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1931b, p. 6. L.B., 1931, p.1. E.G., 1931, p. 5; ABRIL, Manuel, 1931d. ABRIL, Manuel, 1931f. GIL FILLOL, Luis, 1931a, p. 14. GIL FILLOL, Luis, 1931b, pp. 14-15. GIL GILLOL, Luis, 1932d, p. 14. MARAÑÓN, José María, 1932c, p. 8. ABRIL, Manuel, 1932j, p. 8. ENCINA, Juan de la, 1933, p. 8. LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1933a, p. 10. FRANCÉS, José, 1933c, pp. 3-5. LA SAGRA, Mateo, 1934a, p. 4. GIL FILLOL, Luis, 1934b, p. 18. GIL FILLOL, Luis, 1934d, p. 14. GIL FILLOL, Luis, 1935c, p. 35. SUÁREZ SOLIS, Rafael, 1935, pp. 16-17.

332 POMPEY, Francisco, 1920, p. 1.

333 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1920, p. 2.

Tampoco había ninguna prohibición con respecto al tamaño o el tema de las obras por lo que, en principio, estaba permitido exponer pinturas con referencias a asuntos de actualidad o controvertidos, no como en las nacionales.[334] En cuanto a las imágenes del catálogo, para que fueran reproducidas, bastaba con que el artista o la artista presentara una fotografía de su obra y pagara una tasa extra. Es decir, que en esencia, se trató de exposiciones mucho menos controladas que las organizadas por el Estado.

Otra de las diferencias fundamentales con respecto a las exposiciones nacionales fue que en los primeros Salones de Otoño no se distribuyeron recompensas. Esto también cambió en 1922, cuando se comenzó a otorgar ciertas distinciones a los expositores y las expositoras de mayor desempeño, seguramente para motivar la participación de artistas de mayor fama. De su asignación se encargaba un jurado de calificación, conformado por dos socios elegidos por la Junta Directiva y tres escogidos por los socios de honor. Este jurado podía conceder a las y los artistas tres títulos diferentes: socio/a —se pagaba la cuota de inscripción a la APE a personas que hasta ese momento no estaban asociadas—, socio/a de mérito —se concedía a las personas ya asociadas y significaba poder exponer cuatro obras y no pagar cuota de inscripción en los salones sucesivos— y socio/a de honor —se ampliaba a seis la cantidad de obras permitidas y también se eximía del pago de la cuota de inscripción—.[335] En la década de 1930, la comisión de organización y el jurado de calificación se habían fusionado en un único jurado de admisión y calificación.

Entonces, igual que en las exposiciones nacionales, los salones estaban compuestos por cinco secciones: pintura, escultura, grabado y artes decorativas. Como ocurrió en los certámenes oficiales, en esta última sección figuraron a menudo pinturas al óleo o tallas escultóricas, a las que prestaremos atención —indicando su pertenencia a esta categoría en el anexo [A1.2]— junto a las pinturas y las esculturas.[336] Además, los salones contaban con varias salas monográficas, normalmente una dedicada a un artista ya fallecido, y al menos otra a un artista afamado o a algún grupo que quisiera en exponer colectivamente. En este apartado nos centraremos únicamente en las obras presentadas por artistas vivos, para comprobar cuál fue la relación entre el contenido de las pinturas y esculturas y las condiciones y libertades que ofreció este circuito artístico.

---

[334] ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1920, p. 4.

[335] ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1922, p.6.

[336] En algunos certámenes la sección de arte decorativo incluso se subdividió en pintura y escultura, como en el de 1931.

1.2.1. El XI Salón de Otoño (1931)

El 10 de octubre de 1931 abrió sus puertas el XI Salón de Otoño, el primero celebrado bajo el régimen republicano y cuya inauguración contó con la presencia de Ricardo de Orueta, en representación del gobierno.[337] En sintonía con los nuevos tiempos, la parcial *Gaceta de Bellas Artes* describió el salón de aquel año como «el más logrado y concurrido que se ha visto»;[338] y en *Nuevo Mundo,* José Francés coincidió en que era «el mejor de cuantos lleva presentados la Asociación de Pintores y Escultores».[339] Sin embargo, la mayoría de medios continuaron reprochando la excesiva tolerancia de estos certámenes, la falta de novedad y la ausencia de firmas consolidadas, como venían haciendo desde los años veinte.

En aquella ocasión, los miembros de la Junta Directiva fueron: Julio Moisés (presidente), Julio Vicent (vicepresidente), Emilio Romero Barrero (secretario), Carlos Casado (vicesecretario), Francisco Llorens (tesorero), Enrique Estévez-Ortega (bibliotecario) y Juan Adsuara, Guido Caprotti y Enrique Pérez Comendador (vocales). A su vez, el jurado de admisión y calificación estuvo conformado por Francisco Llorens, Enrique Pérez Comendador, Fructuoso Orduña, Eduardo Martínez Vázquez y Eugenio Hermoso.[340] Ninguno de ellos tuvo una trayectoria especialmente alternativa: la mayoría contaba con formación académica, mantenía un estilo contenido y casi todos habían participado, incluso como jurado, en las exposiciones nacionales de bellas artes.[341]

La muestra fue bastante extensa, con un total de 614 obras divididas en 18 salas, el doble de las que figuraron en la primera exposición nacional celebrada en la República. De estas, 432 pertenecieron a las secciones de pintura y escultura, que se expusieron de forma entremezclada. En estas dos secciones hubo 25 obras de carácter religioso, lo que supuso un 5,8% del total. Además, la sección de arte decorativo contó con una subdivisión de pintura y escultura, donde figuraron otros 5 óleos de carácter religioso. Por lo tanto, la presencia del catolicismo fue cuantitativamente similar o incluso inferior a presentada en las exposiciones nacionales.

---

337 SALÓN, 1931, p. 2.

338 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1931b, p. 5.

339 FRANCÉS, José, 1931b, p. 23.

340 Los miembros del jurado y todas las obras que componen las exposición figuran en el catálogo. Véase: ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1931a.

341 Véase: CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015.

Atendiendo a la clasificación por géneros, de las 30 obras de contenido religioso que figuraron en el XI Salón de Otoño, 11 fueron pinturas religiosas, 8 fueron paisajes, 5 fueron de temática costumbrista o escenas de género, 2 fueron representaciones históricas realizadas por Juan Luis López, 2 fueron interiores de conventos y 2 fueron esculturas religiosas. Aunque resulta significativa la preponderancia del arte religioso, ninguna de estas obras tuvo un carácter reivindicativo evidente. No obstante, a esa cantidad podríamos añadir dos obras más que representaron incendios: *Incendio en un pueblo* de José Gutiérrez Solana y *Campesina* de Juana Maurer [fig. 24]. Por las fechas en las que se celebró el certamen es muy probable que estas pinturas aludieran a los episodios de quema de conventos e iglesias ocurridos unos meses antes, aunque no disponemos de ninguna fuente que lo confirme.

Fig. 24. Juana Maurer, *Campesina*, 1931. Reproducción en el catálogo del XI Salón de Otoño

También es interesante señalar que el Salón de 1931 dispuso cuatro salas con instalaciones especiales, una de ellas dedicada al ya fallecido Genaro Pérez Villaamil, entre cuyos paisajes románticos también hubo obras religiosas: *Una procesión; Interior de la catedral de Toledo; Interior de San Pedro de Lovaina* y *Catedral de Toledo*. La segunda sala monográfica estuvo reservada a la Unión de Dibujantes, que acaba de nombrar una nueva Junta con la voluntad de «preparar una completa y amplia renovación de sus actividades e iniciativas».[342] Recordemos que esta asociación también se incorporó al jurado de la exposición nacional de 1932. Además, en aquel momento dicha agrupación estaba dirigida por José Francés,[343] lo que parece justificar los halagos hacia el salón reproducidos al inicio de este apartado, tan dispares al resto de críticas. En cualquier caso, en la sala dedicada a la Unión de Dibujantes, solo figuró una obra con alusiones explícitas a la religión: un *Boceto para el pecado original* de Federico Aníbal.[344]

342 UNIÓN, 1931, p. 2.

343 UNIÓN, 1931, p. 2.

344 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1931a, p. 24.

La tercera sala retrospectiva estuvo dedicada al escultor José Planes, que solo mostró una obra religiosa, titulada *Eva,* en concordancia con el resto de desnudos y figuras femeninas que presentó al certamen. A pesar de que la sala dedicada a este artista, en general, fue ampliamente reseñada por la crítica, *Eva* solo apareció mencionada de manera pormenorizada en un artículo de Gil Fillol, quien consideró que en la obra se manejaban correcta-mente el volumen y los elementos plásticos, y que el academicismo de esta y otras esculturas similares se compensaba con la convivencia de otras obras más modernas, expuestas en la misma sala.[345] Menor protagonismo logró la otra escultura religiosa de la exposición, *Invocante* de Félix Alonso [fig. 25], que José Francés describió escuetamente como una de las reseñables del certamen.[346] Esta escasez de esculturas religiosas constituye otra diferencia con respecto a las exposiciones nacionales, en las que, como se ha observado, dicho formato tuvo algo más de éxito.

Fig. 25. Félix Alonso, *Invocante,* 1931. Reproducción en el catálogo del XI Salón de Otoño

La cuarta sala monográfica estuvo dedicada a la pintora Pura Vázquez de la Varga, que ofreció en su sala varias composiciones religiosas: *La santa compañía; La escalera del Pretorio; Cristo* y *Dios* [fig. 26].[347] Su estilo, en contraste con el conservadurismo general del Salón, fue bastante peculiar y se llegó a calificar como «pintura incongruente que no tiene cabida en las tradiciones antiguas ni en las futuras posibilidades

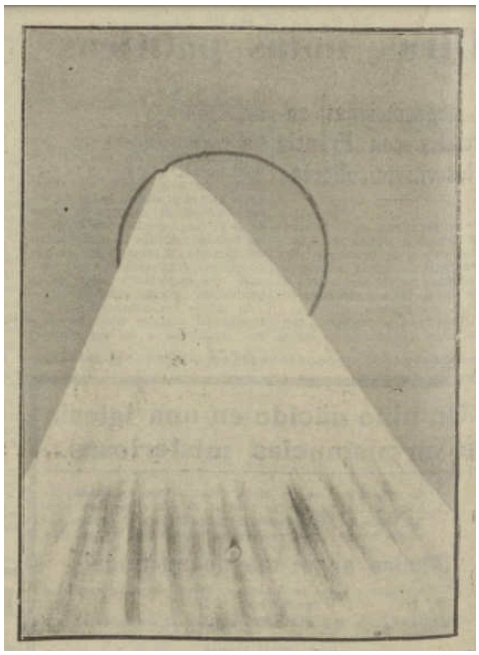

Fig. 26. Pura Vázquez de la Varga, *Dios,* 1931. *La Tierra,* 6-3-1931

345 GIL FILLOL, Luis, 1931c, pp. 14-15.

346 FRANCÉS, José, 1931c, p. 25.

347 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1931a, p. 34.

del arte de pintar».[348] Así lo advertía el crítico Manuel Abril:

> Hay una sala dedicada a Pura Vázquez, pintora simbolista que hubo ya de exponer hace unos meses en el salón del Heraldo, pintora de un esoterismo entre humanitario y místico… Ala que ara la tierra… Luz que de un triángulo astral vierte gotas de plata o de alma célica por los peldaños de una escalinata fantasmal que del Más Allá desciendes hasta nosotros… Fulgor de cruz nacarada ente el oleaje proceloso de un torvo mar en tormenta.[349]

Muchas de las obras llevadas al salón, las había expuesto ya en aquella muestra anterior mencionada por Abril, por lo que resulta oportuno recuperar algunas de las reseñas publicada entonces, como esta de *La Tierra*:

> Su «Dios», un punto de luz en el infinito, del que se irradia un torrente de claridades que lo inunda todo, es la expresión más completa del más bello sentimiento. Expresar a Dios en forma humana es restarle divinidad, empe-queñecerlo. […] «Amanecer», «Cristo», «Mater-nidad», «El pobrecito de Asís», «Sonidos», «Orfandad», «La Historia», «Siglo XX», «Un hombre», «Una mujer», «Esperanza…». Cada uno es un poema de color y de sentimiento.[350]

En estos reportajes se explicó que las pinturas fueron creadas en colaboración con el poeta Pedro Luis Díaz Orfila, exponiéndose conjuntamente las imágenes y los versos.[351] Estéticamente, la ecléctica pintura de Vázquez fue admirada por algunos, como Francisco Mateos,[352] e incomprendida por otros, como pudo apreciarse en *La Época*:

> En la sala XI absorbe toda la pintura futurista de Pura Vázquez de la Varga. Absurda, con concepciones de una definida excentricidad, se ve, sin embargo, que esta artista sabe pintar. Sus óleos necesitan una explicación prevista. De ahí que sus cuadros «¿Una mujer?», «¿Un hombre?» sean un triángulo, una hoja de parra y algunas otras manifestaciones absurdas, pero en todo ello se ve el dominio del color que demuestra que la artista, el día que se decida a pintar en serio, lo hará a la perfección.[353]

Paralelamente, el carácter arriesgado de la pintura de Pura Vázquez dio pie a los habituales comentarios sobre el arte hecho por mujeres en particular y sobre la emancipación femenina en general, como puede apreciarse en estas líneas de Gil Fillol:

---

348 GIL FILLOL, Luis, 1931a, p. 14.

349 ABRIL, Manuel, 1931g, p. 64.

350 RODRÍGUEZ, Luis, 1931, p. 6.

351 RODRÍGUEZ, Luis, 1931, p. 6 y FRANCÉS, José, 1931b, pp. 23-25.

352 MATEOS, Francisco, 1931a, p. 4.

353 L. B., 1931, p. 1.

> A una señorita corresponde la nota más discutida del concurso: a Pura Vazquez de la Varga, autora de una colección de cuadros de tendencia ocultista. Pura Vázquez atenta manejar el simbolismo a la manera como algunas sectas religiosas emplean los atributos de la divinidad en sus carteles de propaganda […] Nada hay en ella que despierte la curiosidad: ni los motivos, demasiado simplistas, ni el color, por lo general sucio, ni la técnica intencionadamente descuidada. El recuerdo de otras pintoras y de otras salas, que tuvieron cierta notoriedad en estas mismas exposiciones, resta interés a los propósitos revolucionarios de Pura Vázquez. Si la audacia femenina no pasa de ahí, no creo que la concesión del voto a la mujer reporte graves preocupaciones al Estado.[354]

José Francés, por el contrario, advirtió que, igual que Pura Vázquez, se habían presentado muchas mujeres talentosas al Salón de Otoño.[355] Algunas de ellas también presentaron obra religiosa, como Madeleine Leroux, que llevó *La Catedral de Segovia* [fig. 27]; María del Carmen Corredoyra, con *La entrada al convento*; Mariqueta de los Santos con una *Eva*; y Edith Aguiar con *Lonja y Colegiata de Alcañiz*. Sobre esta última, se dijo que manifestaba «un considerable avance con relación a su pasado estético»,[356] que sus obras eran muy luminosas,[357] y que concretamente esta era de una de las obras más valiosas de la sala IV, junto con las pinturas de Juan Luis López sobre el traslado del cuerpo del apóstol Santiago.[358] Madeleine Leroux también llamó la atención de la prensa, que vio en *La Catedral de Segovia* una obra de buenas cualidades pictóricas.[359] Manuel Abril calificó sus paisajes como muy buenos[360] y José Francés la comparó con otro de los paisajes religiosos del certamen:

Fig. 27. Madeleine Leroux, *La Catedral de Segovia,* 1931. Reproducción en el catálogo del XI Salón de Otoño

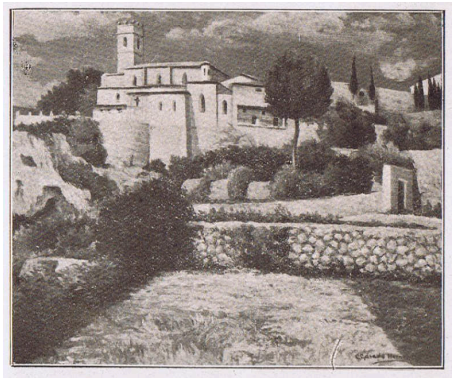

Fig. 28. Carlos Casado, *Santa María desde los huertecillos,* 1931. Repr. en el catálogo del XI Salón de Otoño

354 GIL FILLOL, Luis, 1931b, p. 14.

355 FRANCÉS, José, 1931b, pp. 23-25.

356 E.N., 1931, p. 370.

357 GIL FILLOL, , Luis, 1931b, pp. 14-15.

358 L. B., 1931, p. 1.

359 L. B., 1931, p. 1.

360 ABRIL, Manuel, 1931f, p. 13.

> Hay en el Salón de Otoño dos Catedrales de Segovia. Una diáfana, transparente, libremente bañada de luz, que presenta Cristóbal Ruiz, y otra desde opuesto punto de vista y diferente concepto pictórico, original de Madeleine Leroux, artista francesa, pensionada en la Casa de Velázquez, que es ya uno de los más sutiles y profundos intérpretes del paisaje y las viejas urbes de Castilla.[361]

Sobre Cristóbal Ruiz también se escribió que era un pintor auténtico y que le perjudicaba «el magullamiento de tanta pintura de aluvión» detectado en el certamen.[362] También se dijo que su obra y la del mencionado Juan Luis mostraban claridad e inteligencia renovadora.[363] Otras pinturas fueron mencionadas brevemente, como *Santa María desde los huertecillos* de Carlos Casado Hernández [fig. 28] y *Jardín de los frailes* de Javier Winthuisen [fig. 29], que según *La Época* estaba «visto con exceso de perspectiva, esto es, que la aleja tanto de la vista del que contempla el paisaje, que da una sensación de magnitud mucho mayor que la que en realidad tiene el jardín del Monasterio escurialense».[364]

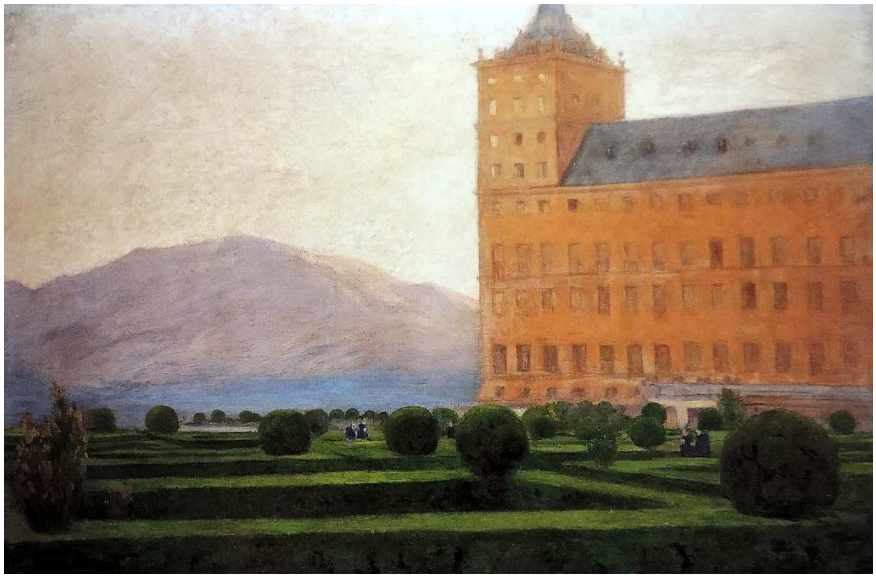

Fig. 29. Javier Winthuisen, *Jardín de los frailes,* 1931. Colección privada

Otras fueron reproducidas en el catálogo, pero no llegaron a aparecer en la prensa, como *Rincón de la Ermita* de Antonio Giménez Toledo [fig. 30] y *La Cruz* de Fernando Schmidt [fig. 31]. Del resto solo conservamos el título: *Misticismo* de César Pardo de Cela; *Oración* de Francisco Gómez Gómez; *La devota* y *Caín* de Gumersindo Parada Fustel; *Virgen*

361 FRANCÉS, José, 1931b, p. 25.

362 MATEOS, Francisco, 1931a, p. 4.

363 FRANCÉS, José. 1931a, pp. 23-25.

364 L. B., 1931, p. 1.

de Javier Ciria; *De la romería* de José Blanco Coris; *San Juan* de Juan Halama; *Anunciación* de Juan José Cobo; *Iglesia de San Antonio Abad* de Juan Moreno Díaz, *Patio de los frailes* de Francisco Olivares y *Eva* de Pedro Garcia Camio.

Paralelamente, algunos de los artistas con obra religiosa fueron premiados: José Planes fue nom-brado socio de honor y Edith de Aguiar y Carlos Casado, socios de mérito. Junto al listado, el jurado publicó que lamentaba no haber podido otorgar la distinción de honor a Javier de Winthuisen, Juan Luis López y Cristóbal Ruiz, por impedirlo el reglamento. La concesión de las recompensas la firmaban Enrique Estévez Ortega, Emilio García Martínez, Enrique Pérez Comendador, Enrique Orduña y Eugenio Hermoso.[365]

Fig. 30. Antonio Giménez Toledo, *Rincón de la Ermita,* 1931. Reproducción en el catálogo del XI Salón de Otoño

Fig. 31. Fernando Schmidt, *La Cruz,* 1931. Reproducción en el catálogo del XI Salón de Otoño

1.2.3. El XII Salón de Otoño (1932)

Para el Salón de 1932, la junta Directiva permaneció casi idéntica a la del año anterior, a excepción de un cambio en el cargo de tesorero, que esta vez lo ocupaba Luis Benedito, y otro en los vocales, con la sustitución de Juan Adsuara por Ramón Pulido. El jurado de admisión y calificación estuvo compuesto por una mayoría de miembros de la Junta Directiva: Enrique Estévez-Ortega, Ramón Pulido y Guido Caprotti, a los que sumaban Enrique Martínez-Cubells y Francisco Soria Aedo, de nuevo, todos vinculados a la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

---

[365] ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique, *et al.,* 1931, p. 6.

En esta ocasión, las escuetas mejoras apreciadas en la anterior edición volvieron a diluirse. La prensa se lamentaba de que pese a los esfuerzos de la Asociación de Pintores y Escultores por reavivar y corregir los errores de estos certámenes, muchos continuaban repitiéndose. Sin embargo, aquel año, la crítica fue relativamente benevolente y elogió la labor de la organización que, pese a las circunstancias desfavorables, se esforzaba por ofrecer un resultado decente. Los comentarios más positivos estuvieron dirigidos al montaje de la exhibición, que según Gil Fillol, tenía más sentido que el de ediciones anteriores.[366] Lo mismo opinaba José Francés, que calificó la distribución de «excelente», ya que «únicamente parecen visibles y destacados los que merecen serlo y dejan en piadoso olvido a los innecesarios de ver».[367]

También se redujo considerablemente la cantidad de obras expuestas, de 614 en la edición anterior a 343 en la presente.[368] Dado que no disponemos de información sobre la cantidad de obras presentadas y rechazadas, esta disminución nos lleva a pensar que o bien los criterios de admisión fueron algo más estrictos, o bien hubo menos artistas que quisieron participar, sobre todo teniendo en cuenta que ese mismo año se celebró la primera exposición nacional celebrada durante la República.

Aun así, la prensa insistió en la falta de innovación entre los participantes, que no supieron aprovechar las libertades que les ofrecían aquellos espacios: «Con doce Salones de Otoño, donde acude el que quiere, donde se respetan no solo las audacias artísticas, sino las audacias antiartísticas, el genio reformador no surge».[369] Manuel Abril, en este sentido, apuntó que la preponderancia de artistas conservadores que ya se había convertido en parte de la identidad de estos certámenes[370] y Ángel Vegue, como respuesta, defendió que el arte conservador que se exponía en los Salones no tenía menos valor que el arte moderno que aquel defendía:

> Manuel Abril, que ha sido, como yo, jurado de admisión y de colocación en la última Exposición Nacional de Bellas Artes, sabe de sobra que una buena parte de nuestros artistas permanece al margen del movimiento renovador que anima a una minoría. El partido conservador cuenta o debe contar con un respeto que el crítico ecléctico no regateará en cuanto le consta la licitud de un propósito artístico.

366 GIL FILLOL, Luis, 1932e, p. 14.

367 FRANCÉS, José, 1932e, pp. 9-10.

368 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1932.

369 GIL FILLOL, Luis, 1932e, p. 14.

370 ABRIL, Manuel, 1932j, p. 8.

> En arte cualquier actitud está bien cuando está bien. Viejo y nuevo no significan malo y bueno. Hay viejo bueno como nuevo malo, y viceversa.[371]

Partiendo de esta idea, se podría prever una cantidad considerable de obras religiosas, pero no fue así. De las 343 pinturas y esculturas que conformaron la muestra, solo 18 tuvieron alusiones a la religión, lo que supuso un 5,3% del total y una cantidad inferior a la representada en la exposición nacional de ese año. De estas 17, 5 fueron paisajes, 4 fueron escenas costumbristas o de género, 4 pinturas religiosas, 2 desnudos femeninos con elementos religiosos, 2 esculturas y una pintura histórico-política, *Galán y García Hernández* de Rafael López [fig. 32], que representaba a los capitanes responsables de la sublevación de Jaca, un pronunciamiento contra la monarquía de Alfonso XIII que lideraron en 1930 y por el que fueron fusilados. Ninguna de estas obras había sido rechazada en la nacional del mismo año, a pesar de que según la prensa, este había sido el caso de muchas de las que figuraban en el Salón.[372] Ya hemos comprobado cómo la tasa de aceptación de las pinturas y las esculturas de carácter religioso fue bastante alta en las exposiciones oficiales, por lo que tiene sentido que la mayoría de artistas no necesitaran insistir con las mismas creaciones al participar en estos certámenes.

Fig. 32. Rafael Lopez, *Galán y García Hernández,* 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

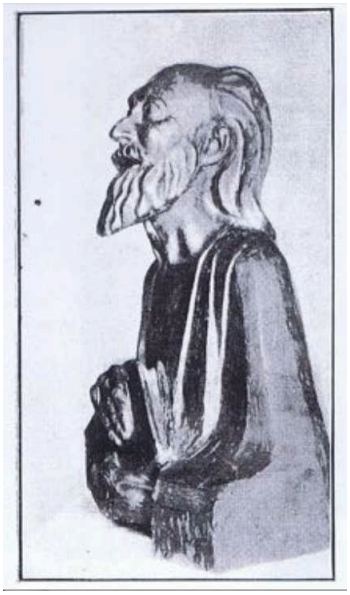

Fig. 33. Isabel Pastor, *Anacoreta,* 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

Además, 8 de las obras de contenido religioso fueron reproducidas en el catálogo oficial de la exposición: *Anacoreta* de Isabel Pastor [fig. 33]; *Cristo* de Antonio Fernández [fig. 34]; *Intimidad* —una escena con dos mujeres conversando en un interior con un cuadro de la Virgen de fondo— de Francisco Soria Aedo; *Cabeza de Virgen* de María Muntadas [fig. 35]; el tríptico *Paraíso perdido* de Gumersindo Parada [fig. 36]; *Pecado* —un retrato de una

[371] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1932c, p. 3.

[372] GIL FILLOL, , Luis, 1932d, p. 14.

mujer desnuda sobre una cama— de Miguel Rubio Aguilar;[373] la mencionada *Galán y García Hernández* de Rafael López; y *En el tocador* —otra mujer desnuda, esta vez enjoyada con un crucifijo— de Pedro Antonio. *Vidas grises* —una pintura de género en la que una mujer sostiene un escondido rosario— de Agustín Olguera[374] y *El Escorial* de Fausto Antonio Moya no fueron reproducidas en el catálogo pero sí en la *Gaceta de Bellas Artes*. Por lo que, en general, podemos afirmar que las obras de contenido religioso gozaron de bastante difusión.

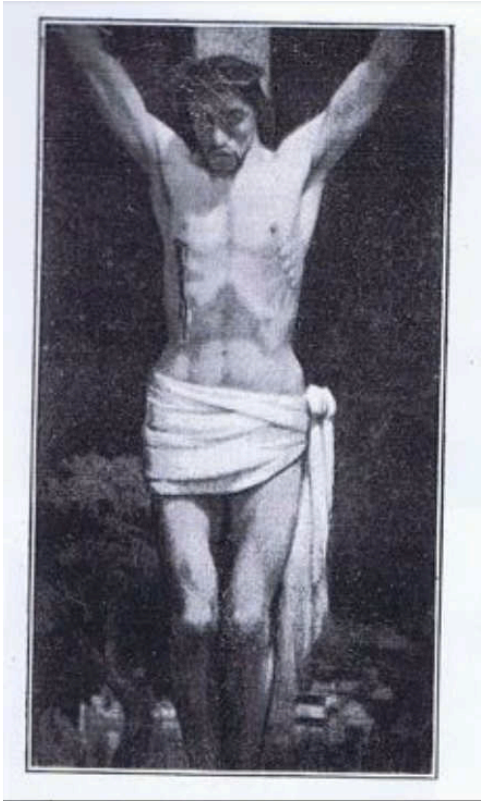

Fig. 34. Antonio Fernández, *Cristo,* 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

Fig. 35. María Muntadas, *Cabeza de Virgen,* 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

Esta tipología también llamó más la atención de la prensa que en el salón anterior. Prueba de ello fue un breve artículo publicado en *El Universo* titulado «El XII Salón de Otoño en el retiro: obras de inspiración religiosa».[375] Para comenzar, *Intimidad* de Soria

[373] Cabe la posibilidad de que esta obra sea el tríptico titulado *El pecado original,* que el artista presentó a la nacional de ese año y fue rechazado, aunque con otro título: AGA,31/07416.

[374] Las reproducción de esta obra, así como de *Intimidad* de Soria Aedo, *Pecado* de Gumersindo Parada y *En el tocador* de Pedro Antonio podrán hallarse en el capítulo 5.

[375] SALÓN, 1932, p. 13.

Aedo fue descrita como uno de los cuadros de mérito del certamen, «apretada de dibujo y caliente de colorido, dentro del estilo característico de su arte sin la aceitosa apariencia de obras anteriores suyas».[376] José Francés también apreció el ansia de renovación en este artista[377] y Estévez Ortega afirmó que con aquella obra el pintor «se supera a sí mismo».[378]

Fig. 36. Gumersindo Parada, *Paraíso perdido*, 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

Pedro Antonio, con su obra *En el tocador,* también fue muy elogiado. En *Nuevo Mundo* se le calificó como «pintor excelente, a quien su modestia personal perjudica» y sus obras se describieron como «figuras de mujeres interpretadas con el escrúpulo y la honestidad profesional que le son peculiares».[379] En *Ahora* se dijo del artista que presentaba «un conjunto más representativo de su personalidad» y que «la robustez de su dibujo, la fineza de su paleta, la sobriedad compositiva, tienen en esta serie de obras un acento más natural, menos teatral».[380] En *Crónica*, que con su aportación al certamen ratificaba lo personal de su estilo, y en la *Gaceta de Bellas Artes*, se observó la influencia de su maestro, López Mezquita, y se afirmó que su obra «señala un pintor de condiciones y cualidades notables, seguro del oficio, dueño de una técnica bien aprendida y seducido por temas amables».[381]

---

376 GIL FILLOL, Luis, 1932f, p. 34.

377 FRANCÉS, José, 1932e, pp. 9-10.

378 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1932, p. 12.

379 FRANCÉS, José, 1932e, pp. 9-10.

380 GIL FILLOL, Luis, 1932f, p. 34.

381 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1932, p. 12.

María Muntadas también fue alabada. Su *Cabeza de Virgen* fue descrita como «realmente ejemplar», «uno de los buenos cuadros del salón»,[382] «de un gran decoro factual»[383] e incluso se afirmó que la artista había «logrado una supremacía difícil de superar».[384] En *Pecado* de Miguel Rubio, se apreció un «positivo porvenir». Sobre los cuatro estudios al óleo del *Monasterio de la Cartuja en Jerez de la Frontera* firmados por Gonzalo Bilbao se observaron «recetas de positiva eficacia» y «habilidad maestra». Finalmente, aunque el tradicional *Cristo* de Antonio Fernández se reprodujo en diferentes medios, solo fue descrito por la *Gaceta de Bellas Arte*s como «no exento de emoción». Sobre la escultura, se afirmó que en aquel salón tenía «un interés indudable» y que Isabel Pastor, con su *Anacoreta*, iba adquiriendo resonancia.[385]

Por otro lado, las salas monográficas en esta edición estuvieron dedicadas a Joaquín Sorolla como artista fallecido y a Mariano Benlliure, quien expuso una obra religiosa: un relieve titulado *La Sagrada Familia*. A diferencia de la edición anterior, no hubo ninguna sala dedicada a agrupaciones o a artistas más jóvenes, que sí participaron en la exposición nacional. Ninguno de los artistas que presentaron obras de contenido religioso fue premiado en el XII Salón de Otoño.[386]

1.2.3. El XIII Salón de Otoño (1933)

En octubre de 1933 se inauguró el XIII Salón de Otoño que, de nuevo, fue descrito por la allegada *Gaceta de Bellas Artes* como «el mejor certamen de los organizados por nuestra Asociación de Pintores y Escultores y el que mejor indica en parte el exponente del arte español contemporáneo». Los argumentos que justificaban esta afirmación eran que el salón era más amplio —aunque se celebró en el mismo local—, que figuraban todos los géneros y, sobre todo, que el jurado no había puesto trabas «al arte joven, moderno y audaz, por avanzadas que fuesen las ideas estéticas de los expositores, tolerando gestos y atrevimientos que, para muchos, pasan de la linde de lo artístico y caen en lo grotesco y bufo».[387] El jurado de admisión y calificación, en aquella edición, estuvo compuesto por

---

382 FRANCÉS, José, 1932f, pp. 17-18.

383 FRANCÉS, José, 1932e, pp. 9-10.

384 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1932, p. 13.

385 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1932, pp. 13-17.

386 PREMIOS, 1932, p. 7.

387 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1933, p. 8

Roberto Fernández Balbuena, Enrique Estévez-Ortega, Eugenio Hermoso, Fructuoso Orduna y Pedro Antonio.[388]

No se trató, en esta ocasión, de un elogio vacío, ya que en este salón figuró una sala dedicada a los pintores «constructivos» que fue muy apreciada.[389] La sección albergó trabajos pictóricos de Torres García, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Ortiz, Francisco Mateos, Luis Castellanos, Maruja Mallo, y escultóricos de Alberto, Díaz Yepes y Julio González. No obstante, ninguna de estas obras figuró con título en el catálogo de la muestra, por lo que no podemos conocer íntegramente cuál era su contenido.[390] De todos modos, es probable que la inclusión de estos artistas no fuera idea de la asociación, ya que Manuel Abril explicó que el grupo había «solicitado una sala para en ella exponer de un modo autónomo»,[391] quizá esperanzado por los aperturismos que estaban experimentando este tipo de certámenes.

También hubo en esta ocasión otras tres salas específicas dedicadas a Marceliano Santa María, Julio Romero de Torres y los artistas catalanes. En todas ellas hubo una obra religiosa: *Ermita de Tobera* en la de Santa María, en la que se advirtió «honda racialidad espiritual y estética»;[392] *Marta y María* y dos obras tituladas *Cabeza de Cristo* en la de Julio Romero de Torres —fallecido en 1930—, y *Hermana de la Caridad* de Parés de Sivilla en la sala de artistas catalanes.

Sin contar las de la sala de Romero de Torres, figuraron en la exposición 22 obras de carácter religioso, lo que constituyó un 4,9% de las 449 que conformaron la muestra: 9 obras fueron de temática religiosa, 7 fueron paisajes, 4 fueron costumbristas y además de un retrato de unas monjas y una única escultura religiosa. Sin embargo, debemos señalar que el catálogo en esta edición tuvo un formato muy confuso en lo que respecta a la división de las secciones. Así, algunas obras religiosas fueron catalogadas como pinturas, pese a que la técnica y el resto de creaciones de la sala en la que estaban ubicadas las aproximaban más a las artes decorativas. Tal fue el caso de *Madonna* y *Estudio para la figura que en decoración de una capilla representará la Caridad* que la artista María Multedo, descrita como «gran temperamento de artista, llena de inquietudes estéticas»,[393] realizó al fresco; o los trabajos *Cruz; Jesucristo y la Magdalena* y *Descendimiento,* de Juan Soliguer, ejecutados en

---

388 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1933.

389 ABRIL, Manuel, 1933e, p. 8; SÁNCHEZ CAMARGO, M., 1933, p. 3; L. B.,1933, p. 6.

390 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1933, p. 15.

391 ABRIL, Manuel, 1933d, p. 8.

392 ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique, 1933, p. 9.

393 LEZAMA, Antonio de, 1933c, p. 8.

hierro y cobre esmaltado. En la misma sala se expuso otra obra religiosa, *La Virgen y el niño* de Martín de la Trena, que sin duda se catálogo erróneamente como pintura, ya que la misma fuente indica que estaba realizada en cuero repujado.[394]

Además, en esta edición solo fue reproducida en el catálogo una de las obras religiosas, *Tarazona (palacio obispal)* de Vicente García, y en un tamaño tan pequeño que a penas puede apreciarse. Tampoco llamó especialmente la atención de la crítica, que la consideró simplemente una obra «perfectamente interpretada».[395] Aun así, en prensa fueron reproducidas algunas obras de estética moderna mostradas en el certamen, como *La anunciación* de Ruth Velázquez [fig. 37], que pese a su estética contemporánea no terminó de convencer a Manuel Abril,[396] y *Procesión en Pancorbo* de José Gutiérrez Solana [fig. 38], que también concurrió al certamen con *Los disciplinantes* [fig. 39], quizá porque ese año no se celebrara la nacional.

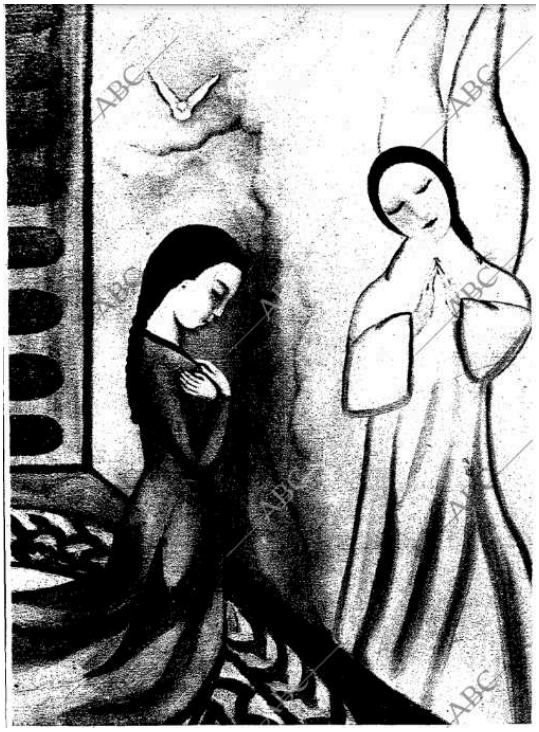

Fig. 37. Ruth Velázquez, *Anunciación,* 1933, Reproducción en *Blanco y Negro*, 15-10-1933

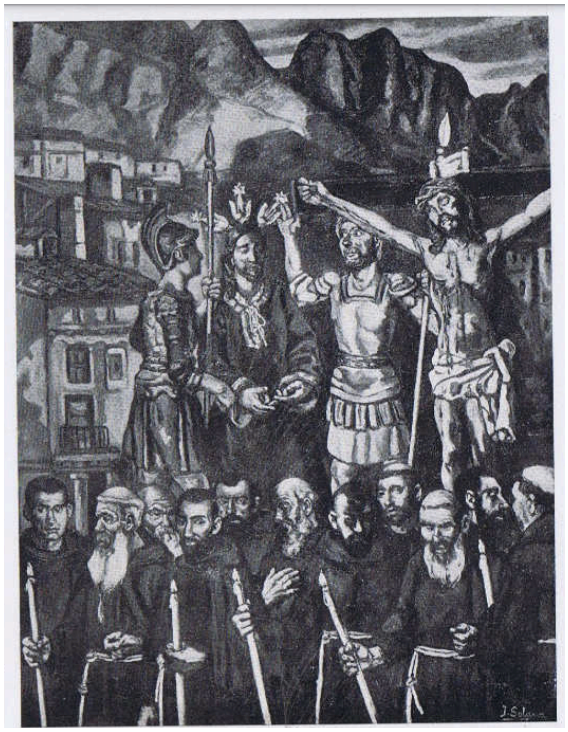

Fig. 38. José Gutiérrez Solana, *Procesión en Pancorbo,* c. 1933. Reproducción en *Gaceta de Bellas artes*, octubre de 1933

394 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, p. 15.

395 LEZAMA, Antonio de, 1933b, p. 5.

396 ABRIL, Manuel, 1933d, p. 8.

Fig. 39. José Gutiérrez Solana, *Los disciplinantes,* 1933. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Las obras este autor, como era habitual, fueron altamente elogiadas. En la *Gaceta de Bellas Artes* se dijo que Gutiérrez Solana había sabido captar con intensidad la «visión áspera y trágica de España», y que no solo era «uno de los pintores que prestigian el Salón», sino que se había convertido en una de las figuras más representativas y más recias de la pintura nacional.[397] En el diario *Luz,* se dijo que Solana «una vez más nos asombra y una vez más corrobora con tres lienzos que es el pintor de más fuerza que hoy tenemos en España».[398] En *La Libertad,* Antonio de Lezama consideró que ante su obra todo elogio era insuficiente, que el artista marcaba una época en la pintura del país y que las obras que figuraban en el certamen entrañaban «un concepto tan humano, un realismo tan magistralmente interpretado que asombran y se imponen al espectador»[399].

Las demás obras de contenido religioso fueron reseñadas de manera breve, ya que en general la prensa se dedicó a escribir sobre las salas retrospectivas o la de los constructivistas. La *Catedral de Santiago* de Edith Aguiar, por ejemplo, fue descrita como una «certera visión de la Catedral de Santiago desde la plaza de la Platería».[400] En *La Libertad* se dijo de Manuel Cáceres, que «confirma la magnífica impresión artística que en todos produce con una *Cabeza de Cristo*»; de Luis Antón, que «busca inspiración en la ya tan

[397] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1933, p. 21.

[398] ABRIL, Manuel, 1933e, p. 8.

[399] LEZAMA, Antonio de, 1933b, p. 5.

[400] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1933, p. 20.

manoseada y efectista *Virgen de Lourdes*»; de Mary Harvey que «consigue plenamente su propósito con el óleo *Eva*» y de Manuel García Morales que daba en *Hebrea* una «feliz sensación estética».[401] Ninguno de los artistas que presentaron obra religiosa fueron premiados en este certamen.[402] Tampoco lo fue ninguno de los artistas constructivos, confirmando una de las ideas expresadas por Juan de la Encina acerca de estos certámenes: que el arte moderno no solo tenía difícil cabida en los salones, sino que además, cuando lograba adentrarse en ellos, rara vez era valorado.[403]

1.2.4. El XIV Salón de Otoño (1934)

Con algo de retraso con respecto a años anteriores, se inauguraba, a finales de octubre de 1934, el XIV Salón de Otoño. En esta ocasión, se elogió de nuevo la organización del certamen en la que había colaborado la Unión de Dibujantes. No obstante, los halagos fueron más contenidos que en la edición anterior y, frente a la retirada del grupo constructivista, se describió este salón como una exposición discreta y con pocas novedades. Julián Moret en *La Época,* resumía así esta opinión: «exposición muy numerosa, de tendencias templadas. No existe el destacado gesto de una personalidad, pero tampoco se acusa una degradada intención plástica».[404] Mucho menos benevolente fue Mateo La Sagra, que protestó: «Nada, ridiculez, ignorancia supina de todo el Salón de Otoño. Porque, después, tampoco encontramos lo joven que rectifique lo viejo; cuando más, manos ágiles de cabezas torpes. […] Los organizadores de la nacional y los del Salón de Otoño son los mismos juglares».[405]

En esta ocasión, la Junta Directiva estaba compuesta por Julio Moisés, Julio Vicent, Carlos Casado, Luis Benedito, Miguel Lucas, Enrique Estévez-Ortega, Guido Caprotti, Ramón Pulido y Fructuoso Orduna. El secretario general de la muestra fue Emilio Romero Barrero, y el jurado de calificación lo conformaron Julio Moisés, Enrique Estévez-Ortega, Francisco Llorens, Julio Prieto y Pedro de Torre-Isunza. Tanto Moisés como Llorens habían formado parte del jurado de la exposición nacional aquel mismo año.[406]

---

401 LEZAMA, Antonio de, 1933c, p. 8.

402 ACTA, 1933, p. 47.

403 ENCINA, Juan de la, 1933, p. 8.

404 MORET, Julián, 1934, p. 3.

405 LA SAGRA, Mateo, 1934b, p. 8.

406 TORRES SASTRÚS, Vega, 2020.

La sala retrospectiva se dedicó, en esta ocasión, a Antonio Muñoz Degraín, fallecido en 1924. También participaron en el salón Moreno Carbonero y Marceliano Santa María, y aunque sus obras se mostraron integradas en el conjunto del certamen, la crítica las interpretó como aportaciones especiales. Manuel Abril, por ejemplo, apuntó que estos tres pintores conformaban una categoría de «artistas que en su tiempo tuvieron prestigio y que hoy o han fallecido o viven como monumentos nacionales».[407] En la misma línea, aunque desde una posición diferente, en la *Gaceta de Bellas Artes* se opinó que estos pintores subían el nivel del salón y que mostraban «el ímpetu de otra época en la que se rendía culto a la anécdota, había una noble preocupación por componer y se advertía una preocupación literaria que hoy ha desaparecido casi por completo».[408]

De Muñoz Degraín se expuso un paisaje religioso titulado *Monasterio de Piedra.* Marceliano Santa María, que ese mismo año había ganado la medalla de honor en la nacional, llevó al salón «varios paisajes espléndidos de factura y de visión de luz y color, unos retratos magníficos y su gran cuadro histórico *El triunfo de la Santa Cruz*, hecho en Roma en 1892».[409] Cabría preguntarse si, igual que hizo Salaverría al presentar su *Fundador* en la nacional de 1932, la recuperación de una obra tan pretérita con aquel tema, cuando hacía menos de un año que la coalición católica había ganado en las elecciones a los progresistas anticlericales, podría contener algún posicionamiento ideológico. Sin embargo, la heterogeneidad del conjunto de obras presentadas por Santa María y la relación previa de este con los salones, invita a pensar que probablemente el autor llevara *El triunfo de la Santa Cruz* y otras pinturas notables como favor a la APE, que tanto empeño ponía en captar artistas consolidados para atraer al público.

Fig. 40. Isabel Pastor, *Mater salvatoris* o *Virgen con Niño,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

[407] ABRIL, Manuel, 1934e, p. 41

[408] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934d, p. 2.

[409] SALÓN, 1934, p. 11.

También hubo otra sala dedicada a la Unión de Dibujantes Españoles, en la que se expusieron varias obras de carácter religioso: *El milagro de la rosa* de Máximo Ramos López; *Interior de Iglesia* de Alma Tapia —de ella se dijo que enaltecía a las mujeres en aquella sala —;[410] *Inquisición* de José María Díaz Gómez; *Cruz de San Sebastián* de Manuel Prieto Benítez; y *San Martín* de Francisco Huguet Velasco.

En esta ocasión hubo 32 obras de contenido religioso, de las 467 que constituyeron las secciones de pintura y escultura, un 7%. La mayoría fueron paisajes e interiores, seguidas por obras de tipo costumbrista y ninguna había sido presentada a las exposiciones nacionales en los años anteriores. A diferencia de los certámenes anteriores, solo hubo una pintura de temática religiosa, *El milagro de la rosa* de Máximo Ramos López, pero esto fue compensado con la sección de escultura, en la que figuraron: *San Francisco de Asís* de Francisco Hernández Toledo; *Mater Salvatoris* de Isabel Pastor —reproducida en el catálogo bajo el título *Virgen con Niño* [fig. 40]—; la figura para mausoleo titulada *Dolor* de Ignacio Pinazo [fig. 41]; *Jesús* de Félix Alonso [fig. 42]; y *San Juan Bautista* de Mariano Rubio.

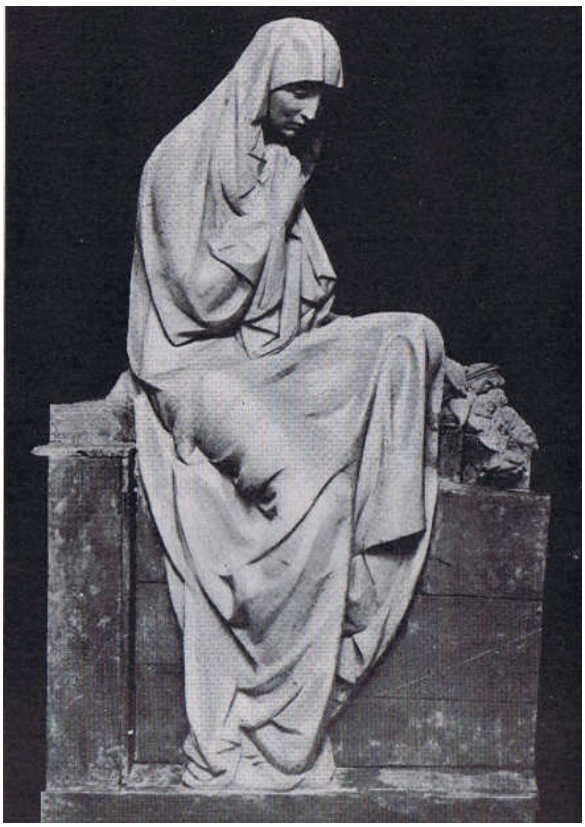

Fig. 41. Ignacio Pinazo, *Dolor,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

Fig. 42. Félix Alonso, *Jesús,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

[410] HESPERIA, 1934b, p. 5.

Se experimentó, por lo tanto, un ligero incremento con respecto a los salones anteriores, sobre todo en la sección de escultura.[411] La *Gaceta de Bellas Artes* apreció esta aportación, observando la presencia de «magníficas esculturas religiosas» en el certamen, de entre las cuales destacaban las Isabel Pastor y Félix Alonso «llenas de emoción cristiana, de profundo sentido religioso, de emocionada inspiración».[412] Por el contrario, Antonio Robles, opinó que las esculturas denotaban una falta de espiritualidad: «El misticismo sigue apagado. Alonso hace en piedra un *Jesús* demasiado grueso, es decir, sin misticismo».[413]

La *Mater Salvatoris* de Isabel Pastor tuvo mejor fortuna, descrita también en *La Época* como: «de línea fina e inclinación del XVIII, aunque más moderna en la manera de obtener los pliegues de la túnica, con gran sencillez, pero sin rigidez alguna, que permite la flexibilidad necesaria para ceñirlos a la figura gran esbeltez».[414] Igualmente, en la «sentida figura sepulcral»[415] de Pinazo se apreció una combinación entre la escultura secular y la religiosa:

> En su obra hay siempre un valencianismo exaltado, un sentimiento popular y racial. Y también un sentimiento religioso, en el que el concepto levantino que se advierte en su obra profana se disocia un poco y se aproxima al espíritu veraz y expresivo que tiene nuestra clásica imaginería cristiana, tan dotada de ímpetu realista, tan trágica y tan humana, tan plena de matices y recursos para expresar el dolor y el sufrimiento. A este tipo de escultura pertenece la obra que expone en el Salón de Otoño, dedicada para un panteón.[416]

Gil Fillol informaba de que esa obra formaría parte de un mausoleo que estaba construyéndose en la Almudena, que era serena, clásica y a la vez moderna, e igual que en la *Gaceta de Bellas Artes,* consideró que estaba

Fig. 43. Alfonso Grosso, *El Calvario, c.* 1934. Colección privada

411 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1934.
412 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934d, p. 8.
413 ROBLES, Antonio, 1934, p. 18.
414 HESPERIA, 1934b, p. 5.
415 ABRIL, Manuel, 1934g, p. 94
416 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934d, pp. 5-7.

bañada «de esa emoción religiosa y pagana a la vez, que lo mismo inspiraba a los imagineros que a los escultores de castas afroditas».[417]

En la sección de pintura también hubo algunas obras de contenido religioso que llamaron la atención. *El Calvario* de Alfonso Grosso [fig. 43] fue visto como «una de las obras más finas del destacado pintor andaluz», de quien se alabó su «modo de reproducir con asombrosa fidelidad los altares barrocos».[418] En la misma categoría de pintores consagrados se incluyó a Soria Aedo, que presentó un *Retrato de Carmina Prados* con un crucifijo [fig. 44] y de quien se señaló «su simpática fecundidad y su sabiduría del oficio».[419] También fue mencionada brevemente la aportación de María del Carmen Corredoyra, cuyas *Capilla de la dolorosa* e *Interior conventual* [fig. 45] fueron descritas como «dos cuadritos de ambiente».[420]

Fig. 44. Francisco Soria Aedo, *Retrato de Carmina Prados,* 1934. Repr. en el catálogo del XIV Salón de Otoño

Fig. 45. María del Carmen Corredoyra, *Interior conventual,* 1934. Ficha de la artista en la página web de la APE.

[417] GIL FILLOL, Luis, 1934c, p. 14.

[418] GIL FILLOL, Luis, 1934d, p. 14.

[419] E.N., 1934, p. 360.

[420] ABRIL, Manuel, 1934g, p. 94.

Fig. 46. José Frau, *Convento,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

Fig. 47. José Frau, *Paisaje con palomas,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

De entre los más modernos, destacaron José Frau, que llevó *Convento* [fig. 46] y *Paisaje con palomas* [fig. 47], y Margarita de Frau, que presentó *Ruinas* [fig. 48] e *Interior*, —esta última no religiosa—. El estilo de este matrimonio de artistas, etiquetado como realismo mágico, incorporó frecuentemente elementos y símbolos católicos como las palomas blancas, las azucenas o las cruces, en la creación de paisajes y otras composiciones no necesariamente religiosas, como se puede apreciar en algunas de las las obras presentadas a este certamen, en las que Manuel Abril depositaba «la nota más cumplida de sensibilidad poética del Salón».[421]

Fig. 48. Margarita de Frau, *Ruinas,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

Estévez-Ortega apreció que, en *Convento,* el habitual lirismo de José Frau

[421] ABRIL, Manuel, 1934f, pp. 89-90.

se amortiguaba en aras de un mayor naturalismo, mientras que *Paisaje con palomas,* más simbólico, se parecía en mayor medida a otras obras del artista. Los lienzos de Margarita Frau fueron descritos como «francamente logrados» por el crítico de la *Gaceta de Bellas Artes*. Según Estévez-Ortega, *Ruinas* representaba un viejo convento abandonado, que la artista había sabido recoger con emoción y lirismo.[422] En *Blanco y Negro,* la obra también fue elogiada y descrita como «rebosante de ingenuidad y de gracia».[423]

El resto de pinturas no llamaron la atención de la crítica, aunque algunas fueron mencionadas en la prensa y otras fueron reproducidas en el catálogo oficial de la exposición: *Ábside* de Pablo Sabaté Jauma [fig. 49]; *Un místico* [fig. 50] y *Semana Santa en Sevilla* de Gumersindo Parada Fustel [fig. 51]; y *Estudio* de Manuel Hernández Sanjuán [fig. 52], además de las ya mencionadas. En las recompensas hubo una ligera remontada con respecto a los años anteriores, ya que se concedió a José Frau la categoría de socio de mérito; y a Margarita de Frau, Ignacio Pinazo y Francisco Hernández Toledo se les ofrecieron propuestas de socio.[424]

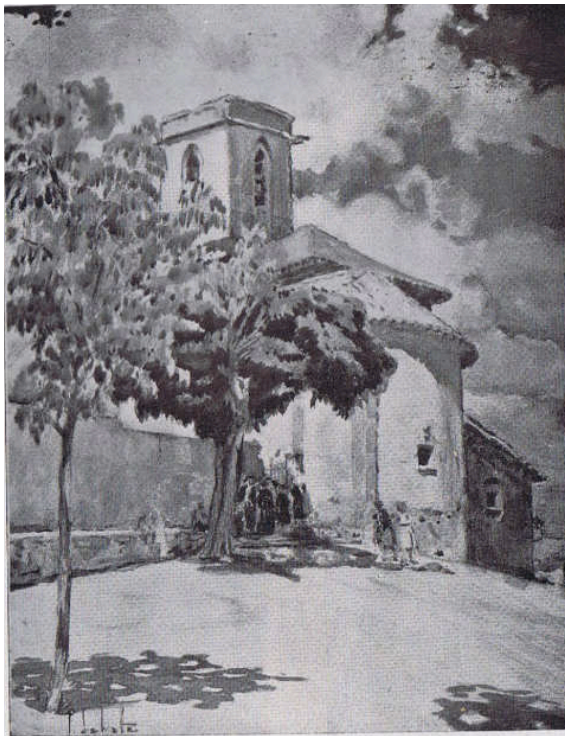

Fig. 49. Pablo Sabaté Jauma, *Ábside,* 1934, Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

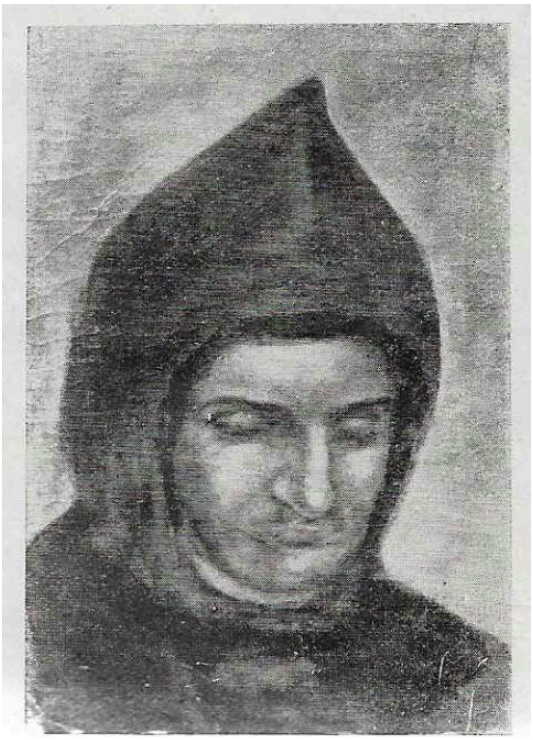

Fig. 50. Gumersindo Parada, *Un místico,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

422 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique,1934c, p. 13.

423 LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1934b, p. 11.

424 ACTA, 1934, p. 24.

Fig. 51. Gumersindo Parada, *Semana Santa en Sevilla,* 1934. Repr. en el catálogo del XIV Salón de Otoño

Fig. 52. Manuel Hernández Sanjuán, *Estudio,* 1934. Reproducción en el catálogo del XIV Salón de Otoño

1.2.5. Un salón adicional. La exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de pintores y escultores (1935)

En mayo de 1935 la Asociación de Pintores y Escultores organizó otra exposición colectiva en Madrid con objeto de festejar el vigesimoquinto aniversario de su fundación. Fue iniciativa de la nueva Junta, compuesta por Julio Moisés (presidente), José Ortells (vicepresidente), Carlos Casado (vicesecretario), Carlos Dal-Re (tesorero), Miguel Lucas «Sacul» (contador), Enrique Estévez-Ortega (bibliotecario), Fructuoso Orduna, Lorenzo Aguirre y Manuel De Gumucio (vocales).[425]

La exposición se inauguró el día 11 en el Palacio de Cristal y, según atestiguan las fuentes, siguió el mismo reglamento que los Salones de Otoño y el proceso de envío y selección de obras fue idéntico.[426] El Jurado de admisión y calificación estuvo compuesto por José Ortells, Enrique Estévez-Ortega, Fructuoso Orduña, Pedro G. Camio y Manuel Castro Gil. Ortells había formado parte del jurado de la nacional el año anterior, Orduña lo

[425] ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1935a.

[426] EXPOSICIÓN, 1935, p. 5.

había sido en 1924, 1930 y 1932, y Camio había obtenido una medalla muy polémica en la nacional de 1926, ya que se la otorgó la APE cuando él era secretario de la asociación.[427]

Las críticas hacia este certamen fueron incluso más mordaces que las de los Salones de Otoño anuales. En *El Siglo Futuro,* se dijo que no existía en la muestra ninguna obra sobresaliente y que en general, se trataba de «un conjunto de medias tintas».[428] *El Heraldo de Madrid* publicó un artículo titulado «Si Goya levantase la cabeza…Una exposición de Bellas Artes, en donde lo mejor es un concierto que dan las ranas a la puerta».[429] Manuel Abril, en la misma línea, escribió: «aquello es pobre, destartalado, y, en general, malísimo».[430] Ángel Vegue en *La Voz* observó que «ni por su cantidad, ni tampoco por su calidad, es muy notable la exposición» y se lamentaba de la ausencia de salas de carácter retrospectivo, «nota simpática de los últimos salones».[431]

Muchas de las críticas coincidieron en señalar la ausencia de pintores más afamados. El motivo por el cual no participaban, según el escritor Diego Alba Cotrina, era que los y las artistas se encontraban desmotivados por la falta de oportunidades que les brindaban este tipo de certámenes. No obstante, desde la prensa se trató de llamar a los creadores a formar parte de las próximas exposiciones colectivas nacionales, aunque fuera por patriotismo, para tratar de impulsar el sistema artístico del país.[432]

También se ha podido observar que algunos de los comentarios revelan un decrecimiento en la cantidad de obras presentadas. En esta ocasión, se mostraron 234 pinturas, 30 esculturas y 53 dibujos y grabados, además de una sección de artes decorativas, por lo que es cierto que la exposición fue considerablemente más reducida que los salones anteriores. Sin embargo, es importante señalar que el espacio donde se celebró no era el mismo: esta muestra se montó en el Palacio de Cristal, mientras que los Salones de Otoño se organizaban en el Palacio del Retiro, mucho más grande.[433]

Dentro de la sección de pintura hubo 13 obras de contenido religioso, en la de escultura solo 2 —entre ambas, un 5,7% del total de ambas secciones— y en la de dibujo y grabado pudo encontrarse un aguafuerte titulado *Iglesia de la Virgen del Puerto* de Julio del Egido Giron. Ninguna de estas obras había sido presentada a las anteriores ediciones de la

---

427 TORRES SASTRÚS, Vega, 2020.

428 LÁPIZ, Don, 1935a, p. 22.

429 J. D. M., 1935, p. 16.

430 ABRIL, Manuel, 1935b, p. 4.

431 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1935a, p. 3.

432 ALBA COTRINA, Diego*,* 1935, p. 60.

433 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1935a.

exposición nacional. Las esculturas fueron dos tallas en madera de Manuel Gordovis Porres tituladas *Jesús* y *Crucifijo* de las que solo se dijo que «no están nada mal».[434] De las pinturas, una de las más comentadas fue el *Retrato de niña* de Luis Mosquera [fig. 53] que, similar al presentado por Francisco Soria Aedo en el salón anterior, mostraba una niña ataviada con un crucifijo. En la *Gaceta de Bellas Artes,* se apreció que esta obra era la mejor de la exposición, al mismo tiempo antigua y moderna: «Participa, a un tiempo, de la manera flamenca y del gusto italianísimo de la estada primitiva, pero con acento de hoy […] Sobre lo antiguo, sobre el sentido clásico, construye, modela».[435] En *Diario de Madrid* también se vio esta obra como íntima y humana, menos mecánica que otras realizadas por autores similares.[436]

Fig. 53. Luis Mosquera, *Retrato de niña,* 1935. Reproducción en el catálogo de la exposición de Bellas Artes organizada por la APE en 1935

También se comentaron las obras de José Llasera, tituladas *Monjas del hospital del Rey en Burgos* [fig. 54] y *Vocación* [fig. 55]. Seguramente a ellas se refiriera el crítico de *El Heraldo de Madrid* al decir que en este certamen se exponían «Unas monjas. Otras monjas. Más monjas. Bastantes monjas».[437] Esta reiteración invita a pensar en la presencia de clero femenino en otras obras, quizá en *Consolatrix Aflictorum,* presentada por Luis Bea a este certamen —recordemos que Gonzalo Bilbao expuso una obra homónima en la nacional de 1936 que mostraba unas monjas enfermeras—o en *Patio del convento de Santo Domingo el Real (Toledo)* de Gastón Infante, de las que no hemos hallado reproducción. En cualquier caso, las obras de Llasera fueron bien recibidas, sus tonos apagados fueron calificados de sorprendentes en la *Gaceta de Bellas*

434 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1935a, p. 3.

435 ANIVERSARIO, 1935a, p. 7.

436 ABRIL, Manuel, 1935b, p. 4.

437 J. D. M., 1935, p. 16.

Artes[438] y Luis de Galingosa, en el *ABC* vio en ellas «empaque museal» y «maravilloso alarde de calidad, de técnica modeladora».[439]

Fig. 54. José Llasera, *Monjas del hospital del Rey en Burgos,* 1935. Reproducción en el catálogo de la exposición de Bellas Artes organizada por la APE en 1935

Fig. 55. José Llasera, *Vocación,* 1935. Reproducción en el catálogo de la exposición de Bellas Artes organizada por la APE en 1935

Otras pinturas, como era habitual, fueron reseñadas de forma breve. De *Iglesia de Pedralves* de Francisco Ariz Galindo se dijo que acusaba «notas certeras de paisajismo de buena ley».[440] De la aportación de Ana de Tudela, que *Refugio* —una obra en la que se muestra a una mujer con un rosario y una estampa, que reproducimos en el capítulo 5— ofrecía señeros aciertos.[441] De la *Naturaleza muerta* firmada por M. del Rebalso, compuesta por varios objetos de carácter sacro —y que también reproduciremos en el capítulo 5— se dijo que era «de gusto exquisito».[442] Los interiores de Enrique Vicente Paricio no llamaron la atención de la prensa, pero sí fueron reproducidos en el catálogo [figs. 56 y 57]. En cuanto a los premios, José Llasera recibió una propuesta de socio de Mérito por su obra *Monjas del Hospital del Rey en Burgos* y M. del Rebalso y Gastón Infante sendas propuestas de socio.[443]

---

438 ANIVERSARIO, 1935a, p. 15.

439 GALINGOSA, Luis de, 1935a, p. 7.

440 GALINGOSA, Luis de, 1935b, pp. 6-7.

441 GALINGOSA, Luis de, 1935a, pp. 6-7.

442 ANIVERSARIO, 1935a, p. 13.

443 ANIVERSARIO, 1935a, p. 18.

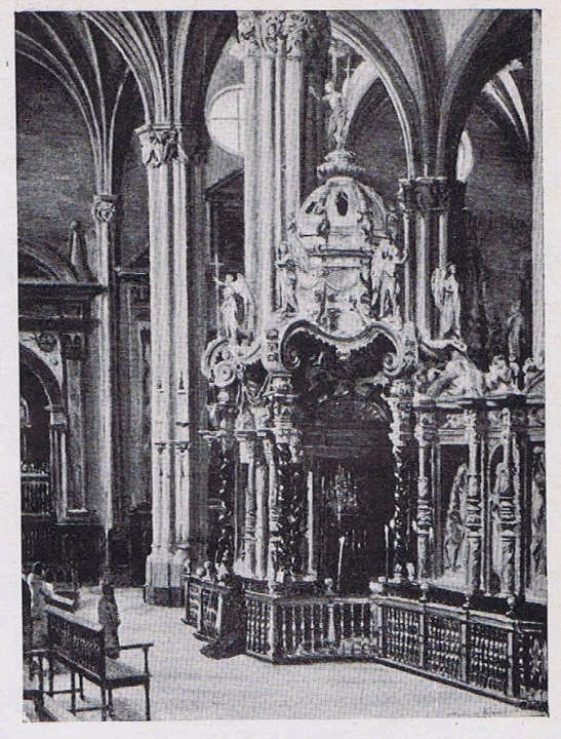

Fig. 56. Enrique Vicente Paricio, *Trascoro de la Seo,* 1935. Reproducción en el catálogo de la exposición de Bellas Artes organizada por la APE en 1935

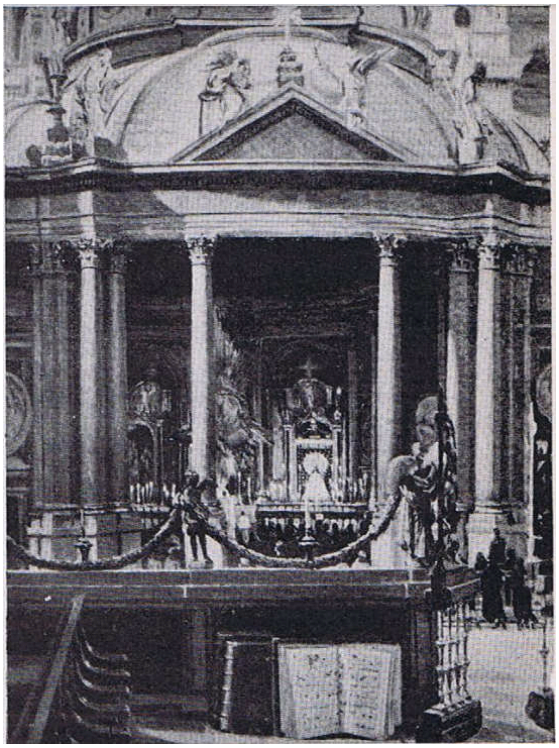

Fig. 57. Enrique Vicente Paricio, *Santa Capilla del Pilar,* 1935. Reproducción en el catálogo de la exposición de Bellas Artes organizada por la APE en 1935

La exposición, además, fue acompañada de varios actos de celebración del aniversario, que incorporaron algunas conferencias. Resulta significativo referenciar el artículo de la *Gaceta de Bellas Artes* en el que se recogieron los discursos pronunciados por José Francés —entonces director de la Academia de Bellas Artes— y Antonio Méndez Casal.[444] Francés habló «de toda la rica variedad de tendencias y de motivos del arte en España en el último lustro» y a su discurso, la revista de la APE dedicó un párrafo. A Méndez Casal, sin embargo, se le dedica una página completa y efusivos elogios. El tema del que habló fue diametralmente opuesto al de Francés, mostrándose contrario al arte contemporáneo, tachándolo de «deshumanizador» y «desnacionalizador», y criticando a los artistas emigrados a París, porque «lo justo y patriótico sería favorecer el desenvolvimiento del arte hispano y de su personalidad, buena o mala, pero nacional». Rechazó también la inspiración en el arte extranjero, e incluso —sin relación con el motivo del discurso— a las mujeres modernas, que cultivando un «neopaganismo» buscaban la perfección física «en muchos casos a costa de la moral». Es probable, por tanto, que los artistas vanguardistas no

[444] ANIVERSARIO, 1935b, pp. 38-39.

huyeran de España únicamente por motivos económicos, sino por no disponer de espacios suficientes en los que su obra fuera apreciada.

1.2.6. El XV Salón de Otoño (1935)

La exposición celebrada en primavera no sustituyó al Salón de Otoño, que se celebró unos meses más tarde y mantuvo la misma junta directiva. No obstante, cambió el jurado de admisión y calificación, que en esta ocasión pasó a estar formado por Mariano Benlliure, José Moreno Carbonero, Fructuoso Orduña, Francisco Llorens y Enrique Estévez-Ortega.[445] La cantidad de obras presentadas volvió a la normalidad, con alrededor de 430. Las críticas también fueron similares a las de otros años, con la falta de novedad y la baja calidad como *leitmotiv,* aunque en esta ocasión se presentaron algunas obras de artistas modernos, como Vázquez Díaz, Gutiérrez Solana o el matrimonio Frau.[446] La sala retrospectiva se dedicó al escultor Mateo Inurria, fallecido en 1924, y en ella figuraron dos obras religiosas: *Cabeza de Cristo* y *Flagelación (Cristo en la columna).*[447]

Algunas crónicas coincidieron en señalar una escasez de variedad temática, con «poca pintura de asuntos y abundancia de paisajes y naturalezas muertas».[448] Gil Fillol publicó «Tengo que repetirlo una vez más: la pintura de paisaje es el género que más abunda en las Exposiciones colectivas y el que menos destaca […] La gente no repara en ellos».[449] En *El Heraldo de Madrid,* por otro lado, señaló una preponderancia del desnudo femenino, bromeando incluso con abrigar a «estas noventa y siete mujeres desnudas» ante el mal clima y las lluvias del otoño madrileño.[450] Se ha podido comprobar cómo esta predilección temática permeó al arte de contenido religioso presentado a estos certámenes, con una mayoría habitual de paisajes. En esta ocasión, de las 21 obras de carácter religioso que figuraron en el XV Salón de otoño —4,9%—, 6 fueron paisajes, 4 pinturas religiosas, 2 interiores, 1 retrato de clero, 1 bodegón y 5 esculturas.

---

445 ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1935b.

446 OTRO, El, 1935, p. 2. También en: GIL FILLOL, Luis, 1935c, p. 35; ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935b, s.p; SUÁREZ SOLIS, Rafael, 1935, pp. 16-17.

447ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES, 1935b.

448 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935b, s.p;

449 GIL FILLOL, Luis, 1935b, p. 34.

450 C. y R., 1935, p. 9.

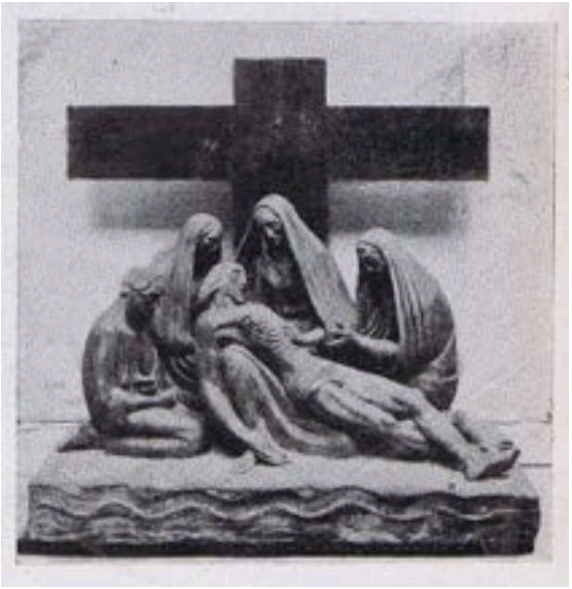

Fig. 58. Isabel Pastor, *Descendimiento,* 1935. Reproducción en el catálogo del XV Salón de Otoño

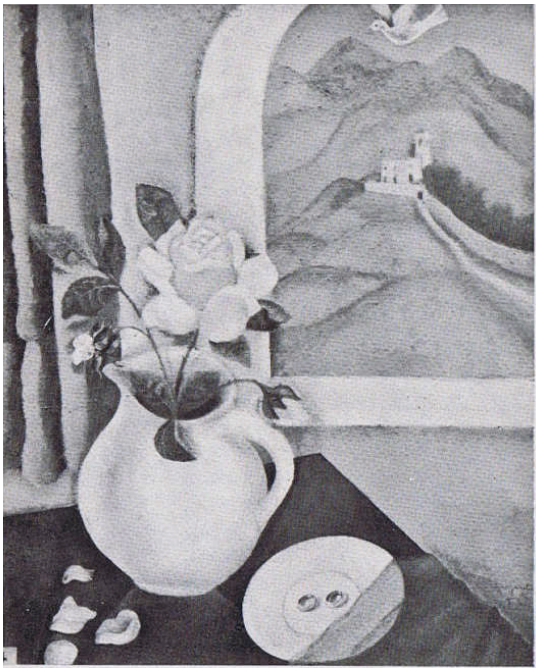

Fig. 59. Margarita de Frau, *Anunciación,* 1933. Reproducción en el catálogo del XV Salón de Otoño

La manera de ejecutar estos géneros tampoco fue bien recibida por críticos como Mariano Rodríguez de Rivas, que se quejó de que a los artistas «algo les lleva a no considerar sino lo enfermo: desnudos desagradables, paisajes sucios y cacharros humildes».[451] En el diario *Ahora,* no obstante, se elogió la participación femenina, superior a la de otros salones: «La mujer ha hecho la mayor aportación artística que se conoce. Entre los expositores se destacan cerca de treinta señoritas, que presentan en el Salón de Otoño una buena cantidad de pinturas y esculturas».[452] Varias de estas mujeres presentaron obra religiosa: Isabel Pastor una escultura titulada *Descendimiento* [fig. 58]*;* María A. Multedo un *Interior de iglesia;* Vicenta Rueda Carreras un paisaje titulado *El Monasterio del Escorial*; y Margarita de Frau una *Anunciación* [fig. 59]. El grupo de Isabel Pastor fue reseñado con relativa profundidad. En la *Gaceta de Bellas Artes,* se publicó:

> El grupo religioso de la señorita Pastor, bien compuesto, de profunda emoción cristiana y un concepto que se disocia del que es peculiar esta notable escultora. Un viejo clasicismo, en el que aparece cierto sedimento románico, preside este *Descendimiento,* de técnica ajustada al tema, que nada

[451] RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano, 1935, p. 14.

[452] SALÓN, 1935, p. 29.

> tiene que ver con nuestra imaginería popular ni con los escultores castellanos y andaluces, apegados a un realismo feroz que tan honda huella dejaron en nuestra escultura.[453]

Sobre el *Interior de iglesia* de Multedo se dijo que era una de las obras de la sala que conseguían retener la mirada al visitante, con unas «notas seminteresantes».[454] La *Anunciación* de Margarita Frau no era la primera vez que se exponía —volveremos a esta obra, de hecho, en siguientes capítulos—, pero con motivo de esta muestra, se dijo que era un lienzo muy original y se valoró la dificultad de llevar a la plástica una figura retórica tan compleja, algo que la artista había logrado en su obra.[455] En *Crónica* también se dijo de esta pintura que conseguía demostrar la maestría de la artista, ya que se apreciaba por igual la formalidad del cuadro y «el encanto de una verdadera anunciación».[456]

Habitualmente, la producción de Margarita de Frau se juzgó en conjunto con la de José Frau, su maestro y marido, que también presentó una obra religiosa a este certamen titulada *Ángel de mar* [fig. 60], sobre la que Estévez-Ortega opinó:

> Delicadeza de tonos, lirismo apasionado, emoción y sentimiento. Es más subjetivo aquí y se advierte esa mezcla de poesía y realidad que da a su arte un encanto singular. Frau se sitúa ante la realidad sensible y externa, con curiosidad y atención, pero no la copia ni la imita. Se sirve de ella para recrearla después a su manera y con arreglo a una sensibilidad quintaesenciada. Por eso, su arte siempre es profundo, y un asunto, aunque sea mezquino, lo eleva al transformarlo en tema pictórico. Ese trozo de mar alborotado, ese barco que zozobra, esas nubes tenebrosas no obedecen rigurosamente a una realidad fotográfica, pero en cambio tienen una emoción estética magnífica y produce una sensación grata.[457]

Ángel de mar también se apreció como una «admirable versión de pintura de exvoto».[458] En general, sobre el conjunto de obras presentado por el matrimonio Frau *Blanco y Negro* publicó: «Margarita Frau conserva gracia y adquiere plástica; José Frau varía sus temas y sus coloraciones sin perder el encanto poético de su peculiar lirismo».[459] *El Debate,* más adulador, consideraba que ambos lograban «el más amable y prometedor conjunto de la exposición».[460]

---

[453] SUÁREZ SOLIS, Rafael, 1935, pp. 16-17.

[454] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935b, s.p. GIL FILLOL, Luis, 1935c, p. 35.

[455] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935b, s.p.

[456] SUÁREZ SOLIS, Rafael, 1935, p. 17

[457] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935b, s.p.

[458] JIMÉNEZ PLACER, Fernando, 1935, p. 5.

[459] ABRIL, Manuel, 1935d, p. 88.

[460] JIMÉNEZ PLACER, Fernando, 1935, p. 5. Sobre las obras del matrimonio Frau publicamos el siguiente artículo: TORRES SASTRÚS, Vega, 2024.

Fig. 60. José Frau, *Ángel de mar,* 1935. Reproducción en el catálogo del XV Salón de Otoño

Hubo otras obras religiosas brevemente reseñadas, como *Pablillo el cofrade* [fig. 61] de Modesto Ciruelos, que Gil Fillol describió como «una figura de noble empaque clásico».[461] *La novicia* de Luis González no convenció al crítico de *El Siglo Futuro,* aunque sí reconoció en ella «méritos y cualidades».[462] En la sección de escultura, fueron vistas como «estimables» la talla de Pedro Frías, titulada *Consumatum est* y el *Busto de la Virgen* de Eulogio Blasco.[463] También se elogió brevemente una talla titulada *Sagrado Corazón,* que envió Mariano Benlliure, que actualmente se encuentra en la Catedral de Cádiz. *Mater creatoris* de Ceferino Cabañas Palomar fue

Fig. 61. Modesto Ciruelos. *Pablillo el cofrade,* 1935. Reproducción en el catálogo del XV Salón de Otoño

461 GIL FILLOL, Luis, 1935c, p. 35.

462 LÁPIZ, Don, 1935b, p. 23.

463 ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935, s.p.

reproducida en el catálogo [fig. 62] y *Huerto rectoral* de Rodríguez Puig en la *Gaceta de Bellas artes* [fig. 63]. Las demás obras de contenido religioso pasaron completamente desapercibidas. Solo Pedro Frías consiguió una propuesta de socio de mérito, aunque por otra de las pinturas que presentó al certamen.

Fig. 62. Ceferino Cabañas Palomar, *Mater creatoris,* 1935. Reproducción en el catálogo del XV Salón de Otoño

Fig. 63. Rodríguez Puig, *Huerto rectoral,* 1935. Reproducción en *Gaceta de Bellas Artes,* octubre 1935

En definitiva, vemos cómo en los salones de Otoño la cantidad de pinturas y esculturas de contenido religioso siempre fue menor que en las exposiciones nacionales, pese a su laxitud y su ideología artística conservadora.[464] Este dato cobra sentido si tenemos en cuenta que en los certámenes estatales la tasa de aceptación de este tipo de obras fue relativamente elevada. De hecho, hemos comprobado que ninguna de las pinturas o esculturas que se mostraron en el Salón de Otoño había sido rechazada en una exposición nacional, una situación que según la crítica sí que se dio en otros casos. Con eso

[464] Sobre esto conviene citar a BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 99: «Aunque a los salones de otoño se presentaron algunos artistas más modernos, su participación fue más bien puntual, probablemente debida a la dificultad (sobre todo en los años anteriores a la república) de poder participar en las nacionales. No obstante, su presencia no redime a la asociación del recalcitrante conservadurismo que en todos los aspectos demostró a lo largo de su existencia, bajo la tutela de sus secretarios generales García Camio, Romero Barrero y Prados López».

podemos inferir que las exposiciones nacionales fueron la primera opción para los artistas que deseaban presentarse a algún concurso, puesto que ofrecían una mayor visibilidad y prestigio que otros certámenes, como los Salones.

Las temáticas de las obras presentadas al salón de otoño fueron fluctuando, pero también dependieron, en cierta manera, de las exposiciones nacionales. Hemos observado cómo en los años en los que el salón de Otoño no coincidió con la nacional hubo más cantidad de pinturas de temática religiosa que en los que sí coincidían, aunque siempre con carácter decreciente: 11 en 1931, 4 en 1932, 9 en 1933, 1 en 1934, 1 en primavera de 1935 y 3 en el salón de ese año. En escultura, la tendencia fue algo diferente. Entre 1931 y 1933 se presentaron al salón un total de 5 esculturas, y entre 1934 y 1935, coincidiendo con el bienio conservador, 12. En las exposiciones nacionales también se rechazaron menos esculturas religiosas durante el segundo bienio, por lo que podemos entender que, en cierta medida, la presencia de un gobierno conservador y católico pudo hacer que los artistas se sintieran más cómodos en la realización de estatuaria sacra.

1.3. Las exposiciones en Cataluña: los Salones de Primavera y el mercado de arte

Fuera de la capital, Cataluña fue uno de los centros artísticos más prolíficos en la organización de exposiciones, tanto de carácter público como privado, a través de agrupaciones y galerías artísticas.[465] Dentro de este panorama, resultaron especialmente importantes las exposiciones regionales de Primavera por la cantidad de obras que albergaron. Aquellos certámenes habían comenzado a celebrarse en Barcelona en 1891, pero fueron interrumpidos en 1923 por la falta de apoyos de la dictadura de Primo de Rivera.[466] Las entidades involucradas, conscientes de la trascendencia de aquel espacio, no dejaron de insistir en lo necesario de su recuperación. Finalmente, el 24 de abril de 1931, el primer ayuntamiento republicano tomó en consideración las demandas y en 1932 se volvió a celebrar la llamada «Exposición de Primavera» o «Salón de Primavera».[467]

---

[465] Sobre la excepcionalidad de Barcelona en términos de mercado artístico: BRIHUEGA, Jaime, 1981, pp. 118-119. PÉREZ SEGURA, Javier, 1998, p. 2.

[466] OJUEL SOLSONA, María, 2013, p. 426.

[467] SALONS, 1934, p. 233.

La Junta Municipal de Exposiciones había estado a cargo de la organización de estos salones entre 1918 y 1923, y aunque continuó ejerciendo esa función, el nuevo comienzo se tomó como una oportunidad para repensar y reconfigurar el funcionamiento de las muestras. Durante varios meses se favoreció la participación de los artistas en aquel proceso, a través de diferentes reuniones en las que se trató de determinar qué cambios debían hacerse. Así, se decidió que la exposición de Primavera estaría dividida en dos salones: uno en el que tuviera cabida el arte más moderado o académico, que se denominó «Salón de Barcelona», y otro para el «art vivent», más progresista, al que llamaron «Salón de Montjuïch». Pese a que los dos se encontraban en el mismo edificio, cada uno actuaba de manera independiente, con su propio reglamento —aunque ambos eran esencialmente similares— y jurados diferentes.

También se acordó en esas reuniones que los jurados serían elegidos por todos los artistas concurrentes al certamen, por medio de votación. Luis Masriera, presidente del Salón Barcelona en la primera exposición de primavera republicana, resumía así el carácter de esta reformada plataforma: «Esta exposición será buena o mala, pero lleva consigo un gran afán de perfeccionamiento, que es preciso atribuir a la democrática organización que se le ha dado».[468]

El planteamiento de estos certámenes, por tanto, fue parecido al de los Salones de Otoño, por el papel activo que tomaron los artistas en la gestión del concurso y por su predisposición a dar cabida a todas las tendencias artísticas. No obstante, hubo varias diferencias notables con respecto a los salones de Madrid. La primera y principal es que en la Exposición de Primavera se aceptaban, casi de forma exclusiva, obras de artistas catalanes. En este sentido, el reglamento del Salón de Barcelona establecía que podían presentarse libremente todos los autores residentes en la comunidad y que los que vivieran fuera de Barcelona y no pudieran acudir en persona a registrarse, necesitarían un representante. También se contemplaba la posibilidad de que participaran artistas de otros sitios, pero estos tenían que ser invitados expresamente por la junta organizadora del concurso.[469] Por otra parte, el reglamento del Salón de Montjuïch hablaba de artistas asociados e invitados, aunque las fichas de inscripción al certamen debían recogerse y presentarse presencialmente en diferentes instituciones de Barcelona.[470] Estas y los catálogos estaban en catalán y la información sobre el concurso quedó muy limitada a los

---

[468] CUADROS HISTÓRICOS, 1932, p. 20.

[469] REGLAMENTO, 1933, p. 19.

[470] Boletines de inscripción a la exposición de Primavera, salones de Barcelona y Montjuïc, 1932. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), *Col·lecció de Catàlegs d'Exposicions d'Art*, AHCB4-326, C14.

medios de comunicación locales, siendo pocas las referencias al Salón de Primavera halladas en periódicos de tirada nacional.

La segunda diferencia fue que los salones de Primavera resultaron económicamente más rentables para los artistas que sus homólogos madrileños. En general, la prosperidad ganada en Cataluña gracias a la industria y el comercio hizo que se concentrara en esta región un sector de la población adinerado y burgués que, a diferencia de lo que ocurría en otros lugares de España, se mostró interesado en el progreso artístico, por lo que, sobre todo en Barcelona, la compra-venta de arte fue más habitual que en otras regiones.[471]

Las Exposiciones de Primavera, en particular, también ofrecían ciertas ventajas en lo económico: en caso de que una obra fuera rechazada, al artista se le devolvía el 75% de la tasa de inscripción, y proporcionalmente se producían más ventas que en las exposiciones nacionales o los salones de Otoño, tanto por iniciativa privada como por iniciativa pública. En esta línea, cada año, la Junta Municipal de Exposiciones elegía una junta de adquisiciones para que seleccionara algunas obras para comprar, que pasarían a formar parte de la colección de la Generalitat.[472] La Junta de Museos también adquiría alguna obra y además se otorgaban varios premios, como el «Damiè Campeny» y el «Isidre Nonell» de la Generalitat de Catalunya.[473]

Esta mayor actividad económica jugó un papel muy importante en la elección de los temas a representar, ya que el Salón de Primavera de Barcelona, igual que el Otoño de Madrid, ofrecía a los autores total libertad en este aspecto. Así, si en los salones de Otoño encontrábamos cierta preponderancia del paisaje por ser el género pictórico preferido por los compradores de arte, en el escenario barcelonés, en el que la compra-venta era más habitual, aquel género dominó por completo la sección de pintura en todas sus ediciones, junto con otros asuntos decorativos, como las naturalezas muertas, los retratos, o los desnudos femeninos.

Además, la pintura de paisaje contaba con una tradición en Cataluña más asentada que en otras localidades españolas, lo cual también justifica esta predilección. La Escuela de Bellas Artes de Barcelona había instaurado una cátedra de este género en 1824, veinte años

---

471 FREIXA, Mireia, 2010, pp. 163-190. BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 13. Que la situación fuera algo más alentadora que en otras regiones de España no quiere decir que fuera del todo próspera. Prueba de ello es, la creación de asociaciones estabilizadoras, como el Grup d'Artistes Independents, fundado por varios autores en 1932, que ofrecía una suscripción para los amantes del arte con una cuota de 25 pesetas mensuales, que garantizaba la recepción de cuatro obras —dos óleos y dos dibujos— escogidas por sorteo cada año de las creadas por los pintores de la asociación. Sobre esto, véase SANTACREU SOLER, José Miguel, 2019, pp. 27-28.

472 REGLAMENTO, 1933, p. 19.

473 MERLÍ, Joan, 1934, pp. 257-258.

antes de que lo hiciera la Academia de San Fernando en Madrid, y la pintura al aire libre se popularizó pronto en Cataluña, con agrupaciones como la Escuela de Olot.[474] Con todo, este tipo de pintura eclipsó a los tipos y costumbres, más habituales en las exposiciones madrileñas y no tan preferidas por artistas o compradores catalanes. Por ejemplo, en 1932, la revista *Crónica* publicaba:

> Algún crítico de arte, refiriéndose a la Exposición Nacional de Bellas Artes, ha señalado la poca preocupación que los artistas españoles de ahora sienten por el género de carácter histórico y por los asuntos de transcendencia social. La observación es justa y se confirma plenamente en la Exposición de Primavera: apenas si hay en ella media docena de obras inspiradas en estos temas. En cambio, florecen, de una manera casi alarmante—por lo que pudiera significar crisis de pensamiento — los bodegones, los desnudos y los paisajes.[475]

En 1935, el crítico Alejandro Plana observaba: «Si no hemos contado mal, hay sesenta y cuatro paisajes campestres y veintisiete bodegones […] La figura ocupa un lugar secundario, con dieciocho telas. Solo hay nueve obras de composición».[476] Esta tendencia general explica el declive de la pintura de contenido religioso en los salones de Primavera. En las cinco ediciones celebradas bajo el régimen republicano solo encontramos 49 obras de este tipo, en contraposición a las 120 que figuraron en el Salón de Otoño madrileño, durante el mismo periodo, y teniendo una cantidad total de pinturas y esculturas muy similar.

Concretamente, sin contar la sección de artes aplicadas, en la exposición de Primavera de 1932 figuraron 523 obras, de las cuales 19 fueron de contenido religioso, es decir, un 3,6%. A partir de ese año, la cantidad fue decreciendo todavía más. En 1933, 11 de las 375 que conformaron la muestra fueron religiosas, un 2,93%. En 1934, lo fueron 9 de 542, el 1,66%, y en 1935 solo 4 de 420 mostraron alguna referencia a la religión, un 0,95% . En 1936, el porcentaje remontó, aunque muy ligeramente, con 7 obras de 477, un 1,47%. En este caso, no podemos justificar estas cantidades tan bajas más que con una evolución natural del gusto artístico, que desvió el interés de los artistas y los mecenas locales hacia otros asuntos pictóricos.

Como es lógico, la mayoría de pinturas de contenido religioso que sí hemos podido hallar fueron paisajes, por lo general, titulados con el nombre de la iglesia o el monasterio protagonista [figs. 64 y 65]. Solo las siguientes obras presentaron otros asuntos: *Alegoría*

---

474 FONTBONA, Francesc, 1991, pp. 175-194.

475 CUADROS HISTÓRICOS, 1932, p. 20.

476 PLANA, Alejandro, 1935a p. 9.

mística, de Andreu Pou Comas (1932); un fragmento de fresco llamado *Emaüs* de Darius Vilás (1932); *Capella vella (Cervelló)* de Josep Amat (1932); un dibujo titulado *1909. La crema dels convents* de Josep Picó Martí (1932); un retrato del *Reverend Luís Tallada* de Josep Rovira Soler (1932); la acuarela *Rosa de Lima* de Manuel Risquets Trilla (1932); otra acuarela titulada *Interior d'Església antiga* de Pau Sabaté Jaumà (1932); *Divendres Sant* de Fulgencia de Sans (1932); un boceto titulado *Sant Jordi* de Francesc Pausas (1933); *Novici,* también en acuarela, de Pau Regener (1934)*;* un óleo titulado *L'accident* de clara inspiración religiosa [fig. 66] (1935); *La fugida a Egipte* de J. M. Marquès-Puig (1935) [fig. 67]; *Crist jacent* de Lluís Masriera (1936); *Festa de rams (Granollers)* de Vicenç Albarranch Blasco (1936); *Retrat de Mossen Manuel Trens* de Carles Collet (1936); y *Els àngels i el canari* de Emili Armengol (1936) [A1.3].[477]

Fig. 64. Francesc Canyelles, *L'església del Pi,* 1936. Reproducción en *Art: publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art,* 1936, nº 3.

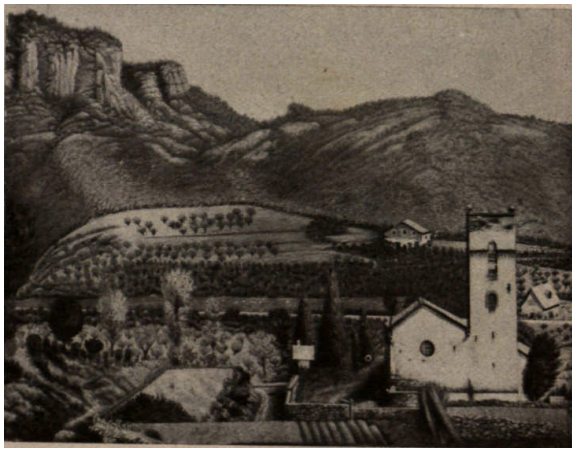

Fig. 65. Soler Diffent, *Església de Can Roure,* 1933. Reproducción en el catálogo del Saló de Montjuïc, Exposición de Primavera de Barcelona de 1933.

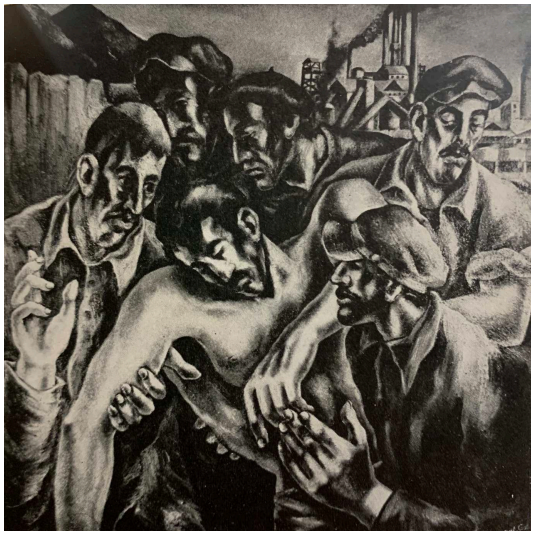

Fig. 66. Antoni Costa, *L'accident,* 1935. Reproducción en el catálogo del Saló de Montjuïc, Exposición de Primavera de Barcelona de 1935.

[477] JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART, 1932, 1933, 1934, 1935 y 1936. Hemos escrito los nombres de los expositores y las obras en catalán, respetando la manera en la que aparecen en los catálogos.

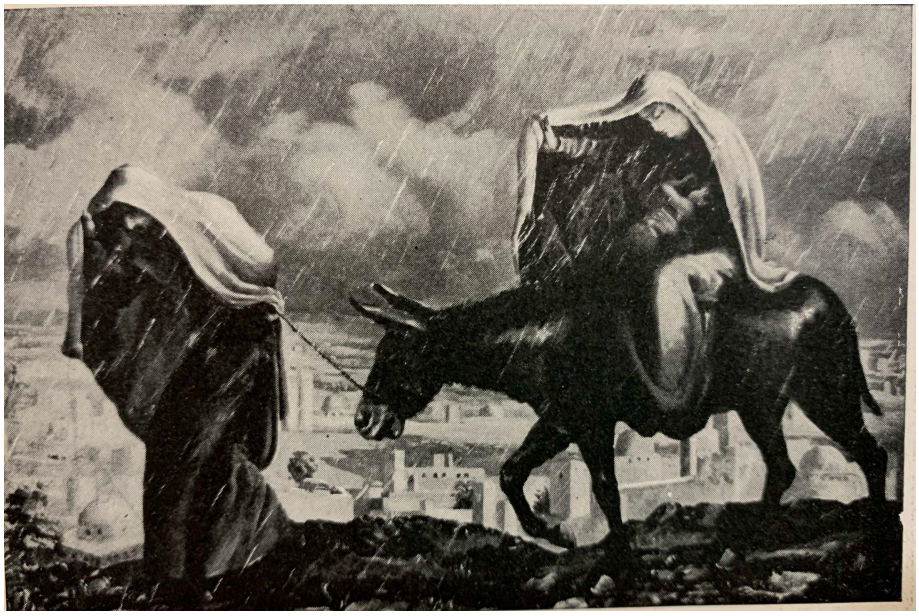

Fig. 67. J. M. Marquès-Puig. *La fugida a Egipte*, 1935. Reproducción en el catálogo del Saló de Montjuïc, Exposición de Primavera de Barcelona de 1935.

También se presentaron algunas esculturas: *Sant Francesc* de Josep María Camps Arnau (1933); *Sagrada Familia* de Ramón Perera (1933); *Sant Francesc d'Assís* de Víctor Moré (1933); otro *Sant Francesc* de Josep María Camps Arnau (1935); y un relieve titulado *Madonna* de Jaume Duran Castellanas (1936). En la sección de artes aplicadas pudo encontrarse un *Sant Jordi* de metal niquelado de Miquel Clivillé (1932); una obra titulada *Santa Cena* de Lluís Bru (1934); y otro *Sant Jordi* de Miquel Clivillé (1934), posteriormente.

Atendiendo a esta pequeña muestra podemos observar algunos patrones. En primer lugar y como ya hemos adelantado, que a diferencia de los certámenes madrileños, el costum-brismo religioso no solo pasó a un segundo lugar en las Exposiciones de Primavera, sino que estuvo práctica-mente ausente, con dos únicas excepcio-nes entre las cinco ediciones: *Divendres Sant* de Fulgencia de Sans y *Festa de rams (Granollers)* de Vicenç Albarranch Blasco. En segundo lugar, que muchas de las pinturas religiosas no paisajísticas se realizaron en materiales más económicos y, por tanto, menos arriesgados que el óleo. Esta tendencia pudo corroborarse en otras exposiciones coetáneas, como las celebradas por l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya en las Galerías Layetanas en 1932 y 1934, en las que figuraron bastantes obras religiosas.[478] Además, la idea de que lo religioso huyera de los formatos más costosos la habíamos detectado ya en las secciones de escultura de las

[478] Biblioteca de Catalunya (En adelante BC), UG-4-C17/72 y UG-4-C34/7.

exposiciones nacionales y los Salones de Otoño, donde las figuras de vírgenes y santos, por lo general, escaseaban. Así pudo apreciarse también en los certámenes catalanes, en los que solo se mostraron cinco esculturas de estas características.

Otra idea a destacar es que, como se puede comprobar en el anexo [A1.3], más del 80% de las obras de contenido religioso formaron parte del Salón de Barcelona, el destinado a la pintura más tradicional. No obstante, debemos señalar que aunque la crítica comenzó elogiando la idea de establecer dos espacios separados según las tendencias, pronto declaró apreciar pocas diferencias entre ambas secciones. En 1933, *La Vanguardia* publicaba que «ambos salones ofrecen obras que entre si solo cabe diferenciarlas por su bondad o desacierto, no por el credo estético […] habiendo un nivel medio común predominante» y explicaba que esto se debía a que eran los propios autores los que decidían a qué salón presentarse.[479] Así sabemos que los propios creadores y creadoras consideraban «tradicional» el arte de contenido religioso.

Por otro lado, las reseñas dedicadas a las exposiciones de Primavera fueron poco exhaustivas y normalmente se centraron en su aspecto más político, enfocándose a las personalidades que acudían a la inauguración y los discursos que pronunciaban, más que a ofrecer reseñas pormenorizadas de las obras presentadas. Aun así, hubo algunas pinturas y esculturas de contenido religioso que lograron aparecer brevemente en la prensa. En 1932, por ejemplo, se opinó de Josep Amat, que había presentado *Capella vella,* que tenía preferencia por «las intensidades del colorido en escenarios bañados a plena luz del día». De Rovira Soler, que «en el *Retrato del Reverendo Luis Tallada* capta el carácter físico con tal seguridad que no semeja obra juvenil». Sabaté Jaumà, que llevó un *Interior d'església antiga*, también se incluyó entre los acuarelistas de nítida factura ese año, sin especificar nada más.[480]

En 1933, también encontramos algunas reseñas: el *Sant Jordi* de Francisco Pausas se describió como un aparatoso esbozo de un tríptico; «Montserrat, del señor Vancells, impresión de lejanías», y la obra *Santa Isabel (Toledo)* de Saurí Sinés se mencionó como una de las de mayor calidad del certamen.[481] En 1934, se publicó: «Entre las manifestaciones de artes aplicadas destacan […] unos perfiles de metal de Clivillé, figurando un Arlequín y una silueta de San Jorge».[482] En 1936, la revista *Art* publicaba: «De Jaume Duran […] en el

[479] RODRÍGUEZ CODOLÁ, M.,1933, p. 11.
[480] RODRÍGUEZ CODOLÁ, M., 1932, pp. 2-3.
[481] RODRÍGUEZ CODOLÁ, M., 1933, p. 11.
[482] PLANA, Alejandro,1934, p. 11.

relleu de *Madonna* no hem sabut veure-hi gran cosa».[483] Contrariamente, *La Vanguardia* opinaba que Durán contribuía a la exposición «con una cabeza finamente modelada».[484]

Además, algunas obras de contenido religioso fueron premiadas o adquiridas por la Junta de Museos y la Generalitat Catalana. En 1932, se propusieron para adquisición las obras: *Emaüs* de Darius Vilás, *Capella vella de Cervelló* de Josep Amat, *La crema de convents* de Josep Picó y *Sant Jordi* de Miquel Clivillé.[485] En 1933, fue premiado y adquirido un dibujo de la Sagrada Familia de R. Opisso.[486] En 1934 se compraron *Girona* de Oleguer Junyent [fig. 68] y un segundo *Sant Jordi* de Clivillé.[487] En 1936 se premió y adquirió el dibujo *Sant Climent de Tahull* de Francesc Almuni.[488]

Fig. 68. Oleguer Junyent, *Girona,* 1934. Reproducción en el catálogo del Saló de Barcelona, Exposición de Primavera de Barcelona de 1934

Asimismo, debemos señalar que hemos encontrado noticias de prensa que atestiguan la organización de exposiciones de artistas rechazados en los salones de Primavera, por lo que hemos de presuponer que la tasa de aceptación no fue tan elevada como en los salones de Otoño. La primera de estas muestras se inauguró el 25 de junio de 1932 en las Galerías Layetanas y contó con la presencia de más de treinta artistas.[489] La segunda, en 1935, se anunciaba como un «Salón de Verdaderos Independientes», organizado en la Galería Emporium de la ciudad condal. Pese a que sería interesante comprobar qué tipo de artistas participaron en este «salón de los rechazados» para determinar si la ausencia de ciertas temáticas se debió al criterio de los artistas o al del jurado, no hemos podido hallar ninguna

483 GIFREDA, Màrius, 1936, p. 12.

484 PLANA, Alejandro, 1936, p. 8.

485 OBRAS ADQUIRIDAS, 1932, p. 8.

486 OBRAS PREMIADAS, 1933, p. 4.

487 PLANA, Alejandro, 1934, p. 11.

488 ADQUISICIONS, 1936, p. 12.

489 La exposición se anunció en unas líneas sin título y sin autor publicadas en *La Vanguardia,* 25-06-1932 p. 7.

información sobre aquellas muestras más allá de los anuncios de la jornada de apertura.[490] En general, el optimismo inicial despertado por la reinstauración de las Exposiciones de Primavera fue decayendo con los años, igual que ocurrió con los Salones de Otoño. Muchas de las críticas señalaron progresivamente la falta de obras llamativas, y lamentaban que los artistas solían reservar su mejor producción para sus exposiciones individuales organizadas en galerías privadas, dejando para los salones municipales sus obras de menor calidad.[491]

Sin embargo, las galerías privadas presentaron una tendencia similar, con una dominación de la pintura de paisaje y de otros géneros más «comerciales» [A1.4]. La pintura costumbrista tampoco fue habitual en aquellos entornos, aunque hubo algunas excepciones, como los diferentes «aplecs» pintados por Guinart y expuestos en las Galerías Layetanas en 1932; o en el mismo espacio y año, las obras de Ramón Palmarola Romeu: *L'hora de missa*; *Santa María del Mar (dijous sant)*; *Processó del Corpus (Sant Cugat)* y *Església del Monestir (Sant Cugat).*

También hubo pocas obras religiosas, de entre las que destacamos las del valenciano Enrique Ochoa que expuso en las Galerías Layetanas, en 1931 y 1932, un *Tríptico de la Virgen Mediterránea* descrito como «de las [obras] más admiradas» y «un alarde de buen gusto y ejecución» donde el artista demostraba «cuánto se puede hacer tratando temas religiosos, cuando se tiene talento y oficio». Además de este, llevó *El sueño de Fray Angélico,* una *Virgen con Niño* [fig. 69] y otras pinturas similares.[492]

Fig. 69. Enrique Ochoa, *La Virgen y el Niño,* c. 1931. Biblioteca Valenciana

Miquel Salas también se dedicó al género

---

[490] En aquel momento surgieron varios grupos y exposiciones con un nombre similar, lo que dificulta la localización de información acerca de estas muestras paralelas al Salón de Primavera. En 1931, por ejemplo, se celebro un «Primer saló dels independents» en la Sala Parés de Barcelona, y en 1933 la segunda edición. En 1932 los artistas Francesc Camps Ribera, Joan Commeleran, Josep Gausachs, Josep Granyer y Martí Llauradó fundaron el Grup d'Artistes Independents (GAI) en Barcelona. En este caso pese a que las fechas y el nombre coinciden, no se trata del mismo grupo, ya que hay estudios que afirman que el GAI hizo su primera exposición pública en la Llibreria Catalònia de Barcelona en octubre de 1932: ISUS VENTURA, Sofía, 2011 y SANTACREU SOLER, José Miguel, 2019. También hubo una Associació d'Artistes Independents que organizó su primera exposición en 1936, ver: FONTBONA, Francesc, 2002.

[491] PLANA, Alejandro, 1935b, p. 7.

[492] Noticia de prensa sin fecha en Biblioteca Valenciana, Archivo Francesc Almela i Vives (de ahora en adelante «AFAV»), 10, C11, «Enrique Ochoa».

religioso, en una exposición que combinaba pintura y escultura a la que presentó las obras: *Ángel, Altar, Sant Antoni, Figura de Pessebre, Verge amb infant, Frare mendicant; Ermità* y *Ermita de Santa Llúcia,* aunque en el catálogo no se especifica con qué técnica había hecho cada una. Por otro lado, Juli Borrell expuso dos veces en Galerías Layetanas, entre diciembre de 1931 y enero de 1932, y entre diciembre de 1935 y enero de 1936: *Nit de Nadal, Altar de Santa Rita (Puigcerdà); Devallament de la Creu; Altar dels Dolors (Puigcerdà); Calvari; Elevació de la Creu; Sant Marc (Puigcerdà); Ecce-Homo.*

Pese a todo, estas no dejaron de ser excepciones en el ámbito catalán, en el que —insistimos— la pintura de paisaje fue la predominante por adaptarse mejor al gusto y las necesidades de la burguesía local. Por el contrario, en las exposiciones nacionales y los salones de Otoño, en los que el objetivo del artista era la obtención de visibilidad, más que vender obra, fue más habitual hallar temas figurativos puesto que, más allá de las diferencias entre el gusto catalán y el madrileño, estos permitían al expositor demostrar más eficazmente sus conocimientos técnicos. De este modo, la motivación económica actuó como un determinante más de la producción artística.

1.4. Las Exposiciones Regionales en Valencia y la «*República Inmaculada*»

Durante la década de 1930, Valencia presentó un panorama artístico especialmente efervescente y lleno de contrastes. Por un lado, igual que ocurría en la mayoría de las urbes españolas, la sociedad estaba dominada por las fuerzas conservadoras y por una burguesía provinciana y centralista a la que no le interesaba dinamizar el progreso cultural. La ciudad, por tanto, contó con escasas salas de exposiciones, una falta de infraestructuras y unos centros de enseñanza todavía dominados por el academicismo finisecular. Por otro lado, la llegada de la Segunda República motivó las agrupaciones de artistas de carácter alternativo, que comenzaron a reunirse, a asociarse y a combatir por primera vez por cuestiones que no eran estrictamente profesionales, como la lucha de clases, la reforma de los planes de estudio y en general, las reivindicaciones políticas y sociales desde ideologías progresistas.[493]

Aunque la presencia de estos colectivos animó notablemente el panorama cultural valenciano —veremos algunos ejemplos más adelante—, la realidad fue que la mayoría de

[493] AGRAMUNT, Francisco, 2006, pp. 31-32.

agrupaciones de carácter renovador actuaron al margen de los concursos y de las instituciones tradicionales.[494] Por lo tanto, en los primeros años treinta, el sitema artístico estuvo mayoritariamente dominado por prácticas y formas de mercado decimonónicas y géneros artísticos tradicionales, entre los que destacó la pintura regionalista como ideal estético de la burguesía local.[495] Las exposiciones regionales valencianas, en las que vamos a centrarnos ahora, se orientaron en esta dirección.

Dichas exposiciones tuvieron su origen en las muestras de Pintura, Escultura y Arte Decorativo que el Círculo de Bellas Artes se encargaba de organizar anualmente a propósito de la Feria de Julio. Sabemos que en ellas podían participar todos los socios del Círculo y, aunque no disponemos de los catálogos, podemos inferir que estuvieron orientadas a exhibir la obra de artistas vivos, pero ya consagrados.[496] Algunas reseñas así lo sugerían, como esta de 1931: «Juzgando ante lo recibido, promete ser esta nueva exhibición una muestra muy interesante y valiosa de lo que nuestros inagotables artistas son capaces de hacer renovando, por lo tanto, el éxito que siempre han obtenido, tanto artístico como económico».[497] Asimismo, las referencias que hemos hallado en la prensa no denotan la distribución de premios ni la presencia de un jurado de admisión, por lo que lo más probable es que no fueran concursos en el sentido estricto del término.[498]

En 1934, sin embargo, la situación fue diferente. Se cumplían 25 años de la famosa Exposición Regional Valenciana de 1909. En abril, una heterogénea comisión formada por representantes del Ateneo Mercantil, Círculo de Bellas Artes, *Acció d'Art* y *Centre d'Actuació Valencianista*, presentó una propuesta al Ayuntamiento para organizar un evento similar a la exposición original, a modo de homenaje.[499] La solicitud fue aprobada y a finales de julio tuvo lugar la inauguración de la II Exposición Regional Valenciana, que contó con una muestra de pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, grabado y fotografía coordinada por el Círculo de Bellas Artes, pero en colaboración con las instituciones demandantes.[500] Se celebró en los claustros de la Universidad Literaria y en este caso, sí que hubo un jurado de aceptación y un jurado de premios elegido por votación entre todos los

---

494 CASTAÑER, Xesqui, 1998, pp. 63-64.

495 AGRAMUNT, Francisco, 2006, p. 44.

496 CÍRCULO, 1931a, p. 14 y 1931b, p. 7. NOTICIAS, 1931, p. 2.

497 FERIA, 1931a, p. 8.

498 FERIA, 1931a, p. 8. FERIA, 1931b, p. 2.

499 CONMEMORACIÓN, 1934, p. 9. NOTICIAS, 1934a, p. 2.

500 PROVINCIAS, 1934, p. 13. VALENCIA, 1934, p. 6.

expositores, por lo que la participación era abierta.[501] El de admisión estuvo conformado por Salvador Tuset, Juan Rivelles Guillem, Renau Belenguer [sic.],[502] Carlos Felipe de Usabal [sic.][503] y Fernando Escrivá en la sección de pintura, y por Vicente Beltrán, Francisco Paredes y Rafael Rubio en la de escultura. Pese a la presencia de Escrivá y de Renau, la mayoría de estos autores llevaban décadas ya consagrados, por lo que la tónica general de la muestra fue relativamente conservadora. A esto contribuyó la propia organización del certamen ya que, según recogen las fuentes, se invitó a demasiados artistas cuyas obras debían exponerse por compromiso y se dejó poco espacio para aquellos que quisieron presentarse al concurso libremente.[504] En *La Época* se decía:

> Ha concurrido numeroso público que ha llenado los claustros en los que, debidamente acondicionadas han sido expuestas multitud de obras […] Ha resultado insuficiente el local, quedándose sin exponer más de 150 obras, con el consiguiente disgusto de los artistas a los que afecta la irregularidad, que van a reunirse para protestar ante las autoridades y organizadores.[505]

La prensa valenciana también se hizo eco de los defectos en la organización:

> Amb tota la bona voluntat no hauria pogut eixir bé per haver estat una improvització [sic.] mancada materialment de temps; si a d'açò s'afegeix quelque passioneta interessada es comprendrà que l'exposició fou bastant mediocre. No hi hagué prou discerniment per a admetre obres i es varen prodigar medalles lamentablement.[506]

En el mismo artículo, se puntualizó que la sección más caótica había sido la de pintura, ya que fue la que contó con más artistas invitados. Para el crítico, en esta sección se veían «coses ràncies, mal pintades, desdibuixades, anodines, ensutjades, etc.», aunque no fue esta una opinión compartida por todos. En la crónica de la inauguración publicada en el diario conservador *Las Provincias* se hablaba de «una exposición importante, en donde se han reunido obras que, por su calidad y cantidad, le dan una significación bien alta al concurso».[507] En medios nacionales como *La Voz* se afirmaba que «todos los artistas

---

501 NOTICIAS, 1934b, p. 3.

502 A pesar de ser el único del que se no se especifica un nombre de pila, entendemos que podría ser Josep Renau Berenguer, en representación de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, que formaba parte del comité ejecutivo del certamen.

503 Probablemente se refieran a Luis Felipe de Usabal, conocido artista valenciano de la época. Las críticas citadas más adelante denotan una falta de planificación con respecto a la elaboración y distribución del catálogo que podría justificar las erratas en los nombres.

504 E.N.B., 1934, p. 26.

505 VALENCIA, 1934, p. 6.

506 E.N.B., 1934, p. 26.

507 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934c, p. 2.

valencianos han presentado cuadros de gran número»,[508] y en general, según las fuentes, la exposición tuvo mucha afluencia de público.[509]

Quizá la crónica más extensa fue otra publicada en *Las Provincias*, el 2 de agosto, en la que se señalaban los mismos problemas de siempre: un exceso de amateurismo y una ausencia de novedades provocada por el desinterés de la burguesía, que a su vez, perpetuaba dicha falta de interés. También se señalaron otros defectos, como que el catálogo no se había enviado a las redacciones de los periódicos —más tarde, de hecho, informaron de que a *Las Provincias* llegó un día antes de que se clausurara la muestra—,[510] lo cual dificultaba la publicación de reseñas específicas sobre las obras y los artistas que conformaban la exposición.[511]

Afortunadamente, en esta ocasión sí contamos con el catálogo original.[512] En él aparecen 13 pinturas de contenido religioso, de una sección compuesta por 91 obras [A1.6], esto es un 14,3%, es decir, una cantidad bastante superior a la que pudo hallarse en el resto de concursos del panorama nacional hasta ahora analizados. Quizá esto se deba a ese ambiente conservador del certamen. De hecho, la mayoría de artistas que llevaron este tipo de obras contaban ya con una afianzada trayectoria. Luis de Usabal, por ejemplo, había obtenido la medalla de oro en las exposiciones regional y nacional de Valencia en 1909 y 1910, y ahora formaba parte del jurado de admisión y presentaba *Madonna dei Pittori* y un *Ecce Homo.* Sobre su aportación se dijo: «cuando se tiene una honda sensibilidad y se domina la técnica, todos los procedimientos perduran. Y este es el caso de esta 'Santa Pintura' del afortunado artista, que también presenta una original cabeza de Jesucristo».[513]

Teodoro Andreu había sido premiado con los mismos galardones y en los mismos años que Usabal. Ahora presentaba *Patio de la masía del convento.* Daniel Sabater, que exponía una pintura al «estilo Bosco»,[514] titulada *El casamiento del Diablo* [fig. 70], también llevaba más de dos décadas participando en los grandes certámenes artísticos. La prensa incluso advirtió que muchas de las obras de esa muestra ya habían sido expuestas al público con anterioridad, lo cual podía restar interés al concurso.[515]

---

508 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934b, p. 5.
509 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934c, p. 2.
510 NOTICIAS, 1934c, p. 3.
511 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934d, p. 2.
512 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934a.
513 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934d, p. 2.
514 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934d, p. 2.
515 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934d, p. 2.

Fig. 70. Daniel Sabater. *La boda del diablo,* c. 1934. Reproducción en el catálogo de la II Exposición Regional de Bellas Artes (Valencia)

Fig. 71. Pasqual Roig Minué. *Santa Mónica,* c. 1934. Reproducción en el catálogo de la II Exposición Regional de Bellas Artes (Valencia)

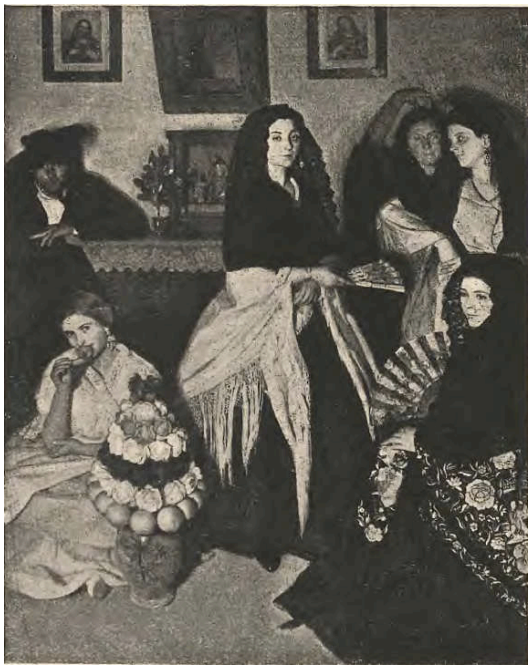

Fig. 72. Gabriel Esteve, *Chicas de Masalfasar,* c. 1934. Reproducción en el catálogo de la II Exposición Regional de Bellas Artes (Valencia)

La cantidad temática también estuvo bastante equilibrada en la sección de pintura, con 4 paisajes, 4 obras religiosas, 3 interiores y 2 composiciones costumbristas. En el catálogo de la exposición se reprodujeron tres de ellas: *El casamiento del Diablo* de Daniel Sabater que comentábamos antes;[516] *Santa Mónica* de Pasqual Roch Minué [fig. 71] y *Chicas de Masalfasar* de Gabriel Esteve [fig. 72], una escena de género de carácter regionalista

[516] Este artista llevaba una década realizando principalmente miniaturas de Cristos e imágenes de Santa Teresa. A partir de entonces comienza a producir pinturas fantásticas sobre monstruos, brujas y escenas macabras, con las que adquiere notoriedad**.** CASTAÑER, Xesqui, 1998, p. 50.

ubicada en una estancia decorada con objetos de culto y «realizada ante el natural con devoción por parte del autor».[517] Esta última fue premiada con una primera medalla por un jurado compuesto por Rafael Bargues Asensi, Luis de Usabal y Ricardo Verde Rubio.[518]

De la sección de escultura se dijo que contaba con aportaciones valiosas, si bien se notaba una «manca d'inquietud modernitzant», una falta de novedades que sin embargo podía justificarse con el poco tiempo del que habían dispuesto los artistas para presentarse a la exposición.[519] En esta sección encontramos cuatro obras de contenido religioso, esto es un 5,8% de una sección compuesta por 69 obras, una cantidad más similar a la presentada en otros concursos. Estas obras fueron: *Caridad* del imaginero Peregrín Pérez Sanchis; *Hermana,* una «suave»[520] monja en mármol de Panach; *Ave María,* talla en madera de Enrique Giner Canet, y *Dolorosa* de José Martínez Solar, realizada en barro cocido. Fue premiada con una tercera medalla la obra de Panach, por un jurado compuesto por Rafael Bargues Asensi, Alfonso Gabino y Francisco Marco.[521]

En 1935 se celebró una nueva edición, la «III Exposició Regional de Belles Arts», también en los claustros de la Universitat de València e integrada en la Feria de Julio.[522] Sabemos que en esta muestra, igual que en la anterior, coexistieron artistas de renombre con otros noveles, aunque según el diario *El Pais Valencià,* tanto unos como otros expusieron obras que ya tenían hechas de antes, por lo que, de nuevo, había pocas novedades.[523] Entre los primeros, destacó José Benlliure, de quien se expusieron 9 pinturas de contenido religioso, en su mayoría paisajes e interiores: *Refectorio de Santa María de Asís*, *La sopa en el convento*, *Capilla de la Basílica de San Francisco*, *Portada de la Catedral de Asís*, *En la misa mayor*, *Detalle de la Basílica de San Francisco (fachada)*, *Visión diabólica*, y *Pila de iglesia.* Además de estas, Eduardo Muñoz Orts, que había obtenido una mención honorífica en 1934, exponía un paisaje de la *Ermita de Vera.* Ambos artistas fueron considerados, junto con otros, como el fuerte de la exposición.[524] No obstante, la cantidad de pinturas de contenido religioso disminuyó con respecto al anterior certamen, representando un 9,7%, un porcentaje igualmente superior a lo que solía ser habitual en este tipo de exposiciones.

---

517 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934d, p. 2. La reproducción de esta imagen podrá hallarse en el capítulo 5.
518 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934e, p. 3.
519 E.N.B., 1934, p. 26.
520 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934d, p. 2.
521 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934e, p. 3.
522 EXPOSICIÓN REGIONAL, 1935.
523 FLORES, Luis R., 1935, p. 3.
524 EXPOSICIÓ, 1935, pp. 25-26.

En la sección de escultura, compuesta por 39 piezas, hubo solo una aportación religiosa, *Mística,* de Luis Llabata Machinanti, esto es un 2,6%.[525]

El Círculo de Bellas Artes también organizó exposiciones en su propia sede, pero normalmente se mantuvo fiel a una estética tradicional heredera del sorollismo y la pintura valenciana de entresiglos.[526] Como adelantábamos en la introducción, no disponemos de a penas documentación sobre esta institución, sin embargo, debemos señalar, por su originalidad y pertinencia, una muestra dedicada a un gran lienzo de Giménez Cotanda, [527]titulado *La República Inmaculada* [fig. 73], que vio la luz en septiembre de 1931. La invitación incluía un texto de Almela i Vives que decía:

> Tot el món veu de sobte que el régimen republicà és un gran règim. Tot el món es fa republicà… I, naturalment, cal incloure a molts pintors. Aleshores —i encara— naixen moltes representacions pictòriques de la República. […] Pero cap com la de Giménez Cotanda, que —dit siga de pas— no necesità l'esdeveniment del 14 d'abril per a pensar en la República. Es una obra original, originalísima. I no sols per la técnica, que se manté fidelísima a les normes seguides sempre per Giménez Cotanda. També per alló que podríem anomenar argument de l'obra. «La República Inmaculada» diu Giménez Cotanda que ha representat. I el mateix títul indica l'esperit de la tela.[528]

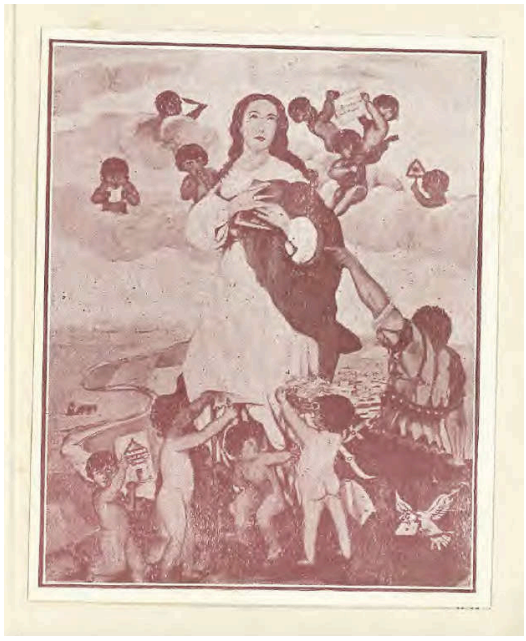

Fig. 73. Giménez Cotanda, *República Inmaculada,* 1931. Reproducción en la invitación a la exposición (AFAV, C8)

Sabemos que en abril y mayo de 1931 algunos jóvenes socialistas repartieron panfletos en los que se decía «Respeto para todos ¡Viva la República Inmaculada»,[529] que quizá pudieron haber servido al artista de inspiración para su obra, al mismo tiempo claramente influida por las vírgenes barrocas de Murillo. En cualquier caso, la obra fue muy comentada. En la inauguración estaba previsto que el diputado Julio Just Gimeno

525 Véase el catálogo: EXPOSICIÓN REGIONAL, 1935.

526 COMPANY, Rafael; GRIÑÓ, Amador (coms.), 2016, p. 130.

527 El apellido del autor aparece escrito indistintamente con G o con J en diferentes medios.

528 Catálogo e invitación en: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Archivo Francesc Almela Vives (AFAV), C8/Cotanda.

529 REPARTO, 1931, p. 4.

pronunciara una conferencia sobre «Arte y Revolución»[530] que finalmente no pudo realizarse. Aun así, al acto asistieron varios representantes políticos e institucionales y un «numeroso público» [fig. 74].[531]

Un cuadro de Jiménez Cotanda

Jiménez Cotanda exhibe con gran éxito en el Círculo de Bellas Artes un sensacional lienzo, cuyo asunto es una nueva visión de palpitante actualidad y que titula «La República Inmaculada». El acto inaugural fué brillantísimo y en la fotografía aparece el artista rodeado por el presidente del Círculo señor Mora, el pintor señor Sigüenza y un grupo de amigos.

Fig. 74. Inauguración de la exposición de Giménez Cotanda en el Círculo de Bellas Artes. *El Pueblo,* 16-09-1931

En la revista barcelonesa *La Calle* se ofreció una de las críticas más extensas a la obra, descrita como una «visión personalísima de la República». Se explicaba que el propio artista era republicano, que «interviene activamente en la actuación del Partido Radical de Valencia, [….] frecuenta la Casa de la Democracia» y «va a hacer tertulia a la Redacción de *El Pueblo*».[532] Del cuadro decía que el asunto era «completamente nuevo» ya que:

> A nadie se le había ocurrido plasmar una imagen de la República en el sentido que representa esta obra, y que viene a decir, traducido en buen romance, que la República es la más pura y genuina encarnación de la democracia y que la más sana representación del pueblo indica a todos que en Ella está la salvación de España y su progreso, su desarrollo, su riqueza, su libertad.[533]

---

530 GIMÉNEZ, 1931, p. 2.

531 GIMÉNEZ, 1931, p. 2. CUADRO, 1931, p. 2.

532 PINTOR, 1931, p. 2.

533 PINTOR, 1931, p. 2.

El reportaje continuaba con una pequeña entrevista al autor, en la que se le preguntaba por el lienzo, a lo que Cotanda respondía: «Ese dará mucho que hablar. Y se va a meter conmigo no poca gente… […] Por si acaso, ya tengo preparado el paraguas para aguantar los chaparrones».[534] No hemos podido hallar ningún comentario negativo hacia esta pintura publicado en prensa, pero la anticipación del autor muestra cómo la religión seguía siendo algo importante para muchas personas y, por tanto, cómo la utilización libre de ciertos temas en el terreno artístico suponía un riesgo para los creadores y las creadoras.

1.5. Las exposiciones de primavera en Sevilla

De las ciudades andaluzas, Sevilla fue la que contó con una mayor actividad artística en la década de 1930; y de todos los concursos de Bellas Artes celebrados en la localidad durante aquel periodo, probablemente los más reseñados fueran las Exposiciones de Primavera, organizadas por la sección de Bellas Artes del Ateneo y patrocinadas por el Ayuntamiento.[535] Estos certámenes han sido ampliamente estudiados por la investigadora Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, que dedicó a ellos su tesis doctoral.[536]

El texto de Rodríguez muestra cómo estas exposiciones llevaban celebrándose en Sevilla desde principios del siglo XX, alcanzando en sus primeras ediciones una gran relevancia. No obstante, la autora afirma que el periodo comprendido entre 1931 y 1936 fue su momento de mayor decadencia. La crítica hispalense observó los mismos defectos que en la mayoría de salones o grandes exposiciones colectivas: una preocupante ausencia de novedades estéticas y una limitante carencia de apoyos económicos. Sin embargo, la falta de recursos fue especialmente señalada en el caso sevillano. De hecho, en el periódico *La Unión* se propusieron algunas soluciones que, por lo general, fueron ignoradas, como la creación de premios otorgados por el Ayuntamiento o la Diputación, o que se abriera la participación a más provincias, para ampliar las posibilidades de auxilio económico.[537]

Para Rodríguez, la falta de interés en el mantenimiento de estos certámenes se tradujo en mayores vacíos en la documentación sobre las exposiciones de los años

---

534 PINTOR, 1931, p. 2.

535 BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 90.

536 RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000. También, aunque más escuetamente, en: RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 1998.

537 Referencias en: RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, p. 231.

treinta,[538] aunque ya sabemos que esas pérdidas también podrían deberse a la Guerra Civil o al posterior borrado franquista de la memoria republicana.[539] En cualquier caso, no se han conservado todos los catálogos de las ediciones celebradas en este periodo, por lo que de algunas solo conocemos las obras que mencionó la prensa escrita [A1.7]. Este fue el caso de la primera Exposición de Primavera sevillana celebrada bajo la República, que se inauguró en 1932. Solo se han podido recuperar los nombres de algunos de sus participantes, pero no disponemos del título de las obras, quizá porque la prensa enfocó su toda su atención en la coetánea exposición nacional.

En la edición de 1933, los comentarios fueron algo más extensos, aunque tampoco se conserva el catálogo. Por el crítico Híspalis sabemos que figuraron, entre otras obras, un interior de iglesia de Alfonso Grosso y unos «blancos monjes geométricos» de Daniel Vázquez Díaz. No será la única vez que unas obras con estas características aparezcan en nuestra tesis doctoral. Recordemos que Grosso había presentado dos interiores de iglesia a la nacional de 1932. Por uno de ellos, incluso había obtenido una medalla de segunda clase. Más tarde veremos como, en el mismo año, llevó una pintura de idénticas características a la exposición internacional del Instituto Carnegie de Pittsburgh. Por otro lado, Vázquez Díaz había mostrado varias versiones de «monjes blancos» en la nacional de 1926, en la internacional del Carnegie Institute en 1931, en la exposición de la SAI celebrada en Berlín entre diciembre de 1932 y enero de 1933, y en la Bienal de Venecia de 1933, entre otras ocasiones.[540] Esto es debido a que a, diferencia de la mayoría de certámenes, el reglamento de las Exposiciones de Primavera de Sevilla no exigía que las obras que se presentaran fueran inéditas, simplemente que no se hubieran mostrado en el mismo centro en el año anterior.[541]

A las pinturas de Grosso y Vázquez Díaz se sumó una *Anunciación* de Sánchez Cid en la sección de escultura, que llamó la atención del presbítero Eduardo Paradas:

> Son dos figuras de tamaño natural, interpretadas no solo conforme a las reglas de la ortodoxia católica, sino con todo el decoro y la grandeza que reclama el momento más trascendental de la obra de la Redención… La obra escultórica no guarda relación con ninguna de las obras de arte religioso antecedente. Puede decirse que es una novedad, aunque la escultura ofrece poca facilidad para cambios radicales de concepto… ni neoclasicista, ni romántica… quizás arte expresionista…[542]

---

538 RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, p. 231

539 BRIHUEGA, Jaime, 2019, p. 139.

540 Todas estas exposiciones serán abordadas en el capítulo 3 de esta tesis.

541 GROSSO, Alfonso, 1931, p. 5.

542 Citado en: RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, p. 239.

De la exposición de 1934, sí que disponemos de una relación de obras. En aquella edición, se presentaron en la sección de pintura: *Portada de Santa Paula* y *Patio de Santa Paula,* de Emilia Ramírez Cruzado, *Ave María* de José Rodríguez Guerrero y *Sin mácula,* de Rafael Ortega Heredia; y en la sección de escultura, una talla titulada *Cristo,* de Daniel Bilbao Martínez. Aunque es posible que esta muestra pudiera ampliarse con alguna otra obra camuflada bajo un título poco exacto, llama la atención la escasez de pinturas de contenido religioso en una sección compuesta por 126 lienzos y dibujos,[543] sobre todo teniendo en cuenta que Sevilla era conocida por sus procesiones y su religiosidad popular.

De la edición de 1935, tampoco conservamos el catálogo, aunque Inmaculada Rodríguez ofreció una recopilación de obras relativamente completa, extraída a través de noticias de prensa. Sabemos, por tanto, que se expusieron «un lienzo con asunto del Rocío» de Francisco Hohenleiter; *El Petitorio* y *Tríptico de Semana Santa* de Santiago Martínez; *Interior del Pozo Santo* de Alfonso Grosso, así como varios paisajes y dibujos sin título en la sección de pintura. En la sección de escultura, figuraron *Busto de Fray Bartolomé de las Casas* de José Lafita; y *Virgen Dolorosa* de Santos.

De la exposición de 1936, no se ha conservado ningún título, pero sí sabemos que se reservó una sala específica a los trabajos presentados a un concurso convocado por el propio Ateneo sobre el tema de San Isidoro, al que concurrieron ocho artistas con diferentes proyectos de monumentos alusivos al patrón de Sevilla.[544] En abril de aquel año se estaba celebrando el XIII centenario de la muerte del santo, lo que propició la organización de diversas conferencias, publicaciones y celebraciones, entre las cuales se encontraría dicho concurso.[545]

Por lo que se ha podido apreciar por la poca documentación que se ha conservado, las Exposiciones de Primavera de Sevilla fueron bastante más humildes que los salones de otoño o los salones de primavera catalanes, principalmente porque no se otorgaba ningún premio, ni honorífico ni económico, y a penas se produjeron ventas. Tal y como demostró Rodríguez, en los años en los que se celebraban exposiciones más importantes, como las nacionales, los artistas prefirieron no participar en las del Ateneo sevillano, y cuando lo hicieron, acostumbraron a llevar obras de menor nivel o en su mayoría, estudios.[546]

Por lo tanto, aunque resulte llamativa la ausencia de temas religiosos en un territorio en el que las tradiciones católicas se mantuvieron especialmente vivas, esa carencia debe

---

[543] RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, pp. 242-243.

[544] RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, p. 244.

[545] SÁNCHEZ HERRERO, José, 2023, p. 20.

[546] RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, p. 250.

explicarse dentro de un proceso de decadencia de los propios certámenes, sumada a una falta de documentación que podría aportar perspectivas diferentes. Otro de los motivos de su decadencia fue la creación de las Exposiciones Libres organizadas por la Asociación Profesional de Estudiantes de Bellas Artes y Artes Industriales de la Federación Universitaria Escolar, en 1932. La coexistencia de ambas muestras perjudicó a las Exposiciones de Primavera, a las que comenzaron a acudir progresivamente menos artistas, más amateurs, y menos críticos.[547]

1.6. Las exposiciones de artistas vascos

El País Vasco presentó un panorama radicalmente diferente al sevillano. Igual que Cataluña, contó con un sistema artístico y cultural, en cierta medida, distinto al que se estaba dado en el resto del Estado Español. Para empezar, se trató de un territorio históricamente consciente de su particularidad cultural, una singularidad que fue azuzada especialmente por los intelectuales de la generación del 98 y que, evidentemente, se vio reflejada en las producciones artísticas. Además, contó con un desarrollo económico extraordinario que favoreció el enriquecimiento de una burguesía interesada en la promoción artística.[548] Así lo resumía Juan de la Encina, que veía en Bilbao y San Sebastián dos núcleos en los que las artes plásticas habían comenzado a florecer:

> Surgieron con carácter peculiar los artistas en el País Vasco al tiempo que éste se transformaba en su economía y estructuración social, merced a un régimen industrialista y traficante más o menos desarrollado. Consecuencia de él ha sido el henchimiento de los dos centros del país más propicios a la atracción de corrientes modernas.[549]

En este contexto surgieron múltiples agrupaciones de artistas que supieron sustituir al gobierno regional en la dinamización del panorama cultural. Una de las primeras y más importantes fue la Asociación de Artistas Vascos. Esta se creó en Bilbao en 1911, pero se mantuvo durante todo el periodo anterior a la Guerra Civil como la principal organizadora de exposiciones colectivas e individuales, contando entre sus miembros con artistas locales

---

547 RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, 2000, p. 250.

548 MOYA, Adelina, 1986, p. 144. PÉREZ SEGURA, Javier, 1998, pp. 2-3.

549 ENCINA, Juan de la, 1919, p. 5.

de primer nivel.[550] Además de esto, presionaba para que el Museo de Bellas Artes adquiriese algunas de las obras presentadas, lo cual resulta fundamental en un contexto nacional en el que las ventas de arte escaseaban.[551]

En 1985, Pilar Mur Pastor publicó un exhaustivo estudio sobre la Asociación de Artistas Vascos, del que partimos para este apartado. Sin embargo, la autora reconoce que pese a que la actividad expositiva fue bastante prolífica en los tiempos de la Segunda República, muchas muestras no lograron trascender a la prensa escrita, ya que la tumultuosa actualidad política eclipsó, por lo general, las noticias de carácter cultural.[552] Pese a todo, se han conservado algunos catálogos que ofrecen información sobre las obras religiosas presentadas a cada una de estas muestras [A1.8].

Destacamos, en primer lugar, la Segunda Exposición de Artistas Vascongados celebrada en el Museo de Arte Moderno de Bilbao en 1932 y organizada por la Junta del Patronato del Museo,[553] que contó con 7 pinturas de carácter religioso de una sección compuesta por 89 obras, cerca de un 8%. De ellas, 4 fueron paisajes y vistas de iglesias del País Vasco, una fue un interior de la iglesia de Lejona, otra fue una *Oración* presentada por José Arrue, y la última fue un dibujo de la *Anunciación,* presentado a la sección de pintura por Tomás Martínez.[554] También debemos tener en cuenta que, aunque, en este caso, ninguna de las obras de contenido religioso tuviera que ver con la provincia de Navarra, su diputación llamó a participar a sus artistas en la muestra, e incluso ofreció costear los traslados de las obras a Bilbao.[555]

En relación a este asunto, traemos a colación la «Exposición de artistas vascos», celebrada en 1932, a propósito de la inauguración del museo de San Telmo, en San Sebastián. Esta muestra no fue organizada por la Asociación de Artistas Vascos, pero contó con un total de 253 obras, de las cuales 32 fueron de contenido religioso. Esto es un 12,65%, es decir, una cantidad significativamente superior a la presentada a la mayoría de exposiciones de la época.[556] Puede ser que este incremento fuera inspirado porque el

---

[550] Pilar Mur Pastor publicó en 1985 una investigación minuciosa sobre la Asociación de Artistas Vascos, desde sus inicios hasta la guerra civil. En su estudio se reproducen los catálogos de las exposiciones que se han conservado y las crónicas sobre las mismas publicadas en diferentes medios escritos. Este apartado toma su investigación como punto de partida, véase: MUR PASTOR, Pilar, 1985.

[551] MOYA, Adelina, 1997, p. 93.

[552] MUR PASTOR, Pilar, 1985, p. 158.

[553] ARTISTAS VASCOS, 1931, p. 1.

[554] MUSEO DE ARTE MODERNO DE BILBAO, 1932.

[555] ACUERDOS, 1932, s.p.

[556] MUSEO SAN TELMO, 1932.

museo —anteriormente denominado Museo Histórico, Artístico y Arqueológico— había cambiado de sede, ubicándose a partir de aquel momento en el antiguo convento dominico de San Telmo.[557] En cualquier caso, de aquella exposición nos llaman la atención dos características: por un lado, la preponderancia de obras de temática religiosa por encima del paisaje o del costumbrismo religioso, más habitual en otros certámenes y aquí casi inexistente, y por otro lado, que hubiera más paisajes de iglesias navarras que propiamente vascas. Todo ello debe ponerse en contexto atendiendo al lugar y el año en que fue celebrada esta muestra: 1932.

Con la proclamación de la Segunda República las provincias de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya comenzaron a movilizarse para la elaboración del Estatuto de autonomía. El proyecto había sido esbozado y modificado por diversos partidos de derechas, y una de sus principales características fue que se reservaba a la futura región autónoma las relaciones con la Iglesia católica, asumiendo la posibilidad de celebrar un Concordato con el Vaticano.[558] Durante este proceso, en Navarra se llevaron a cabo votaciones para determinar si se quería luchar por un Estatuto vasco-navarro en conjunto con el resto de provincias, o por un Estatuto propio. La mayoría de municipios, incluida Navarra, aprobaron el proyecto único, dando lugar al Estatuto de Estella. No obstante, la cláusula acerca de las relaciones con la Iglesia hizo que el proyecto fuera desestimado por las Cortes Españolas, ya que contradecía la Constitución de 1931. Este rechazo forzó el reinicio del proceso autonómico, y las provincias comenzaron a trabajar en un nuevo Estatuto, esta vez excluyendo la cuestión religiosa.

En la segunda vuelta, se volvió a preguntar a Navarra si quería unirse al Estatuto conjunto o prefería uno provincial. Aunque en enero de 1932 la mayoría de los votantes se inclinó por el proyecto único, la opción del Estatuto provincial fue ganando más adeptos durante los primeros meses del año, especialmente entre los partidos más tradicionalistas. Tanto es así que, en la Asamblea General del 19 de junio de 1932, la mayoría de ayuntamientos de Navarra votaron, finalmente, en contra del Estatuto común. A partir de entonces, las tres provincias vascongadas continuaron sin Navarra en la elaboración del Estatuto, que finalmente fue aprobado en 1936.[559] Así, de manera consciente o inconsciente, tanto la exposición del Museo San Telmo, como las ayudas ofrecidas por la

---

[557] MUSEO SAN TELMO, «Historia». En: <https://www.santelmomuseoa.eus/> (24-10-2024).

[558] Véase: GOTI ORDEÑANA, Juan, 1989, pp. 115-152.

[559] El proceso de configuración del Estatuto Vasco de 1936 ha sido estudiado en profundidad por varios autores. Destacamos, sin ningún orden en particular, las aportaciones de Santiago de Pablo Contreras, José Luis De la Granja Sainz, Ludger Mees y José María Jimeno Jurío.

Diputación de Navarra en la Segunda Exposición de Artistas Vascongados, atestiguan el conflicto vasco-navarro en su momento de máxima agitación.

La misma muestra del Museo de San Telmo contó con obras religiosas de artistas muy reconocidos, como Ignacio Zuloaga, Quintín de Torre, Ramiro Arrúe o Elías Salaverría, que entre otras pinturas, llevó su *San Ignacio de Loyola,* esta vez sin cambiarle el título. Que el artista insistiera en sacar a la luz esta obra no en una, sino en dos ocasiones el mismo año, confirma las intenciones de denuncia ante las políticas laicistas que comentábamos páginas atrás.

En 1933, la Asociación de Artistas Vascos celebró otra muestra, esta vez en las Galerías Emporium de Barcelona.[560] No era la primera vez que los artistas vascos y los catalanes colaboraban entre sí, especialmente entre los más modernos, marcando distancias con otros centros españoles dominados por la burocracia de los concursos y el academicismo.[561] En esta ocasión aparecieron 5 obras de contenido religioso, frente a un total de 95. Solo dos de ellas fueron pinturas: un paisaje de Enrique Rentería y *Virgen moderna* de Isidoro de Guinea. El resto fueron esculturas de Quintín de Torre: *Nicodemus* [fig. 75]*, María* y *Cristiana.*[562]

De Torre era uno de los fundadores de la Asociación de Artistas Vascos, se había formado en el taller de un imaginero y había estudiado en Barcelona becado por la Diputación de Vizcaya y el Ayuntamiento de Bilbao, por lo que es posible que facilitara los contactos necesarios para la celebración de esta exposición en la capital catalana.[563] De las obras expuestas por este escultor, *La Vanguardia* publicaba:

> Manifiestan el hábil dominio del autor en la labra de materia leñosa y, a más, la última de esas esculturas (*Nicodemus*) de acentuado vigor realista que contrasta con la otra, que aun en su robustez de técnica acusa suave dulzura en el rostro, de viva y tierna mirada.[564]

El mismo reportaje detectaba que en la exposición únicamente habían participado las nuevas generaciones de artistas, y que el estilo general tendía a la imitación de las modas extranjeras:

---

560 AHCB, 4-326/C14-E4.

561 GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, 2002, p. 43.

562 AHCB, 4-326/C14-E4.

563 SOTO CANO, María, 2010, p. 48.

564 EXPOSICIONES, 1933, p. 2.

La impresión que, en bloque, suscita esa manifestación, es la de unos artistas que andan tras el logro de acento propio y que para esto se acogen a corrientes de extranjería, en vez de operar libres de prejuicios y buscar en el propio país y en sus tipos lo que pueda facilitarles bien marcado distintivo.[565]

Fig. 75. Quintín de Torre, *Nicodemus,* c. 1933. Museo de Bellas Artes de Álava

También en 1933, la Asociación de Artistas Vascos organizó una exposición individual de Rafael Boti en la que se incluyeron algunos paisajes de iglesias de diferentes ciudades españolas.[566] En 1934, hubo una pequeña «Exposición de obras de Varios Asociados», con 23 pinturas, de las cuales ninguna fue religiosa. Unos meses más tarde se celebró la «Tercera Exposición de Artistas Vascongados», también en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, con tres pinturas de contenido religioso —un paisaje, un interior y una obra titulada *El santo de Begoña—,* y tres esculturas —*El divino Maestro* de José Díaz Bueno; *San Francisco* de Juan Guraya, y *Madonna* de Joaquín Lucarini—, de un total de 81 y 26 obras, respectivamente.

---

[565] EXPOSICIONES, 1933, p. 2.

[566] MUR PASTOR, Pilar, 1985, p. 163.

De 1935 solo hemos hallado un pequeño catálogo de 19 obras presentadas por Ricardo Arrue, miembro de la Asociación, con una pintura titulada *Iglesia de aldea.*[567] En 1936 la Asociación de Artistas Vascos organizó varias exposiciones, siendo la más grande la «Exposición de Pintura, Escultura y Artes Decorativas» celebrada en el Hotel Carlton de Bilbao. En esta figuraron cinco pinturas de carácter religioso —*Camino de Santiago* de Manuel Losada; *Virgen* de Marisa Roësset [fig. 14]; *Coro de la iglesia de Ansó* de Antonio Torcal; y *Un dominico* de Ignacio Zuloaga— y dos esculturas —un mármol titulado *Sagrado Corazón de Jesús* de Juan Guraya y, de nuevo, *Nicodemus* de Quintín de Torre—.[568]

Independientemente de la Asociación de Artistas Vascos, otro certamen interesante en Euskadi fue la bianual «Exposición de Artistas Noveles», un concurso fundado por la Diputación Provincial de Guipúzcoa en 1917 —aunque la primera edición no se dio hasta 1920—, que durante la Segunda República se celebró en 1931, en 1933 y en 1935. Esta muestra fue un síntoma claro de la corriente de renovación de la pintura vasca. Para participar en ella solo había que cumplir dos requisitos: ser natural de Guipúzcoa y menor de 30 años. El concurso contaba con un jurado compuesto por tres técnicos y cuatro diputados, encargados de la admisión de obras y la adjudicación de premios.[569]

Como afirmó Adelina Moya, los jóvenes de aquel momento se decantaron por un lenguaje artístico más próximo a la vanguardia, como vemos, por ejemplo, en *El monaguillo* de Juan Cabanas [fig. 76]. Muchos aclararon la paleta y eliminaron la dimensión trágico-simbólica dada a los tipos vascos por Zuloaga o los Zubiaurre, aunque sin dejar por ello de referirse al propio paisaje o a los propios personajes del entorno. Por este carácter renovador, el concurso fue originalmente muy bien recibido. Sin embargo, como ocurrió con iniciativas similares, la falta de subvenciones lo

Fig. 76. Juan Cabanas, *Monaguillo,* c. 1931. Reproducción en *Blanco y Negro,* 04-10-1931

[567] Reproducido en: MUR PASTOR, Pilar, 1985, p. 298.

[568] Reproducido en: MUR PASTOR, Pilar, 1985, pp. 299-300.

[569] MOYA, Adelina, 1986, pp. 144-145.

llevó a un periodo de decadencia que coincidió, de nuevo, con los años de la Segunda República.[570] Además, se le criticó que solo se mostrara apoyo a los artistas más jóvenes, ya que cuando los creadores alcanzaban la treintena, dejaban de tener apoyos, porque al margen de las instituciones, era difícil vender arte. Aun así, fueron uno de los pocos concursos patrocinados por un órgano de gobierno en los que realmente se invirtió en el arte joven. Concretamente, se distribuyeron 14.000 pesetas anuales en premios, una cantidad realmente insólita que fue elogiada efusivamente por críticos como Manuel Abril.[571]

En estas exposiciones fue menos habitual la obra de contenido religioso —al menos, atendiendo a los títulos—, pero hubo un notable artista que logró ganar el primer premio de escultura tanto en 1931 como en 1933, en ambas ocasiones con obras religiosas. Se trató de Jorge Oteiza, uno de los primeros escultores vascos en emprender lenguajes estéticos más vanguardistas.[572] Por ello, nos detendremos en su trayectoria en el siguiente capítulo, dedicado expresamente al arte moderno.

En definitiva, el sistema artístico en el País Vasco favoreció la libertad creadora de sus artistas jóvenes, que pudieron experimentar con lenguajes estéticos diferentes sin abandonar los temas de la tradición, apoyados por las instituciones y la burguesía local. Con todo lo expuesto en este capítulo, podemos concluir que la cantidad de obras religiosas, así como las estéticas y temáticas más representadas, estuvieron profundamente influenciadas por las facilidades y las dificultades que ofrecían cada uno de estos entornos expositivos.

Hemos visto cómo la pintura y la escultura religiosas o de contenido religioso no dejaron de gustar a los artistas, al público y la crítica cuando su ejecución era buena, pero entendemos que se trataba de un formato más difícil de vender a los particulares, sobre todo cuando las obras eran de gran tamaño. De este modo, consideramos que las variaciones en la cantidad, la técnica y los estilos de este tipo de obras dependieron no tanto de la voluntad creativa y el posicionamiento ideológico del artista, sino de toda una serie de privilegios determinados por el contexto en el que se celebraba la exposición, la trayectoria del creador o la creadora, sus apoyos económicos o incluso el género de la persona que presentaba las obras.

---

570 Hubo varios comentarios en prensa en los que se manifiesta la insuficiencia de apoyos económicos para los artistas. Una recopilación de ellos en: MOYA, Adelina, 1986, pp. 143-146.

571 ABRIL, Manuel, 1931e, pp. 17-21.

572 MOYA, Adelina, 1986, pp. 153-156.

1.7. El arte religioso ¿una cuestión de capital?

Sabemos que Pierre Bourdieu definió el concepto de campo artístico como un espacio en el que interactúan todos los agentes involucrados en el proceso de creación y valoración de las obras artísticas. En ese campo, se producen luchas de fuerzas en las que los diferentes actores compiten para ganar reconocimiento y poder frente a los demás. Dicho poder, según Bourdieu, se gana acumulando diferentes tipos de capital: económico (dinero y recursos materiales), cultural (conocimientos, habilidades y educación), social (relaciones con otras personas) o simbólico (prestigio y reconocimiento). Aunque esto es aplicable a cualquier otro tipo de «campo», en el de las artes, según el sociólogo, el capital más importante es el simbólico, ya que determina el estatus y la autoridad de un artista, crítico o institución. No obstante, el resto de capitales influyen, posibilitan o se relacionan con aquel.[573] Sin la intención de limitar nuestra investigación a categorías estrictas, consideramos útil la terminología propuesta por Bourdieu para exponer las conclusiones de este primer capítulo.

En general, hemos observado cómo el arte religioso, en ningún caso, desapareció por completo de las grandes plataformas expositivas. Sin embargo, como ya hemos dicho, la cantidad y, sobre todo, las formas en las que la religión se manifestó en la obra artística fueron muy diversas y variaron en cada certamen atendiendo a cuestiones como el prestigio, las posibilidades económicas, o incluso el género de los y las participantes.

De todos los concursos que hemos analizado, las exposiciones nacionales fueron la plataforma más selectiva y, sobre todo, la que más atención recibió por parte de la crítica y el público, lo cual hizo que muchos y muchas artistas la tomaran como primera opción para dar visibilidad a su trabajo. Es decir, que en términos bourdenianos, fueron los certámenes que mayor capital simbólico tuvieron y ofrecieron a sus participantes. Esto hizo que los candidatos y las candidatas se presentaran a las nacionales, no tanto con obras fáciles de vender, sino con aquellas que les permitieran demostrar una mayor pericia artística y que además resultaran llamativas, primero para el jurado, en aras de ser aceptadas, y después para la prensa. De esta forma, se entiende que, en lo que al arte de contenido religioso se refiere, las exposiciones nacionales mostraran una preponderancia de las obras de composición, en este caso, costumbristas o de temática religiosa.

En cuanto a los estilos, sabemos que, por cómo estaban conformados los reglamentos de las exposiciones nacionales, los mecanismos de admisión y adjudicación de

[573] BORDIEU, Pierre, 1980, 1986 y 1994.

galardones estaban controlados de facto por los críticos de arte, los académicos y los artistas pertenecientes al sector más conservador. Es cierto que, durante la Segunda República, el Estado trató de intervenir en la organización de estos certámenes para intentar dar mayor cabida a las corrientes modernas. Estas intromisiones motivaron la participación de artistas considerados como renovadores, que también presentaron obras de contenido religioso, aunque su presencia no logró revertir por completo el conservadurismo dominante.

Se produjeron, de esta forma, espacios de convivencia entre las corrientes academicistas y las modernas que, recordemos, en aquel momento miraban hacia los realismos de nuevo cuño. Pese a sus diferencias, ambas tendencias parecieron valorar la pintura de figura en general, y la religiosa en particular. Los academicistas habían considerado la pintura religiosa como uno de los «géneros mayores» y por tanto, la percibían como más difícil y más meritoria; mientras que para los modernos la recuperación de símbolos y temas religiosos surgió de manera natural, entre otras cosas, por su vocación clasicista y su inspiración en el arte italiano del Trecento y el Quattrocento, aunque después volveremos a este asunto.

Así, en las exposiciones nacionales pudieron encontrarse temas religiosos en ambas opciones plásticas. Quizá la edición más significativa fuera la de 1932 —el año en el que la SAI formó parte del jurado— en la que fueron premiadas con el mismo galardón *Adán y Eva* de Rosario de Velasco, y la escena conventual de Alfonso Grosso titulada *Interior (iglesia de la Caridad)*. Este punto en común podría ayudar a comprender por qué las obras de contenido religioso, independientemente de su estética, fueron aceptadas más fácilmente que otros temas en el contexto particular de las nacionales.

En esas exposiciones también hemos visto por primera vez el sesgo de género en la pintura religiosa, en el que volveremos a profundizar más adelante. Cada vez fue más común encontrar nombres de mujeres entre los catálogos. No obstante, aunque la crítica valoró positivamente la obra de autoras como De Velasco, Minguillón o las Roësset, lo hizo sin abandonar los estereotipos de género, todavía presentes en un mundo patriarcal y un campo artístico mayoritariamente masculino. Las autoras fueron especialmente elogiadas cuando cumplían con aquellos roles preestablecidos, siendo uno de ellos la piedad cristiana. En concordancia, la pintura religiosa fue especialmente reconocida cuando la había realizado una mujer, puesto que, según la crítica, la sensibilidad, la emotividad y la profunda religiosidad asociadas a su sexo hacían a la autora más apta para este tipo de temas que, según algunas fuentes, ya no interesaban a los hombres.

Sin embargo, también hubo muchos varones que presentaron obras de contenido religioso a estos certámenes, algunos desde una posición conservadora notable. En este sentido, entra en juego, de nuevo, el concepto de capital simbólico, ya que en las exposiciones nacionales fue especialmente evidente el nivel de influencia que alcanzaron artistas con una trayectoria más larga y exitosa, que en muchos casos estuvieron asociados a las vertientes más conservadoras de la tradición. Algunos de estos notables autores aprovecharon su privilegio para presentar obras con un mayor contenido crítico, saltándose la normativa de los certámenes, sabiéndose amparados por el jurado y la prensa. Tal fue el caso de Salaverría con su pintura *El fundador,* o Soria Aedo con su *Composición* o *Turba sin Dios,* ambas con un claro mensaje de denuncia hacia las medidas laicizadoras del bienio progresista.

Puede resultar incoherente que en las exposiciones nacionales hubiera más obras de este tipo que en otros certámenes, puesto que aquellas fueron las únicas exhibiciones en las que el reglamento prohibía explícitamente la aceptación de obras que pudieran resultar polémicas o que atendieran a temas de actualidad. Mientras tanto, otras plataformas, como los Salones de Otoño, que fueron concebidos como un espacio mucho más abierto y menos censurado, carecieron de aquellos temas. Esta coyuntura solo puede explicarse con la importancia del privilegio. Como ya hemos dicho, participar en una exposición nacional suponía más prestigio y repercusión para la persona seleccionada y además, las recompensas que se otorgaban eran mejores. Por ello, y por el poder que les otorgaba el sistema de estos certámenes, los artistas con mayor capital simbólico se decantaron por las nacionales, quedando los salones para los principiantes o *amateurs*, tal y como apuntó la crítica de la época.

Además, ese capital simbólico, en este caso, iba acompañado en muchos casos por un capital cultural y sobre todo por un capital económico. En primer lugar, porque los artistas que figuraron en las exposiciones nacionales solían contar con una formación académica o al menos más completa que los pintores y pintoras que participaban en los salones, por lo que tendrían más experiencia desarrollando temas religiosos o composiciones más complejas. En segundo lugar, porque contar con una trayectoria afianzada otorgaba a las y los artistas cierto margen de riesgo, al no tener tanta dificultad para vender las obras —o tanta necesidad, quizá por contar con un puesto en una academia— en un país en el que las ayudas económicas para los artistas escaseaban y, como afirmaban Manuel Abril y muchos otros, no había costumbre de comprar arte.[574]

---

574 ABRIL, Manuel, 1934b, p. 40.

El factor económico fue especialmente determinante. Eugenio Hermoso, en su autobiografía, explicaba de manera explícita que debía alternar «cuadritos de tamaño vendible con las grandes composiciones», que los cuadros de menor tamaño y temática ligera eran más valorados por el público por ser más asequibles, y que en momentos de necesidad tuvo que empezar a pintar «cuadros de venta. Sí de venta, querido amigo vanguardista».[575] Incluso el propio director del Museo de Arte Moderno escribía en una de sus cartas a la viuda de Juan de Echevarría: «No debe V. olvidarse de la enorme crisis que actualmente está sufriendo el arte, consecuencia de la crisis económica mundial, que hace que todos los días bajen los precios los marchantes y los artistas y actualmente es muy difícil que un artista vivo o muerto pueda colocar sus obras».[576]

Dentro de este desolador panorama, el arte religioso fue especialmente arriesgado. En este sentido, la *Gaceta de Bellas Artes* publicó un reportaje en el que se garantizaba que el público, y por tanto los compradores, estaban perdiendo el interés en este género que tanto éxito había acarreado a sus creadores hasta hacía pocos años. En consecuencia, el autor explicaba que incluso los copistas de los museos preferían ignorar las obras de Murillo para captar otros asuntos:

> Preguntad a un anticuario —continuaba—, y os mostrará sus tiendas y sus cuevas y sus misteriosos laboratorios de la falsificación abarrotados de lienzos de tema religioso, que nadie pide. Escuchad a los marchantes y logreros del arte moderno, y os dirán que no cometerían por nada el error de encargar o adquirir un cuadro de asunto místico.[577]

La falta de oportunidades hizo que los pintores y escultores adaptaran sus temáticas a las ventajas que ofrecía cada certamen, a fin de optimizar beneficios. Hemos visto cómo algunas plataformas de exhibición estuvieron orientadas hacia la obtención de prestigio, como las exposiciones nacionales, en las que lo común fue encontrar obras de figura, por lo general de formatos más grandes y pensadas para impresionar, más que para ser vendidas a un posible visitante.

También podríamos incluir en esa categoría las exposiciones regionales valencianas. A pesar de que en su organización participaron algunas asociaciones de artistas comprometidos con el progreso social y artístico, la realidad fue que el conservadurismo

---

575 Sobre esto véase: BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 121. También sobre la falta de mercado privado en los años treinta: PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 37-44. Por otro lado, esta necesidad de intercalar estilos pictóricos más nuevos con otros más tradicionales no se dio solo en aquel periodo. Para algunos antecedentes véase: CASTAÑER, Xesqui, 1998, p. 40.

576 Carta del 2 de noviembre de 1932, Archivo del Museo Nacional del Prado, MAM 3/95.

577 FRANCÉS, José, 1933a, p. 6.

hizo el contrapeso suficiente como para que no se advirtieran cambios significativos. De esta forma, en los catálogos continuaron figurando artistas de arraigada trayectoria, invitados expresamente por las entidades involucradas, que llevaron obras de géneros académicos, creadas con anterioridad, en estilos ya desfasados pero apreciados por la burguesía local. Así, resulta coherente la elevada cantidad de obras de contenido religioso en general, y de figura en particular mostradas en esas exposiciones, en comparación con la que presentaron otros certámenes regionales.

En otros concursos, los expositores recibían poco más que visibilidad, como fue el caso de los Salones de Otoño o la mayoría de exposiciones de carácter local. En ellos, la tasa de aceptación fue bastante alta y por tanto, la variedad de temas fue mayor. Además, como decíamos, muchos de estos espacios estuvieron dominados por artistas noveles o *amateurs,* para quienes resultaría más asequible pintar un paisaje que un cuadro de asunto, puesto que para el segundo necesitaría modelos, un estudio y conocimientos teóricos sobre la historia que se va a pintar.

Finalmente, hubo otros mecanismos de exhibición en los que las posibilidades de compraventa eran mayores, sobre todo en Cataluña, donde la transacción se realizaba mayoritariamente desde el ámbito privado. Aquí la hegemonía del paisaje y de los géneros más decorativos fue casi total. Evidentemente, la cuestión del gusto fue importante, pero también es importante reconocer que ese tipo de obras fueron más fáciles de saldar que, por ejemplo, pinturas como *Turba sin Dios* de Soria Aedo o *Procesión* de Gutiérrez Solana, que además medían más de dos metros de alto. En este sentido, hemos visto como la mayoría de las pinturas religiosas de composición expuestas en Cataluña, se realizaron en formatos más humildes y materiales más económicos, y por tanto, menos arriesgados, que el óleo. Cabe decir que en las exposiciones nacionales también hubo, en general, una progresiva adaptación de los temas y los tamaños a los gustos de la burguesía durante todo el primer tercio del siglo XX, pero esa transfiguración no fue tan radical o llamativa como en los otros certámenes.[578]

La idea de que los artistas evitaron los formatos más costosos para llevar a cabo obras de carácter religioso la observamos, sobre todo, en la escultura. En general, esta disciplina no fue tan cultivada por los artistas españoles como la pintura, por el precio del material y la falta de escenarios de destino.[579] Aun así, en las exposiciones nacionales y en los salones de otoño fue más habitual encontrar este tipo de obras que en el resto de

[578] BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 82.

[579] BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 135.

concursos, y en ambos casos, su grado de aceptación aumentó considerablemente en las ediciones celebradas durante el bienio conservador.

La importancia del capital económico también ha sido fácil de ver en el contexto vasco. Allí, tanto las clases dominantes como las instituciones locales sintieron predilección por la pintura regionalista, a la que brindaron de apoyos económicos excepcionalmente notables. A diferencia de lo que ocurría en Valencia, esta pintura debe entenderse como parte de un contexto de afirmación y refuerzo de una identidad colectiva bien diferenciada del resto de España, mediante la producción de imágenes de tipos y costumbres propias.[580]

La pintura regionalista vasca, además, no se mantuvo anclada a los estilos del pasado. En una época en la que estos asuntos se consideraban desfasados, los artistas vascos lograron mantener la atención hacia las representaciones de su folklore, pero ejecutadas desde estéticas modernas, que tuvieron éxito no solo a nivel local, sino también a nivel nacional e internacional, como veremos más adelante.[581] No hay duda de que la inversión económica favoreció la proliferación y renovación de este tipo de pintura. En cualquier caso, el catolicismo fue uno de los pilares de la identidad vasca, por lo que no sorprende que en las exposiciones celebradas en este territorio las obras de temática religiosa también fueran más habituales que en el resto de certámenes analizados.

En definitiva, podemos concluir que fueron muchos los factores que determinaron el tipo de pinturas y esculturas que se presentaban a estas plataformas artísticas mayoritarias, pero todos ellos estuvieron atravesados por un contexto en el que vivir del arte era complicado. Frente a un panorama con oportunidades limitadas, una mayoría de artistas tuvo que adaptarse a aquello que el jurado, la burguesía o la crítica demandaban. Otros pocos, como veremos, lograron introducir caminos alternativos. En cualquier caso, algunos contextos favorecieron la obra de contenido religioso más que otros, atendiendo a diferentes razones. Esos apoyos y la acumulación de otros privilegios fueron los que permitieron que se siguiera experimentando y arriesgando con el arte religioso en un momento en el que ni el arte, ni la religión descansaban sobre estructuras estables.

---

580 RODRÍGUEZ-ESCUDERO SÁNCHEZ, Paloma, 2004, p. 144. LÓPEZ DE SOSOAGA, María Jesús, 2015, pp. 137-145.

581 LOMBA SERRANO, Concha, 2015, p. 30.

2

RELIGIÓN Y ARTE MODERNO

2.1. Arte moderno, arte nuevo y la vanguardia en España

En 1934, la tinerfeña *Gaceta de Arte,* uno de los principales medios de difusión del arte de vanguardia en España, publicaba una traducción de un artículo de Alfred H. Barr, en aquel entonces director del Museo de Arte Moderno de Nueva York. El contenido era una reflexión acerca de lo difícil que resultaba concretar una definición del concepto de «arte moderno», por su constante variabilidad. La respuesta final de Barr era la siguiente: «La verdad es que el arte moderno no se puede definir con ningún grado de finalidad, ni en tiempo ni en carácter y toda tentativa en hacerlo implica una fé ciega, conocimientos insuficientes, o una falta académica de realismo».[582]

Esta cita ayudará a comprender el terreno pantanoso sobre el que construimos este capítulo. Para empezar, el concepto de «arte moderno» se ha difuminado históricamente con otros términos, lo que ha provocado que los límites entre unos y otros resulten confusos. Actualmente, cuando hablamos de «arte moderno», nos referimos a un espectro en el que tienen cabida todas aquellas creaciones artísticas que difieren, en mayor o menor medida, de las normas académicas. Dentro de ese espectro, la vanguardia ocuparía el punto más radical, alejándose por completo de la tradición y llevando el arte moderno a su máxima expresión innovadora. Esta diferenciación conceptual, sin embargo, no parecía

[582] BARR, Alfred H., 1934, p. 1.

estar resuelta en el momento en el que aquellas corrientes llegaron a España, lo cual supuso algunos problemas.[583]

«Vanguardia» fue la palabra utilizada por Guillermo de Torre en su famoso estudio sobre las corrientes literarias modernas, publicado en la temprana fecha de 1925. Para de Torre, esta vanguardia la conformaban el ultraísmo, el creacionismo, el cubismo, el dadaísmo y el futurismo.[584] Aquel mismo año, Ortega y Gasset publicaba otro texto fundamental para la definición del arte de su tiempo, *La deshumanización del arte*. Con un planteamiento diferente al de Guillermo de Torre, el filósofo trató de evitar el término «vanguardia» y utilizó, mayoritariamente, la expresión de «arte nuevo».[585]

En la historiografía posterior, realizada sobre todo desde el extranjero, la pluralidad terminológica continuó muy presente. Uno de los primeros historiadores del arte del primer tercio del siglo XX, Renato Poggioli comenzaba su *Teoria dell'arte d'avanguardia,* publicada en 1962, con un apartado titulado «altibajos terminológicos» en el que citaba, precisamente, los textos de Guillermo de Torre y de Ortega y Gasset para comenzar su estudio teórico sobre la noción de vanguardia.[586] Cuatro años más tarde, Mario de Micheli publicaba su también canónico libro, *Le avanguardie artistiche del Novecento,* en el que alternó indistintamente los conceptos de «vanguardia» y «arte moderno» para referirse a un conjunto de movimientos comprendidos en las dos primeras décadas del siglo XX —lo que hoy llamamos «vanguardias históricas»— cuyo origen, para el autor, radicaba en la ruptura con los valores espirituales y culturales del siglo XIX.[587] Ocho años después, Peter Bürger volvería a analizar los movimientos de vanguardia en su *Theorie der Avantgarde,* refiriéndose al dadaísmo, el primer surrealismo, la vanguardia rusa, el futurismo italiano, el expresionismo alemán y el cubismo, por ser manifestaciones dirigidas «contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa».[588]

Como decíamos, en el caso español, la utilización del término «vanguardia» como sinónimo de «arte moderno» ha resultado especialmente problemática, principalmente por tratarse de un país alejado de los centros en los que se habían gestado las más trascendentes

---

583 CARMONA, Eugenio; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2002, p. 9. PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 33.

584 TORRE, Guillermo de, 1925.

585 ORTEGA Y GASSET, José, 2005 [1925].

586 POGGIOLI, Renato, 1964, p. 18.

587 MICHELI, Mario de, 2000 [1966], p. 15. Los movimientos que se incluyen en este libro son: expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, rayonismo, suprematismo, constructivismo, productivismo, el *proletkult*, el *Lef* y *De Stijl.*

588 BÜRGER, Peter, 1987 [1974], p. 54.

revoluciones artísticas.[589] En España sí se produjo un proceso de renovación de las artes, aunque más tarde y menos radical que el que se dio en países como Francia, Italia o Alemania. Para el historiador Derek Harris, esas iniciativas acaecidas en España desde mediados de los años veinte no fueron sino «respuestas retardadas a los últimos movimientos extranjeros y una resultante coexistencia de actitudes diferentes, incluso contradictorias».[590] En el capítulo anterior hemos podido advertir cómo Harris tenía algo de razón, ya que los intentos de renovación se vieron diluidos en un campo artístico mayoritariamente anclado a los sistemas y las formas del pasado.

Los artistas y teóricos de aquella época ya fueron conscientes de que el término «vanguardia» resultaba confuso aplicado al contexto español. Prueba de ello es que, en 1930, Miguel Pérez Ferrero iniciara una serie de entrevistas, publicadas durante varios meses en *La Gaceta Literaria*, bajo el título: «¿Qué es la vanguardia?». En ellas interrogaba a una selección de intelectuales a los que siempre formulaba las mismas preguntas. La primera, probablemente, resulte la más reveladora: «¿Existe o ha existido la vanguardia?».[591] Tanto la propia cuestión, como las contradicciones que ofrecieron las respuestas no hacen sino confirmar las dificultades que encontraron los artistas españoles para ubicar su obra dentro del discurso hegemónico del arte moderno internacional.

A pesar de ello, fueron muchos los autores que se aventuraron a poner en valor y a intentar trazar una definición de esos procesos de renovación propios, más o menos contenidos.[592] Tanto es así, que la propia discusión acerca de lo que era y no era, o de lo que debía y no debía ser el arte español contemporáneo puede considerarse como momento fundacional y eje vertebrador de todo el proceso de modernización de la cultura española. En este sentido, los intelectuales de los años veinte y treinta continuaban enfrentándose al mismo problema que ya planteaba la generación del 98: el de hallar una definición —en este caso— del arte moderno español, en la que se tuvieran en cuenta tanto las aportaciones nacionales como las influencias exteriores, logrando una especie de equilibrio.[593] La llegada de la Segunda República no hizo sino acrecentar este debate en torno a los binomios tradición/modernidad y nacional/internacional, azuzado por el

---

589 PÉREZ SEGURA, Javier, 2019a, pp. 7-8.

590 HARRIS, Derek, 1995, p. 33.

591 PÉREZ FERRERO, Miguel, 1930, p. 1.

592 Además de los ya mencionados Ortega y Gasset y Guillermo de Torre, otros autores relevantes fueron Manuel Abril y Ernesto Giménez Caballero, figuras clave en la definición y divulgación del proceso de renovación cultural español, en cuyas aportaciones profundizaremos en las próximas páginas.

593 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2002, p. 30. Específicamente sobre el primer tercio del siglo XX, véase: CASTÁN CHOCARRO, Alberto, 2016, pp. 1157-1173.

optimismo general que provocó el nuevo régimen y por la voluntad del Estado de proyectar hacia el exterior una imagen de contemporaneidad acorde con la nueva democracia.[594]

La inconclusión de estos debates y el lugar periférico que, como decíamos, ocupó España en el discurso de la vanguardia global, provocó que los primeros estudiosos y estudiosas de este periodo hallaran problemas para determinar hasta qué punto se puede hablar de un arte ¿moderno? ¿de vanguardia? español a principios del siglo XX.[595] Así lo han reconocido, en retrospectiva, autores como Valeriano Bozal, en la reedición de su *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España,*[596] y también Jaime Brihuega, casi tres décadas más tarde de haber publicado *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*:[597]

> Algunos de los que acometíamos la reconstrucción de la memoria histórica del arte español de los años treinta, nos dejamos arrastrar por la idea de que la Segunda República había sido timorata […] y por lo tanto, que no había auspiciado una verdadera modernización de la cultura artística, cuya paternidad adjudicamos sólo al papel alternativo de las vanguardias más activas en la España de los años treinta. Pero la intensa labor investigadora que durante las últimas tres décadas se ha ocupado de la cultura artística de nuestro primer tercio de siglo, ha venido a demostrar lo contrario.[598]

Hoy sabemos que fueron varias las revistas españolas que se encargaron de la difusión y traducción de textos en materia de arte moderno para el público español, por lo que, para empezar, la vanguardia internacional sí llegó a España.[599] También tuvieron gran influencia los artistas españoles residentes en París que, aunque fuera ocasionalmente, visitaron su país natal y se relacionaron con los artistas locales. Además, se ha demostrado que tanto el Estado como las agrupaciones de artistas locales propiciaron los intercambios

---

[594] PÉREZ SEGURA, Javier, 2019a, pp.8-9.

[595] BRIHUEGA, Jaime, 2002a, p. 14.

[596] Sobre la presencia de la vanguardia en España, el autor afirma haber subestimado las iniciativas llevadas a cabo en el terreno nacional por partir de una concepción de vanguardia basada en los movimientos más rupturistas de Europa. En la reedición, añade: «En este punto sí creo necesario corregir algunos de mis juicios mantenidos en otras ocasiones: el arte de vanguardia irrumpe en los últimos años veinte y en los de la Segunda República, y no hubiera sido posible sin el prólogo renovador». BOZAL, Valeriano, 2013, p. 145.

[597] Especialmente esclarecedor resulta el análisis proporcionado por Brihuega en el capítulo «La noción de vanguardia» en BRIHUEGA, Jaime, 1981*,* en el que el autor sintetiza las dificultades a las que se enfrentó a la hora de concretar su objeto de estudio.

[598] BRIHUEGA, Jaime, 2019, p. 150.

[599] Por mencionar algunas: *Arte* (Madrid), *Revista de Occidente* (Madrid), *Octubre* (Madrid), *La Gaceta Literaria* (Madrid), *L'Amic de les Arts* (Sitges), *Helix* (Barcelona), *A.C.* (Barcelona), *Art* (Barcelona), *Grecia* (Sevilla), *Hojas de Poesía* (Sevilla), *Nueva Poesía* (Sevilla), *Sur* (Málaga), *Litoral* (Málaga), *Brisas* (Palma de Mallorca), *Nós* (Orense), *Nueva Cultura* (Valencia), *Murta* (Valencia) y *Orto* (Valencia), y *Gaceta de Arte* (Santa Cruz de Tenerife). Algunos estudios que recopilan estas publicaciones: BONET, Juan Manuel; BRIHUEGA, Jaime, *et al.,* 1996. PÉREZ BAZO, Javier (ed.), 1998. MINGUET I BATLLORI, Joan M., 1994.

internacionales a través de la organización de exposiciones y conferencias de creadores foráneos, especialmente durante la Segunda República.[600] Todo ello influyó en la creación de movimientos como el ultraísmo,[601] la Escuela de Vallecas, el grupo constructivista, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) y muchos otros de carácter indudablemente vanguardista, originados en España. Si a esto añadimos las iniciativas para la transformación del sistema artístico nacional que hemos expuesto páginas atrás, entenderemos que esas «respuestas retardadas» de las que hablaba Harris no deben desestimarse por ser continuadoras de corrientes originariamente extranjeras, sino valorarse como resultado de un proceso propio de modernización de las artes, tal y como ya advirtió en su día Guillermo de Torre:

> Nunca quizá como en estos últimos años —fruto paradójico frente a la impermeabilidad mayoritaria, a las resistencias del medio ambiente— se ha manifestado una generación tan rica y original de jóvenes artistas que, sin dejar de ser españoles, viven en la hora del mundo y cuyas obras valen ante todo por su potencia inventiva, por sus virtudes puramente plásticas, al margen de toda rapsodia falsamente tradicional, exentas de pintoresquismo y de fáciles halagos.[602]

Quizá el término «vanguardia» no sea el más acertado para referirnos, en general, al arte español de los años veinte y treinta, pero no hay duda de que sí hubo un proceso de renovación del sistema cultural. Para Pérez Segura, un elemento clave en la subestimación histórica de estas transformaciones fue, precisamente, esa inexactitud terminológica. Con el objetivo de arrojar luz a ese asunto, el autor aportó, en 2003, algunas definiciones diferenciadas de los conceptos más utilizados por la crítica de la época para calificar al arte de carácter renovador, a la cuales nos acogeremos en nuestra investigación por su eficacia y sencillez.

---

[600] Veáse el monográfico «Avant-gardes artistiques transnationales (1867-1939)» de la revista *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne,* que recopila varios estudios sobre los intercambios artísticos entre España y el extranjero en este periodo.

[601] El ultraísmo fue una corriente esencialmente literaria, aunque contó con la proximidad de algunos artistas plásticos como Norah Borges, Rafael Barradas y Daniel Vázquez Díaz. Este grupo tuvo su origen en Madrid, pero incorporó a creadores de diversas nacionalidades. Se preocupó por dar cumplida información de la actualidad y la continuidad del impulso de las primeras vanguardias entre los años 1918 y 1923. Sin embargo, no se trató de una recuperación de estos movimientos, ni una adhesión a esos grupos. Los implicados en el ultraísmo sabían que el cubismo, el expresionismo y el futurismo, entendidos como movimientos organizados, ya habían manifestado los aspectos centrales de sus propuestas. Se trataba, simplemente, de continuar sus planteamientos, elaborando una síntesis o revisión lo que habían aportado estos. CARMONA, Eugenio, 1995, p. 50. Un estudio más reciente sobre este movimiento literario en CORSI, Daniele; MOJARRO, Jorge (eds.), 2023.

[602] TORRE, Guillermo de, 1936, p. 2.

En primer lugar, Pérez Segura establece que lo «moderno», en lo que respecta a las artes plásticas, comprendería «aquellas manifestaciones que se sitúan entre las dos posiciones extremas, la que vive ligada a modelos del pasado —la Academia y un sector de la tradición— y la que se opone a ella con más rotundidad, la vanguardia».[603] Es decir, que la vanguardia, donde incluiríamos todos los *ismos,* sería la versión más radical y organizada del arte moderno. De este modo, no todo lo moderno es vanguardista, pero toda la vanguardia tendría sus raíces en esa modernidad a la que rebasa.

Así, en el caso español, según el autor, «ser moderno no equivalía a seguir una tendencia u otra sino a una actitud y voluntad de renovación, lo que, en definitiva, condujo a que no existiera un solo arte moderno, ni siquiera una corriente principal, sino tantas opciones como trayectorias individuales».[604] En este sentido, concuerda con la tesis de Valeriano Bozal, quien afirmó que: «Más que un arte de vanguardia, lo que los artistas españoles practicaron fue una renovación, […] que si bien tiene un gran interés para la historia de nuestra actividad artística, es de una muy reducida presencia en el panorama internacional».[605]

Atendiendo a esta acepción, el concepto de «arte moderno» no solo nos permite calificar como tal aquellas «respuestas retardadas» mencionadas por Harris,[606] sino que además, su amplitud nos posibilita agrupar bajo un mismo paraguas a artistas tan alejados estilísticamente como José Gutiérrez Solana de Rosario de Velasco. De todos modos, conviene recordar que, a diferencia de lo que ocurrió con las vanguardias históricas, en la época de entreguerras, el arte moderno guardó una apariencia más o menos uniforme, con una vuelta global a la figuración, ya fuera con el surrealismo y la pintura metafísica o con los movimientos de retorno al orden o realismos de nuevo cuño, que fueron los que más éxito tuvieron en España.[607]

El primer autor en teorizar este giro estético fue Franz Roh en su *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei* o *Realismo mágico, postexpresionismo: problemas de la nueva pintura europea*, publicado en 1925 y traducido al castellano en 1927 por Ortega y Gasset en la *Revista de Occidente*. Roh situó el origen de los nuevos realismos en el grupo de artistas vinculados a la revista italiana *Valori Plastici,* fundada en 1918; especialmente en torno a los pintores Carlo Carrà y Giorgio De Chirico,

---

603 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 34.

604 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 35.

605 BOZAL, Valeriano, 2013, p. 14.

606 HARRIS, Derek, 1995, pp. 1-14.

607 LOMBA SERRANO, Concha, 2009, p. 74.

que, en aquel entonces, eran cultivadores de la pintura metafísica.[608] Las premisas de *Valori Plastici* configuraron algunos de los elementos más destacados del movimiento *Novecento*, que ya había tomado el relevo cuando la revista cerró, en 1922. Contemporáneamente, surgieron estilos similares en otros lugares de Europa, entre los que destacó la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) en la Alemania de Weimar.[609]

Fue otro alemán, concretamente el historiador del arte Gustav Friedrich Hartlaub, quien, en 1925, diferenció dos corrientes dentro de este gran movimiento de retorno al orden: los «veristas» y el realismo mágico, recuperando el término empleado por Roh. Para Hartalub, los primeros —entre los que incluye a Georg Scholz, Karl Hubbuch, Rudolf Dischinger, Otto Dix, Max Beckmann o George Grosz— realizan una pintura cargada de crítica social, centrando sus motivos en los contrastes de la vida urbana, la cotidianidad y su crudeza. Sin embargo, los adscritos al realismo mágico —Georg Schrimpf, Carlo Mense o Alexander Kanoldt, entre otros— optaron por la representación idealizada de un mundo estático, rural o pequeñoburgués. Hoy en día sabemos que estas categorías no resultaron del todo exactas, ya que la mayoría de artistas vinculados a los movimientos de retorno al orden entremezclaron temáticas indistintamente.[610]

En cualquier caso, esta fue la tendencia que abrazaron la mayoría de los seguidores del arte moderno en la España de los años treinta. Como indicábamos en páginas anteriores, a priori, esto podría resultar paradójico, ya que se asimilaba un movimiento de retorno a las formas, sin que estas se hubieran llegado a abandonar en el país.[611] Sin embargo, es importante matizar que el retorno a los «realismos» que planteaban estas corrientes no significaba que, una vez superada la experimentación de las primeras vanguardias, se volviera a la representación mimética de la realidad tangible. Según explica Roh, las obras del realismo mágico debían pensarse y ejecutarse partiendo únicamente de las ideas o del «espíritu» del artista, que se inspira en la realidad, pero no la copia, sino que la purifica.[612] La realidad, por tanto, debía ser «cuando más, asumida en trozos, pero nunca imitada como un conjunto».[613]

En este sentido, el historiador aclaraba: «Bien mirado, este nuevo mundo de objetos sigue siendo ajeno al concepto de realismo […] La pintura siente ahora —por así decir— la

---

608 ROH, Franz, 1927, p. 87.

609 ROH, Franz, 1927, pp. 88-91.

610 JIMÉNEZ BURILLO, Pablo; BOZAL CHAMORRO, Leyre, 2017, p. 64-65.

611 BRIHUEGA, Jaime, 2017, pp. 15-16.

612 ROH, Franz, 1927, p. 49

613 ROH, Franz, 1927, p. 51

realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación».[614] Es por esto que, para Roh, los nuevos estilos, aunque menos subversivos que las vanguardias anteriores a la guerra, seguían inquietando a buena parte del público, por sus «cuerpos excesivamente grandes, yaciendo con pesadez de bloques sobre un raquítico césped; objetos que no pretenden moverse lo más mínimo y que, sin embargo, resultan inauditamente reales, extraños esquemas misteriosos».[615]

No nos sorprenderá que la definición del alemán coincidiera con la que proporcionaba el que fue su traductor, Ortega y Gasset en su antecitada *Deshumanización del arte*, cuyas ideas, a su vez, fueron reconocidas, entre otros, por Guillermo de Torre[616] y por Manuel Abril[617]:

> No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña.[618]

Teniendo esto en cuenta, la verdadera paradoja, en realidad, sería la siguiente: la asimilación de los movimientos de «retorno al orden» supuso, en España, la primera llegada generalizada del desorden. Esta tendencia, además de ser la más extendida, fue la que perduró más en el tiempo en el contexto de la renovación plástica nacional, incluso cuando en otros países, como Italia y Alemania, ya había sido superada.

El concepto de «arte nuevo» empleado por Ortega y Gasset, fue otro de los más comunes en su época para hablar de las nuevas corrientes artísticas, aunque su definición específica vino dada a posteriori por el historiador Eugenio Carmona. Para él, a esta categoría pertenecerían los artistas que no necesariamente querían romper con toda tradición, sino que buscaban renovarla, por lo que podría aplicarse sin problemas a todos esos movimientos de inspiración clásica y, en general, a esa modernidad española que buscaba integrar las tradiciones propias.[619] Así lo explicaban Carmona y María Dolores Jiménez-Blanco en el prólogo del libro colectivo *Creadores del arte nuevo*:

---

614 ROH, Franz, 1927, p. 37 y p. 48.

615 ROH, Franz, 1927, p. 37.

616 TORRE, Guillermo de, 1925, pp. 277-280.

617 ABRIL, Manuel, 1933b, p. 20-25.

618 ORTEGA Y GASSET, José, 2005 [1925], p. 175.

619 CARMONA, Eugenio, 1991, pp. 13-14; 1995, p. 49. PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 35.

> Al nombrar *lo nuevo* se estaba queriendo acoger algo de más amplios márgenes que el sentido estricto de lo que implicaba la noción de *arte de vanguardia.* […] Entre los creadores plásticos españoles, el *arte nuevo* sirvió para muchas cosas. El espíritu que comportaba el *arte nuevo* remozó el sistema figurativo heredado del pasado, modificó la trayectoria del espíritu novecentista, revistió de actualidad las iconografías de lo vernáculo, releyó e interpretó los *ismos* europeos, renovó el placer de la pintura pura, redescubrió los signos de lo primigenio, aventuró la posibilidad de un nuevo clasicismo, planteó un casi inesperado reconocimiento de la naturaleza agraria, se fascinó con los iconos de la vida moderna, miró el entorno inmediato con objetividad extasiada y se aventuró por los paisajes del subconsciente.[620]

Otros autores prefirieron la categoría de «arte vivo», todavía más amplio, puesto que incluiría, en términos generales, toda aquella creación contemporánea.[621] A pesar de su ambigüedad —o probablemente debido a esta— fue quizá la expresión más utilizada en el ámbito español, especialmente por los miembros de la SAI, que definieron así la intención de la asociación: «dar a conocer en España las tendencias modernas que representan un valor vivo, positivo a veces, testimonial en otras, pero siempre de interés para el estudio de la evolución del arte contemporáneo».[622]

En nuestra investigación utilizaremos principalmente el término «arte moderno», por considerarlo el más adecuado frente al eclecticismo de obras de las que trataremos. El criterio que hemos seguido para incluir a un artista o una artista en este capítulo ha sido, fundamentalmente, su adscripción a agrupaciones artísticas con intención renovadora o su participación en exposiciones celebradas con el mismo objetivo. En este tipo de escenarios encontramos una heterogeneidad de estilos que van desde lo más rupturista hasta la pervivencia de las formas tradicionales, por lo que las obras de contenido religioso que expongamos en este capítulo también presentaran, al mismo tiempo, diversidad de formas y puntos en común.

Insistimos, además, en aquello que comentábamos en el capítulo anterior. Si bien hoy en día podemos afirmar que en España sí se produjo una renovación cultural que contó con los apoyos del Estado y de diferentes agrupaciones artísticas, no debemos olvidar que, por lo general, y pese a las intromisiones del arte nuevo, el campo artístico nacional continuaba dominado, aún en los años de la Segunda República, por los mecanismos de

---

620 CARMONA, Eugenio; JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, 2002, p. 9. Valeriano Bozal también utiliza este término, aunque en un sentido más amplio, refiriéndose por «arte nuevo» a toda aquella actividad renovadora, que es nueva, pero no vanguardista, BOZAL, Valeriano, 2013, p. 144.

621 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 35-36.

622 Citado por PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 36.

exhibición y competencia tradicionales. El arte moderno, en aquel momento, continuaba sin convencer a la mayoría del público y, por tanto, tenía menos salidas. Así se entenderá que algunos y algunas artistas vinculados y vinculadas a agrupaciones de carácter progresista participaran, al mismo tiempo, en las exposiciones nacionales o los salones de otoño.

Concluido este pretexto, comenzaremos el presente capítulo ofreciendo una visión panorámica sobre la polémica relación entre la religión y el arte moderno de la primera mitad del siglo XX. Expondremos algunas de las voces conciliadoras que surgieron desde la perspectiva internacional y, después, veremos cómo esa situación se trasladó a España, analizando las aportaciones de intelectuales como Manuel Abril, que abogaron por la reconciliación entre el catolicismo y el arte nuevo. Después presentaremos las que, a nuestro parecer, fueron las dos grandes maneras en las que los artistas españoles abordaron la temática religiosa desde plásticas modernas, cuyo nexo de unión fue la representación del catolicismo desde su visión más humana y cotidiana. Más tarde, pasaremos al análisis de algunas exposiciones concretas. Primero, las temporales celebradas en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y después, aquellas organizadas por agrupaciones artísticas en las que hemos podido hallar obras de contenido religioso. Finalizaremos con un apartado más extenso, dedicado a la evolución de la escultura religiosa que, como introdujimos en el capítulo anterior, experimentó sus propios procesos, en mecanismos de exhibición diferentes.

2.2. Al papa no le gusta el arte moderno. Conflictos entre el catolicismo y el arte de vanguardia

Las relaciones entre el arte moderno y la religión han dado pie a constantes conflictos. A comienzos del siglo XX, la mayoría de vanguardias históricas rechazaron abiertamente la religión en sus textos teóricos, como una consecuencia lógica de su revuelta contra la tradición y la moral burguesa. Marinetti expresó en el *Manifiesto futurista* de 1909, traducido en España por Ramón Gómez de la Serna en la revista *Prometeo*, su intención de combatir el moralismo.[623] Un año más tarde, el italiano se dirigía expresamente a los españoles en la *Proclama futurista a los Españoles,* publicada en la misma revista, en la que

[623] GÓMENEZ MENÉNDEZ, Llanos, 2011, p. 8.

afirmaba de forma más explícita la necesidad de destruir el clericalismo para poder destinar el presupuesto dedicado al mismo a la modernización del país.[624]

Malevich, en el *Manifiesto del suprematismo* de 1915, establecía: «el arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres».[625] Tristan Tzara, en el *Manifiesto Dadá* de 1918, escribía que el movimiento apoyaba «la abolición de los profetas», y más tarde, en el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo,* proclamaba: «El buen Dios creó una lengua universal y por eso nadie se lo toma en serio […] Dios puede permitirse no tener éxito».[626]

André Breton, en el *Primer Manifiesto del surrealismo* de 1924, decía que las escrituras religiosas estaban «plagadas de puerilidades, ya que se dirigen a niños» y afirmaba: «el espíritu de la *desmoralización* ha fijado su domicilio en el castillo […], pero las puertas están siempre abiertas, y no comenzamos nuestras relaciones *dando las gracias* al prójimo». Dos años después, en la revista *La Révolution surrealiste* se reproducía una fotografía con el pie de foto: «Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prête» [fig. 77], que se reprodujo en *La Gaceta Literaria,* acompañando un texto de Giménez Caballero, con el subtítulo «El superrealista Peret insultando a un sacerdote».[627] En el mismo artículo aparecía la obra de Max Ernst, *La Virgen castiga al niño Jesús delante de tres testigos: André Breton, Paul Éluard y el pintor,* que desde que se expuso por primera vez en 1926 causó grandes rechazos [fig. 78].

El distanciamiento entre la religión y el arte contemporáneo, sin embargo, fue bidireccional, al menos en lo que respecta a la Iglesia católica. Con la llegada de la modernidad en el siglo XIX, la mayoría de los católicos se sintieron amenazados por un sistema que parecía relegar la fe a un mundo ya pretérito. Hasta el Concilio Vaticano II, Roma centró sus esfuerzos en trenzar organizaciones y documentos para combatir algunos de los cambios que propiciaban los nuevos tiempos, alentando a los católicos a restablecer «el reino de Cristo».[628] Se publicaron incluso varios textos en los que se condenaba de

---

[624] MARINETTI, Filippo Tommaso, 1910, pp. 1-2.

[625] Salvo que especifiquemos otra cosa, todas las citas a los manifiestos estarán extraídas de la traducción de los textos al castellano contenida en MICHELI, Mario de, 2008.

[626] 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, junto a su mujer y cofundadora del movimiento Emmy Hennings, 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 y KESEL, Marc de, 2020, pp. 48-50.

[627] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1931a, p. 1.

[628] Sobre la utilización de este término en concreto, véase CANO, Luis, 2009.

forma explícita el liberalismo, como *Mirari Vos* de Gregorio XVI (1832), y *Quanta Cura* y el *Syllabus* de Pío IX (1864).

Fig. 77. Fotografía de Marcel Duhamel publicada en *La Révolution surrealiste,* 01-12-1926

Fig. 78. Max Ernst, *La Virgen castiga al niño Jesús delante de tres testigos: André Breton, Paul Éluard y el pintor,* 1926. Ludwig Museum, Colonia

En las primeras décadas del siglo XX, los pontificados de Pío X (1903-1914) y —en menor medida— Benedicto XV (1914-1922) siguieron con ese rechazo a lo moderno, que se extendió hacia todas aquellas manifestaciones artísticas y culturales que compartían los mismos ideales de ruptura con la tradición. En la década de 1930, el Papa Pío XI (1922-1939) continuó promoviendo un arte sacro que respetara las formas tradicionales, rechazando las estéticas más modernas por considerarlas demasiado subversivas, poco efectivas e incluso blasfemas o inmorales.[629] Así, en su discurso con motivo de la inauguración de la nueva pinacoteca vaticana, pronunciado el 27 de octubre de 1932 y tras evocar con nostalgia el arte cristiano del pasado, el pontífice censuraba «ciertas sedicentes

[629] MARÍN NAVARRO, Víctor, 2011, p. 76.

obras de arte sacro que no parecen invocar y hacer presente lo sacro sino porque lo desfiguran hasta la caricatura y muchas veces hasta una verdadera y propia profanación».[630] El historiador del arte y museólogo Jean Cassou recogió esta situación en la revista francesa *Marianne,* con la afirmación que da título a este apartado: «S.S. Le Pape Pie XI ne goûte pas l'art moderne».[631] Parte del texto fue traducido al castellano en el primer número de la publicación española *Cruz y Raya*:

> A S.S. el Papa Pío XI no le place el arte moderno. Se ha pronunciado vigorosamente contra la aplicación del tal arte a motivos religiosos, y condena las actuales tendencias que profanan —según él — y desfiguran y caricaturizan lo sagrado. El crítico Ugo Ojetti, comentando el acontecimiento, ha escrito: El verismo, el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, son antípodas del arte de altar, aun cuando sean los autores de tal arte los creyentes más férvidos del mundo. Y Pierre de Colombier —sigue diciendo— ha observado, con motivo de la diatriba papal, que, en efecto, basta que una expresión estética escandalice a los fieles para que la iglesia se niegue a utilizarla.[632]

Esto no quiere decir que no existieran, ya en aquel momento, voces más conciliadoras. Francia fue, probablemente, el país a la cabeza de estas iniciativas, como epicentro de la llamada *renoveau catholique,* que había surgido en Europa después de la Primera Guerra Mundial como un intento de incorporar la religión a los debates intelectuales y literarios modernos. Como parte de este movimiento destacaron los filósofos Jacques Maritain, François Mauriac, Emmanuel Mounier y Gabriel Marcel; los poetas Max Jacob y Paul Claudel; los escritores Georges Bernanos, Julian Green, G. K. Chesterton y Giovanni Papini —estos últimos, británico e italiano—; o los historiadores Hilaire Belloc y Étienne Gilson. Maritain —protestante convertido al catolicismo— fue especialmente clave en el tema nos concierne, ya que propuso una modernidad espiritual, en la que ciertas imágenes de la tradición cristiana sirvieran para renovar el discurso de lo moderno.[633]

Estos planteamientos calaron en el ámbito de las artes. El periodista Jean Prévost mencionaba en un artículo publicado a finales de los años veinte que algunas personalidades de la escena cultural contemporánea se estaban convirtiendo o reconvirtiendo al catolicismo, como Max Jacob y Jean Cocteau, y que esa vuelta a la espiritualidad parecía haberse generalizado entre los jóvenes. También mencionaba la

---

630 Citado en castellano por PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 2001, p. 227.

631 CASSOU, Jean, 1933, p. 6.

632 ABRIL, Manuel*,* 1933a, p. 133.

633 Sobre esto véase CABEZAS, Laura, 2019 y 2023.

importancia de la revista *Le Roseau d'Or,* creada por Jacques Maritain y dirigida por Henri Massis desde 1925, en la que se publicaban los escritos de vanguardia de estos «conversos» o «reconversos» al catolicismo. Cabe decir que según Prévost algunos de estos textos resultaban ofensivos para la parte más tradicional del clero francés, e incluso señalaba algunos comportamientos que, en su opinión, resultaban poco ortodoxos, como que Cocteau había publicado en *Le Roseau d'Or* «un poema francamente homosexual sobre la belleza de su antiguo amante, a quien coloca en medio de los ángeles».[634]

En el campo de las artes plásticas, siempre en el ámbito francés, destacaron los simbolistas Maurice Denis y Georges Desvallières, que fundaron los *Ateliers d'Art Sacré,* activos entre 1919 y 1947. Su objetivo era enseñar a los artistas a producir un arte sacro de valor estético, esto es, diferente al arte «sulpiciano» o fabricado en masa, en un momento en el que se estaban reconstruyendo las iglesias dañadas por la Primera Guerra Mundial. Pronto surgieron agrupaciones similares que se aglutinaron en una *Office Générale d'Art Religieux*. En 1934, esta sección organizó una exposición muy elogiada titulada *Exposition de l'Art religieux d'ajourd'hui,* con más de mil quinientas obras de artistas como Denis, Desvallières, Rouault, Gromaire, Goerg y Bazaine.[635]

En España, la *Gaceta de Bellas Artes* publicó una reseña de dicha muestra, reproduciendo en castellano las palabras del crítico Maurice Brillant: «¿Por qué no se va a hacer un Arte religioso propio de esta hora? No hay razón para cerrar las Puertas de las casas de Dios a los nuevos recursos expresivos y a las emociones que despiertan los nuevos estilos».[636] Un año más tarde, también en el país galo, se fundó la revista *L'Art sacré,* que giró en torno a esta misma idea.[637] Uno de sus directores y antiguo alumno de los *Ateliers d'Art Sacré*, el sacerdote Couturier, incluso defendería a los artistas no religiosos que decidían pintar arte para las iglesias: «Qu'importe alors s'ils ne sont pas religieux d'abord, une profonde émotion humaine rejoint l'attitude du croyant».[638]

En Alemania, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial también motivaron la creación de un arte religioso moderno, aunque los esfuerzos se debieron más bien a trayectorias individuales y no a movimientos organizados, como en Francia. Uno de los artistas más destacados fue Emil Nolde, quien entre los años 1909 y 1951 pintó más de

---

634 PRÉVOST, Jean, 1927, p. 1.

635 Sobre la renovación del arte religioso en Francia entre 1920 y 1939, véase GREFF, Jean-Pierre, 1995, pp. 157-174.

636 AGUILERA, Emiliano M., 1934b, pp. 26-27.

637 KOSTENEVITCH, Albert, 2012, p. 202.

638 Citado por LAVERGNE, Sabine, 1999, p. 29.

medio centenar de obras religiosas, inspiradas tanto en el Nuevo como en el Antiguo Testamento, desde una estética expresionista [fig. 79].

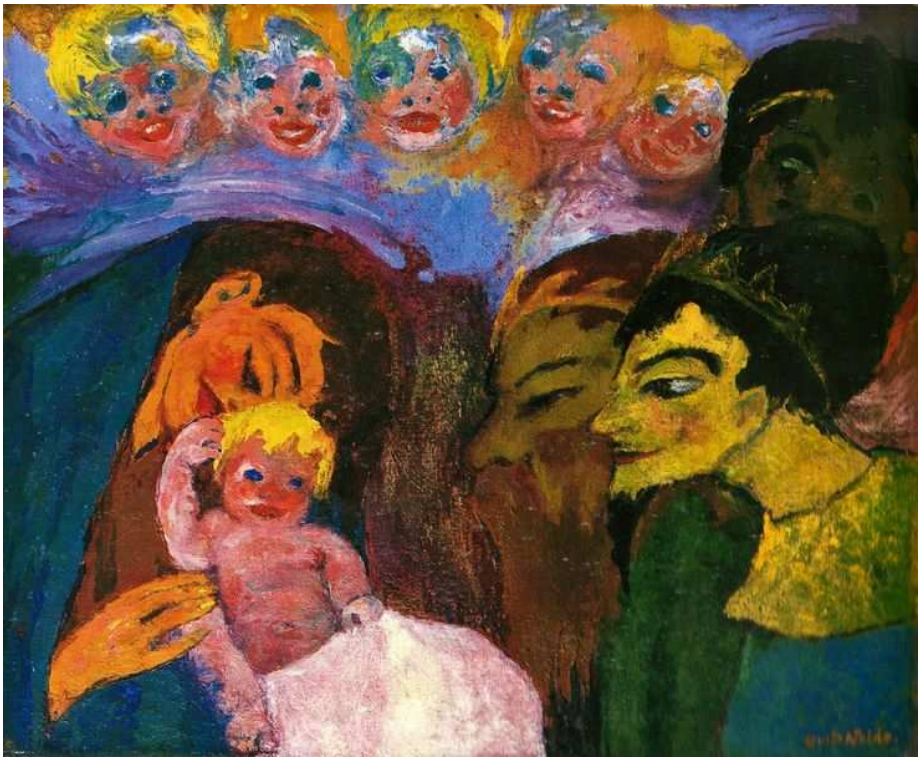

Fig. 79. Emil Nolde, *Adoración de los Magos,* 1933. Museo Emil Nolde, Neukirchen, Alemania

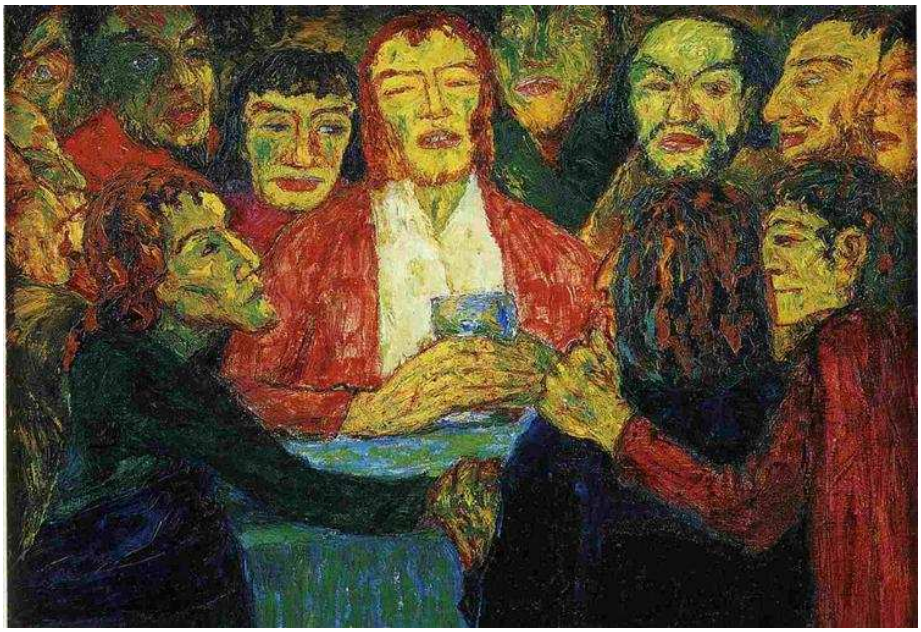

Fig. 80. Emil Nolde, *La Última Cena,* 1909. Galería Nacional de Dinamarca, Copenhague

A pesar de que Nolde partía de una religiosidad genuina, sus obras resul-taron siempre polémicas en los círculos eclesiásticos. En 1912, la Königliche Gesellschaft der Schönen Künste de Bruselas organizó una exposición de arte sacro, en la que se quiso exhibir su *Vida de Cristo* en nueve escenas, pero se tuvo que retirar por presiones eclesiásticas. En 1913, el Museo Municipal de Halle adquirió y expuso *La Última Cena* [fig. 80], lo que provocó un fuerte escándalo que saltó a los periódicos. En 1919, el director de los Museos de Lübeck anunció en la revista *Genius* que preparaba una exposición de los cuadros religiosos de Nolde, desatando, de nuevo, una sonada polémica.[639]

Otro alemán asiduo a la temática religiosa fue Max Beckmann, que comenzó con un estilo expresionista, pero pronto evolucionó hacia estéticas próximas a la Nueva Objetividad. Sus pinturas religiosas más conocidas fueron el *Descendimiento de la cruz* [fig. 81] y *Cristo y la mujer adúltera,* ambas realizadas en 1917.[640] Ninguno de estos cuadros —ni los de Nolde, ni los de Beckmann, ni otros similares— se expuso en un templo cristiano, ni fue encargado o comprado por una iglesia, aunque en el caso alemán debemos tener en cuenta el peso del protestantismo y su rechazo general hacia las imágenes. Además, tanto Nolde como Beckmann fueron incluidos en la exposición *Arte degenerado,* organizada por el partido nazi en 1937, pese a que Nolde incluso militaba en el mismo.[641] Solo unos pocos artistas consiguieron que alguna de sus obras fuera aceptada —no sin reparos— por los entornos eclesiásticos en esta primera mitad del siglo XX, entre otros, Kathe Kolwitz, Karl Caspar, Max Slevogt, Ferdinand Gehr, Ernst Barlach, Ivan Mestrovic o Ludwig Gies.[642]

Fig. 81. Max Beckmann, *Descendimiento de la Cruz,* 1917. Museum of Modern Art, Nueva York

639 BLÁZQUEZ, José María, 2002, p. 255-256.

640 HESS, Heather, 2011, s.p.

641 POLO, Higinio, 2009, pp. 72-81.

642 PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 2001, p. 219.

En Italia, el segundo futurismo cambió radicalmente los principios del primer manifiesto, como consecuencia de su apoyo al régimen fascista. Aunque el fascismo se había originado como un movimiento aparentemente anticlerical, pronto comenzó a acercarse a la Santa Sede para facilitar una conciliación que culminó en 1929 con los pactos de Letrán, firmados por Pío XI y Benito Mussolini. En 1931, Marinetti y Fillia (Luigi Colombo) publicaron un texto fundamental sobre el nuevo rumbo religioso del futurismo, el *Manifesto dell'arte sacra futurista,* en el que se animaba a los artistas italianos a renovar el arte sacro:

> Premesso che non fu indispensabile praticare la religione cattolica per creare capolavori d'Arte Sacra, premesso d'altra parte che un'arte senza evoluzione è destinata a morire, il Futurismo, distributore di energie, pone all'Arte Sacra il seguente dilemma: o rinunciare a qualsiasi azione esaltatrice sui fedeli o rinnovarsi completamente.[643]

Fig. 82. Fillia, *La Adoración,* 1931. Colección privada

Fig. 83. Fillia, *La Ciudad de Dios,* 1931-1932. Galleria comunale d'arte, Cagliari

[643] MARINETTI, Filippo Tommaso, 1931, s.p. El texto fue complementado por otros similares de Fillia: «Spiritualità aerea» (*Oggi e domani*, 4 de noviembre de 1930) y «Spiritualità futurista» (*Oggi e domani*, 26 de octubre de 1931). Sobre estos véase BARANELLO, Adriana M., 2014, pp. 350-390.

Esa modernización, en el caso de los futuristas italianos, estuvo muy vinculada a la *aeropittura*. En el mismo manifiesto se leían afirmaciones como «Soltanto gli aeropittori futuristi possono far cantare sulla tela la multiforme e veloce vita aere degli Angeli e l'apparizione dei Santi» o «Soltanto gli artisti futuriste che da venti anni impongono nell'arte l'arduo problema della simultaneità, possono esprimere chiaramente […] i dogmi simultanei del culto cattolico, come la Santa Trinità, l'Immacolata Concezione e il Calvario di Dio». También se exponían algunos ejemplos de autores[644] y obras realizadas en esta corriente [figs. 82 y 83] que pudieron verse más tarde en las exposiciones *Arte Sacra Futurista* en la Casa D'Arte de La Spezia (1932) y la *Mostra Nazionale D´Arte Futurista Aeropittura Arte Sacra Pittura Scultura Futuriste* en La Bottega d´Arte Belforte (1934).[645]

A partir de entonces y como consecuencia de otros factores, como el concordato vaticano, los límites impuestos por el propio régimen fascista y un aumento general de la piedad católica, cada vez fueron más comunes las obras de temática religiosa en Italia.[646] Aun así, por parte de la Iglesia, el proceso de aceptación fue más lento. Se prolongó durante más de 15 años hasta culminar con la encíclica «Mediator Dei» de 1947, en la que Pío XII proclamaba: «tenga libre campo el arte moderno para que también él sirva dentro de la reverencia y decoro debidos a los sitios y actos litúrgicos».[647] Hasta 1958, el papa no visitó la Bienal de Venecia, por una norma que habían impuesto los patriarcas de la ciudad a los clérigos en 1894, prohibiendo su asistencia por considerar el certamen anticlerical.[648] La aceptación del arte contemporáneo por parte de la Iglesia no llegó a normalizarse, por tanto, hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Como recoge Juan Plazaola Artola:

> Solo en la última posguerra se planteó, entre los medios eclesiásticos, la posibilidad de que en las inmediaciones del expresionismo, del cubismo o del arte abstracto pudieran surgir obras de arte cristiano. En ciertas publicaciones se empezó a dar a conocer la opinión de algunos cristianos, eclesiásticos y seglares, que abogaban por la necesidad de abrir las puertas de las iglesias al arte moderno, defendiendo el principio de que era mejor pedir la colaboración de grandes artistas, siempre capaces de hacer obras de claridad estética, aunque no fuera plenamente legible su significación cristiana, que seguir inundando nuestras iglesias con la fealdad o la vulgaridad de artistas devotos pero

644 Menciona a: Balla, Belli, Benedetta, Caviglioni, Cocchia, Corona, Depero, Diulgherof, Dottori, Duse, Fillia, Pepe Diaz, Lepore, Marasco, Munari, Pozzo, Prampolini, Rosso, Tato y Thayaht.

645 MANCEBO ROCA, Juan Agustín, 2020, pp. 219-231.

646 BARANELLO, Adriana M., 2014, p. 352.

647 Carta Encíclica «*MEDIATOR DEI* del Sumo Pontífice Pío XII (...) sobre la Sagrada Liturgia (1947)», parte cuarta, II, D, párrafo 239. Consultable en: <https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html> (10-02-2025).

648 PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 2001, p. 221.

> mediocres. Se empezó también a aceptar, teórica y prácticamente, que el arte no figurativo podía desempeñar una función en el templo cristiano.[649]

Esta última idea es importante y fue objeto de múltiples reflexiones ya en la primera mitad del siglo XX. Para algunos autores, el arte no figurativo podía ser capaz de transmitir ese carácter espiritual propio del arte sacro sin necesidad de recurrir a la iconografía tradicional. Maritain, en *Arte y escolástica* (1920) ya planteaba esta idea desde la filosofía neotomista. Para este autor la belleza no es meramente subjetiva ni una construcción cultural arbitraria, sino que responde a principios objetivos cuya existencia no depende del ser humano, sino de la divinidad. Aunque admite que el arte puede adoptar diversas formas y estilos, considera que toda obra verdaderamente artística debe reflejar un orden interno y una relación con la verdad. En este sentido, Maritain vincula la creación artística genuina con la experiencia espiritual. Para él, incluso en manifestaciones seculares, el arte auténtico conserva un carácter trascendental, ya que participa de un orden superior que trasciende al individuo.[650]

Otro filósofo importante que reflexionó ampliamente sobre el carácter espiritual del arte, ya en la segunda mitad del siglo XX, fue Mircea Eliade. En *La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo*, cuya primera versión se publicó en 1969, admitía que el carácter sacro no había desaparecido del arte moderno, sino que había adoptado formas profanas:

> Se ha convertido en irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente profanas. Lo sagrado ya no es evidente, como lo era, por ejemplo, en las artes de la Edad Media. No se le reconoce de un modo inmediato ni fácil, pues ya no se expresa en un lenguaje religioso convencional.[651]

El autor se refiere, sobre todo, al arte de las primeras vanguardias, especialmente al arte abstracto. Como señaló el historiador del arte Roger Lypsey, si analizamos los escritos de artistas como Mondrian, Malévich o Kandinsky, veremos cómo muchos de ellos hablan del proceso creativo como una experiencia espiritual.[652] También Apollinaire, en el *Manifiesto cubista* de 1913 hablaba de una relación entre la religión y el arte moderno: «el arte actual, aún no siendo la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta muchos caracteres del gran arte, es decir, del arte religioso».[653]

---

649 PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 2001, p. 220.

650 Véase MARITAIN, Jacques, 1945 [1920].

651 ELIADE, Mircea, 2017, p. 140.

652 LIPSEY, Roger, 1988, p. 21.

653 APOLLINAIRE, Guillaume, 2001 [1913], p. 23.

La otra cara de la moneda fueron los artistas que emplearon la iconografía religiosa simplemente como inspiración, como un elemento visual más o como medio para transmitir un mensaje diferente al que se ha solido atribuir a ciertas composiciones, algo también bastante común en el arte contemporáneo.[654] Un ejemplo sería la *Crucifixión Blanca* de Marc Chagall [fig. 84], expuesta por primera vez en 1938, en la que se muestra a Jesucristo como un mártir judío, rodeado de escenas en las que estos son perseguidos por los nazis.[655] Otro, que causó polémica, fueron los frescos realizados por Diego Rivera en el Instituto de Artes de Detroit. Por su escena «Vacuna», el autor fue acusado por sacerdotes y asociaciones católicas de haber realizado «una caricatura ridícula de la Sagrada Familia» [fig. 85].[656]

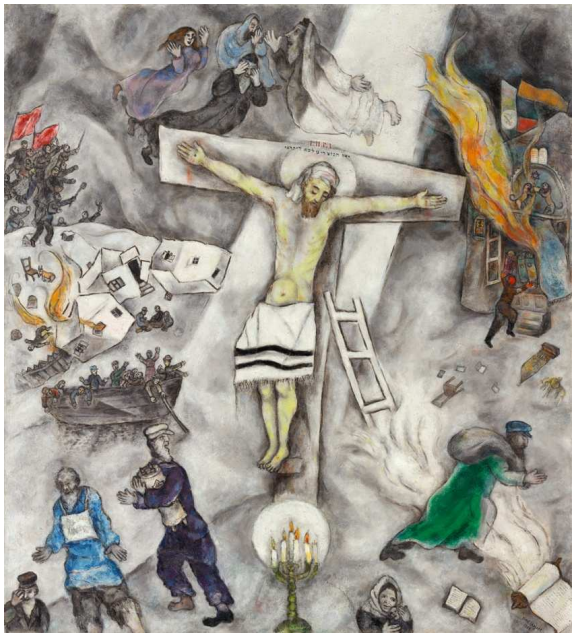

Fig. 84. Marc Chagall, *Crucifixión blanca,* 1938. Art Institute of Chicago

Fig. 85. Diego Rivera, *Vacuna,* 1932-1933. Palacio de la Industria de Detroit, pintura mural

En el punto medio, situaríamos a los artistas que difuminaron los límites entre lo religioso y lo profano, como ya hemos visto en algunas obras de Rosario de Velasco, Marisa Roësset o el matrimonio Frau. A lo largo de este capítulo comprobaremos como este fue el

654 Juan Plazaola denominó a este arte «pseudoreligioso». Preferimos no utilizar este término ya que, en el caso del arte moderno, es difícil identificar cuáles fueron las creencias e intenciones de los autores. PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 1965, p. 22.

655 ART INSTITUTE CHICAGO. «White Crucifixion». En: https://www.artic.edu/artworks/59426/white-crucifixion (26-01-2025)

656 La cita aparece en el pie de imagen que acompaña una reproducción de la obra, publicada en el número de mayo de 1933 de la *Gaceta de Bellas Artes*. No forma parte de ningún artículo y no tiene título, sino que la imagen se reproduce descontextualizada junto a informaciones varias.

caso más frecuente en lo que respecta al arte moderno español. Además, las iniciativas que se estaban dando en otros países llegaron al terreno nacional a través de diversas publicaciones y exposiciones. Por ejemplo, en 1935, se publicó un artículo en *El Debate* en el que se observaba:

> El interés creciente por el arte religioso —histórico y contemporáneo— ha sido evidenciado en 1934 por importantísimas exposiciones extranjeras. Conjuntos aglutinados por el ideal cristiano, con aleccionador despliegue de variadísimos temperamentos y modalidades expresivas. […] Nos limitaremos a mencionar algunas de estas exposiciones: la internacional de arte sacro en Roma; la exposición de la Pasión de Cristo y la de arte religioso contemporáneo en París; la exposición de arte religioso en Buenos Aires, […] la reciente aparición de la revista *L'art chrétien.*[657]

También se mencionaba que la Asociación de estudiantes Católicos había dedicado un cursillo de conferencias «al estudio de las tendencias y modalidades serias del arte católico contemporáneo».[658] No hemos hallado más información acerca de estos cursos, por lo que no podemos concretar a qué se refieren por arte «serio». Sí que contamos, por fortuna, con una extensa producción intelectual, publicada en diferentes medios nacionales, sobre esta compleja relación entre el arte moderno y la religión en España.

2.3. La religión y el arte moderno en España

2.3.1 Aportaciones teóricas. Intentos de concordia

Antes de abordar las diferentes perspectivas que surgieron en España sobre las relaciones entre la religión y el arte moderno conviene que volvamos a ese debate en torno a la definición de lo español que, como ya hemos comentado, eclosionó en 1898 y se mantuvo activo durante el periodo republicano.[659] Como han indicado autores como Julián Marías o Calvo Serraller, «la concepción política de una unidad nacional sancionada por el

---

[657] RELIGIOSO, 1935, p. 15.

[658] RELIGIOSO, 1935, p. 15.

[659] En el debate por la definición de «lo español» participaron multitud de intelectuales, entre otros: Miguel de Unamuno, Fernando de los Ríos, Antonio Machado, Luis Araquistáin, Salvador de Madariaga o los miembros de la llamada «Escuela romana del Pirineo». Sobre la formulación del concepto de pintura española han trabajado ampliamente Javier Portús y Francisco Calvo Serraller. Véase PORTUS, Javier, 2012; CALVO SERRALLER, Francisco, 2013, y también el volumen colectivo y más reciente CABAÑAS BRAVO, Miguel; RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (eds.), 2017. Para una revisión del debate acotada al primer tercio del siglo XX, véase CASTÁN CHOCARRO, Alberto, 2016.

ideal religioso ha funcionado en España a lo largo de las épocas moderna y contemporánea».[660] De hecho, Pio XI, en su encíclica *Dilectissima Nobis*, del 3 de junio de 1933, se lamentaba de las medidas laicizadoras impulsadas por la Segunda República, alegando que España había sido reconocida tradicionalmente «por sus insignes méritos para con la fe católica y la civilización cristiana, por la tradicional y ardentísima devoción a esta Santa Sede Apostólica y por sus grandes instituciones y obras de apostolado».[661]

Paralelamente, como parte de aquel proceso de configuración de la identidad nacional y como consecuencia también de otros factores, como el asentamiento de la Historia del Arte como disciplina académica a principios del siglo XX, surgieron multitud de estudios que ponían el foco en artistas como Murillo, Zurbarán o el Greco, cuya obra —en su mayoría religiosa— se consideraba representativa y ejemplar del concepto de «arte español».[662] Juntando estas dos ideas, resulta lógico que dentro del conflicto entre la tradición y la modernidad que supuso la definición de la identidad española, una de las cuestiones a tratar fuera cómo se adaptaría la religión, que no solo era un rasgo esencial de esa identidad sino también de la tradición pictórica nacional, a las corrientes del arte nuevo.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que muchos intelectuales, en los años treinta, eran católicos y que, igual que esto era compatible con ideas políticas progresistas, también lo era con una producción cultural moderna.[663] En este sentido, *La Libertad* publicó un artículo titulado «La fe del poeta moderno», en el que Adolfo Araujo comentaba algunos poemas de contenido religioso escritos por Moreno Villa, Luis Cernuda, Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Jorge Guillén, reunidos la *Poesía española: antología, 1915-1932* de Gerardo Diego. Desde la literatura, pero con un planteamiento extrapolable al de la pintura, Araujo exponía:

> El poeta español cantó la fe católica en siglos pasados, la fe del dogma, porque esa era la que él sentía y la que formaba el ambiente intelectual y emotivo de sus contemporáneos. […] Es justo que nos preguntemos si los poetas modernos tienen o no fe religiosa (no hablemos de fe dogmática), si son,

---

660 CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, pp. 21-22. También MARÍAS, Julián, 1985, p. 133-142 y p. 416-421.

661 Carta Encíclica «*Dilectissima Nobis*, del Santísimo Señor nuestro Pío por divina providencia papa XI a los obispos, al clero y a todo el pueblo de España sobre la injusta situación creada a la Iglesia Católica en España», 3 de junio de 1933. Consultable en: <https://www.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19330603_dilectissima-nobis.html> (12-02-2025).

662 Durante el siglo XIX y sobre todo a principios del siglo XX, con la instauración de la Historia del Arte como disciplina y raíz de diversos textos publicados en la época, se produjo una comprensión del Barroco como el estilo español por antonomasia. Sobre este tema hemos trabajado en TORRES SASTRÚS, Vega, 2020, pp. 86-90, a partir de los estudios de MARZO, Jorge Luis, 2010, y PORTÚS, Javier, 2012.

663 TOWNSON, Nigel, 2010, p. 111.

> «mutatis mutandis», dignos sucesores del enorme lírico Fray Luis o la excelsa española de «Vivo sin vivir en mí»; en una palabra, si han olvidado o no el ademán, esencialmente poético, de alzar la vista al cielo para inquirir allá el enigma de las cosas.[664]

Al mismo tiempo, comenzaron a llegar a España algunos de los textos extranjeros que abordaban la relación entre el arte moderno y el arte sacro. Ya en 1928, *La Gaceta Literaria,* dirigida por Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, dedicó un número monográfico al catolicismo en el que se publicaron entrevistas, comentarios a textos y corrientes teológicas extranjeras, y artículos de opinión sobre la literatura, la música y las artes plásticas contemporáneas, en relación con el catolicismo.[665] También fueron decisivas exposiciones como la de *Grabados polacos modernos,* celebrada en el Museo de Arte Moderno en 1935, en la que abundaron las escenas religiosas de artistas como Bogna Krasnodebska-Gardonwska. A propósito de sus obras, la *Gaceta de Bellas Artes* advertía: «Esta manera de interpretación folklórica convendría que sirviera de lección a nuestros grabadores, haciéndoles llegar más a la masa».[666]

Como ya hemos adelantado, el antecitado artículo de Cassou —«S.S. Le Pape Pie XI ne goûte pas l'art moderne»— se difundió en castellano en 1933, a través de la revista *Cruz y Raya*. Su reproducción formaba parte de un artículo titulado *Arte moderno y arte sagrado,* escrito por Manuel Abril, uno de los mayores defensores del arte moderno en España, impulsor de la SAI y, a la vez, devoto católico.[667] A propósito de las palabras de Cassou, Abril opinaba lo siguiente:

---

[664] ARAUJO, Adolfo, 1932, p. 1.

[665] Se trató del nº 31, publicado el 1 de abril de 1928.

[666] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1935b, p. 27.

[667] Aunque ya hemos citado en varias ocasiones las obras de este autor, en este capítulo tendrá un papel especialmente protagonista por lo que conviene que esbocemos una breve biografía: Manuel Abril (1884-1943) fue un escritor y crítico de arte activo desde la primera década del siglo XX. Publicó una monografía sobre el novelista Felipe Trigo, dos libros de versos modernistas, teatro para niños, relatos infantiles y la novela humorística *La Salvación (Sociedad de seguros del alma)*. Fue colaborador de la revista *Prometeo* y contertulio de Pombo. Sus obras fueron ilustradas por Barradas, Climent, Esplandiú, Garrán y Renau entre otros artistas. Formó parte del movimiento ultraísta y en 1925 fue uno de los firmantes del manifiesto de la SAI, en cuyo marco pronunció una conferencia. Fue director de la revista *Arte* y autor de los catálogos de las exposiciones de la SAI en Copenhague y Berlín. En la época que abarca esta tesis fue colaborador de la revista *Blanco y Negro,* donde escribió multitud de artículos sobre artistas. También colaboró en *Revista de Occidente* y fue uno de los fundadores de *Cruz y Raya.* Publicó en 1935 el libro *De la naturaleza al espíritu, Ensayo crítico de pintura española contemporánea desde Sorolla a Picasso* por haber obtenido el Premio Nacional de Literatura de 1934. En 1936 prologó el catálogo de la exposición de collages de Max Ernst celebrada en el Museo de Arte Moderno. Durante la Guerra Civil se mantuvo en el Madrid republicano en una situación de clandestinidad. En la posguerra no tuvo que exiliarse y su firma siguió apareciendo en diversas publicaciones periódicas. BONET, Juan Manuel, 1999, p. 22.

> La Iglesia tiene razón al querer que el arte en el templo esté al servicio exclusivo de lo sacro. Tiene razón, por lo tanto, en no querer para la iglesia el auténtico arte moderno, que sólo se ocupa de arte y que aparta lo demás por ajeno. Pero del hecho de que ese arte no deba estar en la iglesia, no se deduce —ni la iglesia ha dicho tal— que ese arte contenga elementos punibles para la conciencia moral y para la conciencia religiosa. Antes bien: el arte, aunque no sea sagrado como asunto, está como arte más cerca de lo sagrado que otra cosa. Es lo que hay que hacer notar en provecho de unos y otros.[668]

Desde finales de los años veinte, Manuel Abril estuvo publicando extensos ensayos en los que trataba de educar al lector sobre el arte moderno en general y el arte moderno sacro en particular. En su opinión, el arte era tan diverso que tachar como impía toda creación contemporánea, solo por el hecho de serlo, carecía de sentido.[669]

Para empezar, según explica Abril, habría que diferenciar entre el arte «representativo» y el arte «irrepresentativo». El segundo —dice el autor— suele ser el más denostado, ya que su incomprensión por parte del público deriva en un rechazo sistemático.[670] No obstante, igual que otros de los autores que hemos citado, Abril consideraba que el arte irrepresentativo contenía en sí mismo cierto carácter espiritual, debido a que es capaz transmitir emociones sin aludir a las formas sensibles. Además, resultaría menos problemático que el figurativo, puesto que «no puede ser nunca impuro porque nada representa».[671] A pesar de esto, como indica el autor: «La iglesia quiere, y con razón arte moral, católico, sagrado; quiere representación de movimientos y de ideales religiosos».[672] De este modo, para Abril, era comprensible que el arte abstracto no tuviera cabida en los templos, pero no por impío, sino por irrepresentativo, ya que la Iglesia buscaba obras más didácticas.

El arte «representativo», por el contrario, sí que puede contener formas, temas y alusiones ideológicas contrarias a la Iglesia o incluso blasfemas. Sin embargo, el crítico argumentaba que esa potencial inmoralidad no se debía a que una obra fuera más o menos moderna, ya que puede darse en determinados asuntos del arte figurativo, tanto en los estilos nuevos como en los del pasado.[673] Con todo, la tesis final de aquel artículo titulado

---

668 ABRIL, Manuel, 1933a, p. 133.

669 ABRIL, Manuel, 1933a, p. 134.

670 En esto concuerda con Ortega y Gasset, que en su *Desshumanización del arte* estableció la impopularidad como una característica inherente del arte nuevo.

671 ABRIL, Manuel, 1933a, p. 136.Por estas palabras, podemos asumir que lo que entendía Abril por arte «irrepresentativo» era, simplemente, un arte próximo a la abstracción y no ese arte «deshumanizado» pero figurativo del que hablaban Franz Roh y Ortega y Gasset, al que prestó atención más adelante

672 ABRIL, Manuel, 1933a, p. 136.

673 ABRIL, Manuel, 1933a, p. 138.

Arte moderno y arte sagrado fue que «La iglesia, en conclusión, debe rechazar todo arte que no sea procedente para los fines peculiares del altar, pero sin distinción de moderno ni de antiguo».[674]

Más tarde, estas reflexiones culminaron en el libro *De la naturaleza al espíritu: ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso,* publicado en 1935 por haber ganado el primer premio de Literatura del Concurso Nacional de 1934.[675] En este ensayo, el autor añadió la idea de que no solo la pintura irrepresentativa podía llegar a transmitir ese mensaje o carácter sacro, sino también la pintura figurativa de géneros diferentes al religioso. Como ejemplo, comparaba una imagen de un apóstol predicando con un paisaje. Según Abril, a través de la pintura no podemos detectar cuál es el mensaje que nos está transmitiendo el apóstol, pero sí podemos ver la obra de Dios directamente en las representaciones de la naturaleza. Por lo tanto, el carácter espiritual de una obra no residiría ni en su forma —algo que ya sabíamos— ni tampoco en su tema, sino en la emoción que esta es capaz de transmitir.[676] A esto el autor añadió que tampoco dependería de lo realista o mimética que fuera una representación:

> Las obras que hace el hombre —cuando están hechas ateniéndose a la ley fundamental de su espíritu — son obras del Creador igualmente. El Creador no limita su obra a la creación de los seres: su propósito se prolonga a lo largo de la vida de las criaturas y determina sus obras. […] El proceder del hombre es, pues, divino cuando pone en vigencia «lo suyo»: lo espiritual, lo humano, en alguna de sus categorías; una de ellas, el arte. […] Su capacidad característica está constituida por dos facultades distintas: una, la de admirar lo creado; pero otra, la de crear, la de aportar invenciones por su cuenta. […] La rosa […] se encuentra en el mismo caso que el cuadro más cubista y menos representativo de la tierra […] No hay más que una diferencia: que el objeto natural es obra creada por el Hacedor por intermedio de la naturaleza, mientras que el objeto plástico de arte es objeto creado por el Hacedor por intermedio del hombre.[677]

Esta concepción de la obra de arte se acerca más al concepto de arte deshumanizado de Ortega y Gasset o el realismo mágico de Roh, más presentes en los años treinta. A partir de ahí, Abril concluirá, en la misma publicación y sustentándose en los argumentos de

---

674 ABRIL, Manuel, 1933a, p. 140.

675 Cabe decir que este libro fue criticado por cómo se clasificó a algunos artistas, a veces de manera inexacta o cuestionable. Por ejemplo, sitúa a Maruja Mallo en el naturalismo o afirma que Juan Gris hacía pintura española. Para Gaya Nuño, parecía que el libro se había escrito con prisas y sin revisarse. Sobre esto, véase PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 250. No obstante, para el asunto que nos interesa mantiene unas reflexiones más sólidas.

676 ABRIL, Manuel, 1935, pp. 18-19.

677 ABRIL, Manuel, 1935, pp. 29-31.

pensadores como Jacques Maritain, François Mauriac, G. K. Chesterton y Henri Bremond, que: «El arte, entendido así como el hombre moderno lo entiende, es la función más alta del espíritu después de la religión, y la que mantiene con ella analogías más directas».[678]

Aunque *De la naturaleza al espíritu* fue su reflexión más completa sobre estos temas, Manuel Abril ya había planteado ideas similares en algunos textos anteriores, publicados de manera diseminada. En 1928, escribió un artículo para *La Gaceta Literaria,* titulado «El arte moderno y los católicos», en el que reivindicaba la capacidad del arte «irrepresentativo» como expresión de un orden y una belleza que por preexistir a lo material y lo natural, son expresión de la creación divina.[679] También lo hizo, de forma más extensa, en el primer número de *Arte*, la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En este caso, planteó una analogía entre el Creador —Dios— y el creador —el artista— inspirada en el Paraíso de Adán y Eva, para explicar cómo los artistas son capaces de transformar la realidad material en colores y formas según las impresiones que les transmita:

> Cuando el hombre, entusiasmado por una manzana, quiere expresar su entusiasmo, no nos habla de manzanas, sino de divinidades. El arte irrepresentativo —cuando es arte de verdad— no es otra cosa que un cántico o un rezo; un baile, un entusiasmo en colores y en líneas. Nada más. Algo inédito, como en el Paraíso. Algo sobrenatural, como en el Paraíso. Algo desinteresado, de ocio puro, como en el Paraíso. Y todo el arte moderno […] se nutre y se fundamenta en este querer volver al Paraíso perdido.[680]

Unas ideas similares manejó José Bergamín, poeta, fundador de la revista *Cruz y Raya* y defensor de un catolicismo instalado en lo moderno y compatible con ideologías de izquierdas. Este autor publicaba, también en la revista *Arte,* el texto de una conferencia impartida en Madrid, en mayo de 1932, con motivo de la exposición de Benjamín Palencia que se acababa de inaugurar en el Museo de Arte Moderno. En su presentación, Bergamín expresaba —con un lenguaje mucho más adornado y enrevesado que Manuel Abril— que cuando un artista da rienda suelta por completo a su voluntad en el proceso creativo, experimenta una sensación semejante a la que sienten los místicos frente a las revelaciones divinas.[681]

Este pensamiento conectaba, a su vez, con los planteamientos del formalismo alemán, concretamente con el concepto de *Kunstwollen* o «voluntad del estilo» desarrollado

---

678 ABRIL, Manuel, 1935, p. 141.

679 ABRIL, Manuel, 1928, p. 6.

680 ABRIL, Manuel, 1932f, p. 12.

681 BERGAMÍN, José, 1933, p. 4.

por Aloïs Riegl, que pone el foco en los valores, intenciones y creencias de los seres humanos como determinantes de las manifestaciones culturales.[682] También puede relacionarse con las aportaciones de Ramiro de Maeztu quien, tras años publicando reflexiones acerca de la función moral del arte, terminó su ensayo *El Arte y la Moral,* pronunciado ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas, en su acto de recepción en 1932. En él decía que el hecho de que el ser humano sintiera la necesidad de expresarse, de decorar sus entornos, de crear y en general, de aspirar a una belleza superior, tenía un trasfondo religioso: «El arte es un anuncio de la resurrección o de la apocatástasis, aquel sueño de universal restitución de las cosas y las almas a Dios».[683] Recordemos que el mismo autor publicaba dos años más tarde su libro *En Defensa de la Hispanidad,* donde insistía en que la cultura y el humanismo españoles eran esencialmente religiosos.

Debemos mencionar otras dos personalidades que contribuyeron, en cierta medida, en la renovación del arte sacro, ambas desde perspectivas conservadoras. En primer lugar, Ernesto Giménez Caballero, que aunque en los años veinte había actuado como impulsor de la vanguardia en España, a partir de 1929 fue evolucionando hacia el fascismo y el catolicismo militante.[684] En sus libros *Genio de España* (1932), *La Nueva Catolicidad* (1933) y sobre todo, en *Arte y Estado* (1935), el autor planteó la necesidad de un arte que obedeciera a los valores que él defendía y que consideraba esenciales de la identidad nacional.[685]

En segundo lugar, aunque un poco más tarde, señalamos a Eugenio d'Ors, quien tras ser nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes del gobierno franquista, organizó la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939. La muestra buscaba promover en España un estilo moderno de arte sacro, alternativo a los objetos litúrgicos producidos en masa, con el fin de aportar las directrices para la reconstrucción de las numerosas iglesias destruidas durante la Guerra Civil.[686] D'Ors no rechazaba la modernidad por completo, pero era partidario de una modernidad reconciliada con lo clásico, por lo que su aproximación resultaba segura para una Iglesia que comenzaba a abrirse poco a poco a la

---

[682] El concepto de *Kunstwollen* fue desarrollado por el historiador del arte austriaco Alois Riegl en su libro *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern* (en castellano, *La industria artística tardorromana según los hallazgos en Austria-Hungría en relación con el desarrollo general de las bellas artes entre los pueblos mediterráneos),* de 1901. El paralelismo entre el texto de Bergamín y el concepto de *Kuntswollen* se plantea en PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 189.

[683] MAEZTU, Ramiro de, 1932, p. 28.

[684] Sobre su labor como impulsor de vanguardia en los años veinte, véase DENNIS, Nigel, 2002, pp. 273-294.

[685] Una recopilación de estos y otros textos del autor en GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005, con prólogo de José-Carlos Mainer.

[686] D'ORS, Eugenio, 1939.

creación contemporánea.[687] De hecho, según indica en el catálogo, el límite para la originalidad en la creación artística sacra no debía ser otro que el de «la observancia del Derecho Canónigo y de las Leyes Litúrgicas».[688] Por supuesto, el contexto en el que se celebró esta exposición, ya en plena dictadura y con muchos artistas en el exilio, distaba mucho de las posibilidades de experimentación artística que ofreció la Segunda República.

2.3.2. Aproximaciones plásticas. El catolicismo y lo cotidiano

> Los temas religiosos o trascendentales han desaparecido en su mayor parte, rasgo característico de la pintura última. En cambio, se nos ofrece una manera nueva, hondamente terrenal, como una devoción de lo mundano. En lugar de la madre de Dios, la pureza de una pastora en el campo. Se experimenta la sensación de que aquel trascendentalismo atropellado y frenético, aquel desvío demoníaco, aquella fuga del mundo, han muerto, y que ahora vuelve a despertar un amor insaciable por las cosas terrestres y el deleite en su carácter fragmentario y angosto.[689]

Así hablaba Franz Roh de los temas que acompañaban esos movimientos de retorno al orden. Para el teórico, como ya hemos visto, los artistas debían «plasmar el mundo que encontramos ante nosotros», pero no imitándolo, sino elevando los asuntos que puedan parecer cotidianos o terrenales a la universalidad, dotándolos de un carácter espiritual.[690] Esta idea pudo traducirse de múltiples formas, atendiendo a lo que cada autor consideraba «universal»: la naturaleza, el clasicismo o, en algunos casos, la religión. En consecuencia, surgirá una nueva forma de manifestar lo religioso alejada de las iconografías tradicionales, más sutil y a menudo fusionada con temáticas aparentemente profanas.

En el panorama español, encontraremos que las obras modernas van a representar el catolicismo de dos maneras opuestas, pero convergentes en un mismo asunto: el interés por el catolicismo vinculado a lo cotidiano. Por un lado, observaremos una especie de costumbrismo heredero de la tradición anterior, pero adaptado a las nuevas estéticas, que se manifestará en representaciones de las tradiciones religiosas españolas, realizadas desde posiciones que oscilaron entre la idealización y la crítica. Por otra parte, proliferará un nuevo tipo de obras, vinculadas a ese realismo mágico descrito por Roh, en las que las

---

687 Esta idea la expresa en varios el autor, como *Lo Barroco* (1944) y *Tres horas en el museo del Prado* (1949). También ha sido recogida en bibliografía posterior sobre el autor, entre otros: LARRINAGA CUADRA, Andere, 2006.

688 D'ORS, Eugenio, 1939, s.p.

689 ROH, Franz, 1927, p. 36.

690 ROH, Franz, 1927, pp. 50-53.

escenas de género y los temas religiosos se entremezclarán, diluyendo los límites entre lo sacro y lo humano.

2.3.2.1. Zubiaurre, Solana, Lorca y las tradiciones religiosas

Aunque el costumbrismo religioso no fue un tema habitual entre los artistas con espíritu renovador, hubo algunos pintores que todavía en la década de 1930 supieron adaptar este tipo de escenas al gusto moderno. Sin embargo, la posición desde la que esto se hacía, o el mensaje que se pretendía transmitir con este tipo de temas, varió radicalmente dependiendo de la persona que realizara la obra.

En el lado más amable del espectro destacaron los artistas vascos que, como ya hemos visto, se caracterizaron por hacer evolucionar los temas regionalistas hacia estéticas más modernas. A los que hemos presentado en el capítulo anterior debemos añadir los hermanos Ramón y Valentín de Zubiaurre. Eran hijos de Valentín de Zubiaurre, un músico y compositor vasco especializado en música religiosa, por lo que contaron con el apoyo de la familia para formarse artísticamente en Madrid, París y otros centros europeos. Aunque pueden encontrarse sutiles diferencias entre el estilo de ambos pintores, los dos sintieron atracción por representar las costumbres ancestrales y los atavismos culturales y religiosos de las primeras décadas del siglo XX.[691] Esas representaciones evolucionaron con del realismo a un lirismo más moderno. En palabras de Manuel Abril: «Van desde los primeros momentos iniciando el abandono de la naturaleza estricta y de su copia para irse acercando a algo que cada vez se impone más y que es el arte».[692]

En los años treinta, estos hermanos eran sobradamente conocidos en España y se dedicaron a exponer, sobre todo, en el extranjero, por lo que podremos profundizar en su obra más adelante. Aun así, participaron en algunas muestras individuales y colectivas celebradas en diferentes puntos del territorio español. Su primera exposición celebrada en el periodo republicano fue a finales de abril de 1931. Valentín, descrito en aquel momento como amante del «misticismo ingenuo y primitivo de Vasconia»[693] participó en una muestra en la academia de Bellas Artes de San Telmo en Málaga con la obra *Marta y María,* de la cual no hemos hallado reproducción. Por lo general, la tónica de esta exposición fue bastante tradicional, y junto a esta figuraron obras como *Capilla del Cristo de Mena* de Félix

691 VIAR, Javier, 2022, p. 31.

692 ABRIL, Manuel, 1935a, p. 57.

693 SÁNCHEZ VÁZQUEZ, José, 1931, p. 12.

González o *Viernes Santo* de Capproti.[694] Valentín volvió a exponer en el Salón de Primavera de la Asociación de Pintores y Escultores en 1935 y de nuevo en 1936 en la sala Ruiz Vernacci.[695] No sabemos qué obras llevó a ninguna de estas muestras,[696] pero sobre la de 1936 se dijo que el autor trabajaba «con religioso y emocionado amor».[697]

Con una aproximación similar a los Zubiaurre, pero más integrado en las corrientes del arte nuevo, estaría Genaro Lahuerta. Se trató de un pintor valenciano, formado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que comenzó a exhibir hacia 1925. Además de participar en diversas exposiciones nacionales y salones, fue miembro activo de la SAI y expuso en las muestras que organizó la agrupación tanto en el extranjero, como en el ámbito nacional, así como en algunas internacionales del Carnegie Institute en Pittsburgh.[698]

Igual que los Zubiaurre, su interés principal fueron las representaciones de la vida cotidiana y las costumbres, sobre todo, de los marineros. Sabemos que la religión formaba parte de esa cotidianeidad, por lo que no nos extraña encontrar, entre la producción de Lahuerta, obras como *El milagro del Cristo del Grao* [fig. 86];[699] *Procesión del Corpus en Valencia*; *Un Cristo en Castilla;*[700] *Nuestra Señora de la Buena Guía* [fig. 87][701] o *Procesión Marinera* [fig. 88].[702] Cabe decir que Lahuerta expuso casi siempre acompañado del pintor Pedro Sánchez García-Esteban,

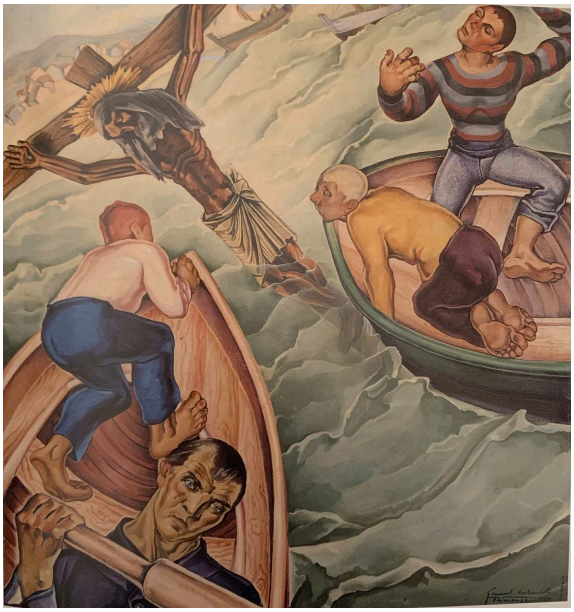

Fig. 86. Genaro Lahuerta, *El milagro del Cristo del Grao,* c. 1930. Colección privada

694 SÁNCHEZ VÁZQUEZ, José, 1931, p. 13.

695 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1935c, p. 29.

696 ABRIL, Manuel, 1936a, p. 59.

697 GALINGOSA, Luis de, 1936, p. 12.

698 Para una biografía, véase: CASANOVA, María, 1998, pp. 211-227.

699 Presentada al X Salón de Otoño de 1930.

700 Expuesta en el salón del Heraldo de Madrid en 1930. TASSARA, Javier, 1935c, p. 7.

701 Presentada a la *Exposición de arte español* celebrada en Oslo, organizada por la SAI. Más tarde profundizaremos en esta muestra.

702 Presentada al X Salón de Otoño de 1930. También llamada *La Patrona de Pueblo Nuevo,* expuesta en el salón del Heraldo de Madrid en 1930. TASSARA, Javier, 1935c, p. 7.

Fig. 87. Genaro Lahuerta, *Nuestra señora de la Buena Guía,* 1930. Colección privada

Fig. 88. Genaro Lahuerta, *Procesión marinera,* 1930. Colección privada

que mostró un interés más intenso en los asuntos religiosos, aunque tratados de forma completamente diferente. Más tarde abordaremos la obra de este pintor y comprenderemos cuáles fueron esas divergencias.

En la mitad del espectro de este costumbrismo religioso moderno destacó el ya conocido José Gutiérrez Solana. Desde los inicios de su trayectoria, Solana se había senti-do atraído por las festividades de la tradición católica, especialmente por las procesiones, que plasmó en sus textos y sus lienzos a partir de sus propias observaciones.[703]

Muy acertadamente, Gómez de la Serna calificó a Solana como «testigo de una época»[704] ya que, en general, el autor basó siempre sus pinturas en experiencias personales, algo que podemos comprobar al leer sus diarios.

En estos escritos —en los que profundizaremos más adelante— se puede apreciar cierto desprecio personal del pintor hacia la Iglesia como institución. Sin embargo, es evidente que las costumbres y tradiciones religiosas le resultaron atractivas de contemplar; una posición coyuntural que, por otro lado, no fue extraña entre algunos autores de la

[703] Manuel Abril decía que Solana «el hombre más opuesto al exhibicionismo y a la gesticulación. No trata de exhibir lo extraordinario porque para él no lo es. Para él es todo aquello lo más natural del mundo, o al menos lo pinta así, con la naturalidad más perfecta. No tienen valor por excepción sino por vida. La naturaleza misma es la que obra en Solana por mediación del artista». ABRIL, Manuel, 1935a, p. 62.

[704] SALAZAR, María José, 2018, p. 11.

generación del 98.[705] A Solana, por tanto, no le interesaba el trasfondo espiritual o sacro de las costumbres religiosas, sino que representaba en sus escenas solo aquello que podía observar con sus propios ojos.[706] El propio artista lo admitiría de forma muy clara:

> Las figuras de las procesiones, de los pasos, de las imágenes mismas, solo me interesan por lo que tienen de figuras, de muñecos, no por el tema que encarnan ni por la ideología que representan. Me interesan como figuras que son.[707]

Las procesiones fueron su tema estrella. Entre 1905 y 1930 el autor había creado y expuesto más de una veintena de ellas.[708] En todas fue introduciendo ligeras variantes, sobre todo en los pasos, pero mantuvo siempre un estilo fácilmente identificable, caracterizado por su paleta oscura, su inspiración en el Greco, Velázquez y Goya[709] y su interés por la religión, la muerte, las supersticiones y los ambientes empobrecidos. Así describía sus obras Ramón Gómez de la Serna:

> Las procesiones de Solana son excepcionales y representativas, siendo, por cómo ha insistido en ellas con sus negruras y sus luces, un especialista en liturgia procesionaria: procesiones, siempre como en Viernes Santo, cuando sobre el cielo se extiende el velo negro, procesiones en la tarde oscura en que lucen los cirios como tenebrarios que iluminan las tinieblas que llenan las calles en los pueblos fanáticos.[710]

En 1930 el pintor realizó otras tres pinturas más con la misma temática: *Antes de la Procesión*, *Procesión del Descendimiento* y *Procesión de la muerte* [fig. 89]. Muchos críticos han visto en esta última la influencia de Brueghel, Holbein y Valdés Leal, pero como indica María José Salazar, debemos tener en cuenta que este tipo de procesiones se celebraban en la España contemporánea a Solana, por lo que, de nuevo, la inspiración última del artista fue su propia experiencia.[711]

En los años siguientes, ya coincidiendo con la Segunda República, el autor introdujo en sus obras religiosas algunas novedades, tanto plásticas como temáticas. Comentábamos en el capítulo anterior que en este momento su estilo evolucionó hacia una mayor

---

705 TRAPIELLO, Andrés, 2028, p. 28.

706 SALAZAR, María José, 2018, p. 13.

707 GUTIÉRREZ SOLANA, José, «Declaraciones a la radio», citado por SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, 1962, p. 275.

708 Para una recopilación, véase: BLÁZQUEZ, José María, 1999.

709 Esto lo admitió el artista en una de las pocas entrevistas que concedió a la presa, recogida en SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, 1962, p. 275.

710 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1944, p. 89.

711 SALAZAR, María José, 2018, p. 12.

contención y nitidez en las figuras, adaptándose a la nueva moda de los nuevos realismos europeos.[712] Asimismo, introdujo dos asuntos a su repertorio temático, ambos relacionados con la muerte y de raíz renacentista, siguiendo la línea de los simbolistas nórdicos de principios de siglo que habían recuperado las danzas macabras medievales como símbolo del decadentismo de aquel momento.[713]

El primero de estos asuntos fue el triunfo de la muerte, que Solana plasmó en *El fin del mundo,* una obra que presentó a la exposición nacional de 1934 por la que —como ya hemos visto anteriormente— fue candidato a la medalla de honor. El pintor consideró esta obra como una de las más importantes de su producción e incluso escribió sobre lo que le motivó a crearla:

Fig. 89. José Gutiérrez Solana, *Procesión de la muerte*, 1930. MNCARS

> Hojeando la crónica de Nüremberg, he visto un grabado en madera: *Septima etas mundo. Imago mortis.* Representa unos esqueletos que salen de sus tumbas y bailan una danza que les suenan todos los huesos, se desternillan de risa, y los pocos pelos que conservan se levantan al aire; uno toca un serpentón de pistón. Y en la tabla *El triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo, me ha parecido ver esta semejanza con los pájaros fritos en el carro lleno de calaveras y esqueletos, arrastrado por un penco amarillo y enfermo.[714]

El segundo tema fue el *Osario* [fig. 90], que se exhibió en la Bienal de Venecia de 1932 y, más adelante, en París y en Pittsburgh. Para esta obra, el pintor pareció haberse inspirado en las fotografías del osario de Palermo que circulaban por el momento. A diferencia de otras escenas similares del artista, donde las figuras intensifican la brutalidad ligada a la muerte, aquí los monjes realizan los rituales de preparación y colocación de los cadáveres

712 MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. «Gutiérrez Solana en las colecciones Mapfre». En: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/gutierrez-solana-85> (28-06-2019).

713 BLÁZQUEZ, José María, 1999, p. 303.

714 GUTIÉRREZ SOLANA, José, 1918, p. 96.

con la misma rutina con la que, en otras obras del pintor, los barberos o las peinadoras trabajan con sus clientes. Solana daba así naturalidad a la muerte, dando a entender que todo forma parte de un mismo universo.[715] Insistimos en que la inspiración última del autor fueron sus propias vivencias y la muerte había estado muy presente en la vida personal del autor, ya que durante su infancia habría visto fallecer a su hermana pequeña, a su primo y a su tío. Estos acontecimientos, sin duda, contribuyeron a moldear la personalidad del autor y por tanto, influyeron notablemente en su creación.[716]

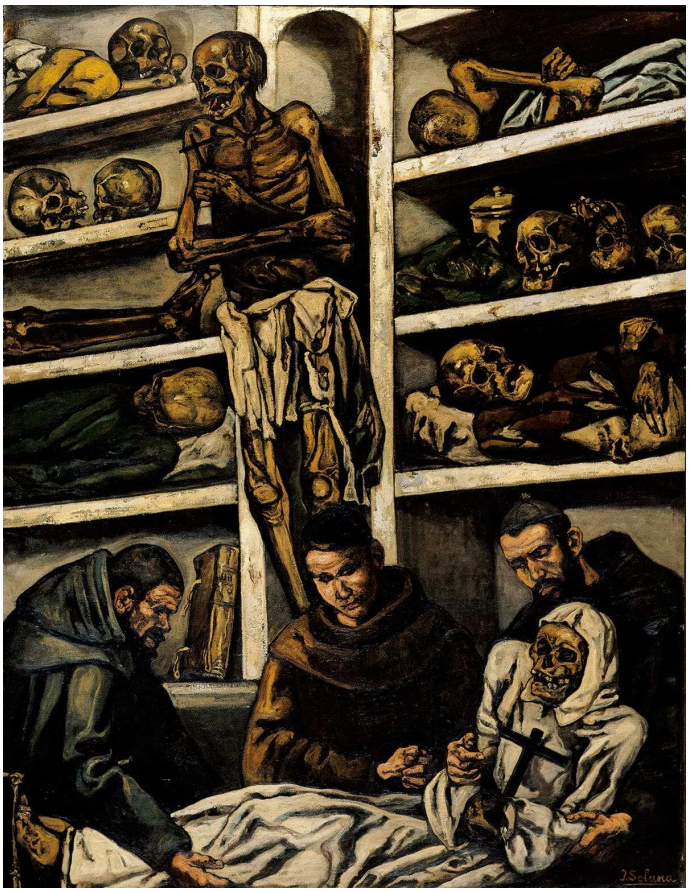

Fig. 90. José Gutiérrez Solana, *Osario,* 1931. Colecciones Fundación MAPFRE

Su participación destacada en los citados certámenes colectivos hizo que se publicaran múltiples artículos dedicados a su producción reciente. Ángel Vegue, por ejemplo, comentaba acerca de la característica pintura de Solana en 1932:

[715] SALAZAR, María José, 2018, p. 16.

[716] SALAZAR, María José, 2018, p. 83.

> El repertorio que cultiva le pertenece en absoluto. No hay pintor español o extranjero que, abordando los mismos temas, le supere en fuerza expresiva, de acuerdo con la visión. Existe una España que con verdadera propiedad podría ser denominada la España de Solana. La España negra, que no debe confundirse con la de Verhaeren y de Regoyos, ni tampoco con la de Zuloaga, es la de nuestro artista. Toros y procesiones, las dos «devociones» del pueblo, sombríamente acusadas, sin intervención de la crudeza solar.[717]

Se ha dicho que José Gutiérrez Solana quedó en el medio de dos generaciones, manteniendo un estilo difícil de clasificar. Por un lado, recibió la evidente influencia de la generación del 98, sobre todo en sus temas, aunque careció del sentido crítico que caracterizó a este grupo. Por otro, coexistió plenamente con el desarrollo del arte moderno en España y el asentamiento del arte nuevo. En este sentido, nos parece oportuno el análisis que Valeriano Bozal realizó del estilo de este artista. Según el autor, si dejamos a un lado el contenido anecdótico de los cuadros de Solana, comprobaremos que en su pintura destacan rasgos como «la individualidad y la materialidad de las figuras; la importancia de la materia pictórica para representar la materialidad física; el intercambio de papeles entre figuras inanimadas y vidas; la tentación de la planitud […], el papel que desempeña el dibujo o contorneado de los motivos», todos ellos ingredientes fundamentales de los lenguajes de vanguardia.[718] Por lo tanto, estamos de acuerdo con Bozal en que «Solana no es tan excéntrico a la renovación y la vanguardia como a primera vista pudiera parecer y no se limita a ser un pintor narrativo de la "España negra" o, si se quiere, no agota en ese aspecto el sentido de su arte».[719]

Si tenemos esto en cuenta comprenderemos fácilmente la admiración que sintieron los artistas vinculados a los movimientos del arte nuevo por la obra de Solana.[720] Prueba de ello es que se eligiera a este pintor para la exposición monográfica que inauguraría la Sala Blava, el epicentro de la vanguardia valenciana de la década de 1930. El acto contó con la asistencia de Solana, que expuso, entre otras *Procesión de Semana Santa,*[721] así como una conferencia de Giménez Caballero. Otra muestra de esa admiración es que se le dedicara

---

[717] VEGUE Y GOLDONI, 1932a, p. 3.

[718] BOZAL, Valeriano, 2002, p. 330.

[719] BOZAL, Valeriano, 2002, p. 321.

[720] SALAZAR, María José, 2018, p. 11.

[721] ALMELA I VIVES, Francesc, 1934, p. 7. Se puede advertir otra obra religiosa en las fotografías de la inauguración publicadas en la portada de *El día gráfico,* 13-07-1929. La conferencia de Giménez Caballero se comentó en SALA, 1929, p. 1.

una entrevista en uno de los dos únicos números que se publicaron de la revista *Arte,* editada por la Sociedad de Artistas Ibéricos.[722]

Uno de los vínculos de unión entre Solana y estos nuevos artistas fue el escritor Ramón Gómez de la Serna, a quien el pintor había retratado junto a Manuel Abril, Mauricio Bacarisse, Tomás Borrás, José Bergamín, José Cabrero, Pedro Emilio Coll, Salvador Bartolozzi y él mismo en *La Tertulia del Café Pombo,* de 1920 [fig. 91]. Resulta inevitable encontrar cierto carácter poético en esta obra ya que, según han confirmado informes recientes, fue pintada sobre una escena de un altar de iglesia que Solana había dejado sin terminar [fig. 92]. De forma inintencionada —o quizá no— este proceder mostró la diversidad religiosa a la que se enfrentaba la España del momento, con un pequeño grupo de hombres intelectuales que daban más importancia a la tertulia que a la misa e incluso banalizaban —no todos— el proceder religioso. En este sentido, el local donde se celebraban aquellas conversaciones fue llamado «La sagrada cripta de Pombo» y en los escritos de Ramón Gómez de la Serna se utilizó constantemente el vocabulario eclesiástico aplicado a sus actividades seculares.[723] Estas realidades, pese a todo, coexistieron con el costumbrismo religioso y las supersticiones populares que Solana retrató en el resto de su producción.

Fig. 91. José Gutiérrez Solana, *La Tertulia del café Pombo,* 1920. MNCARS

Fig. 92. José Gutiérrez Solana, *La Tertulia del café Pombo,* 1920. Imagen radiográfica, MNCARS

Durante los años treinta, el autor participó, sobre todo, en exposiciones colectivas. Hemos comprobado cómo supo ganarse los favores del público y la crítica

[722] GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1933, pp. 16-17.

[723] GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1924.

con su concurrencia a los principales certámenes nacionales, y más tarde veremos cómo también fue cosechando éxitos en el plano internacional. Su presencia casi omnipresente en las exposiciones colectivas durante el periodo republicano le dejó poco tiempo para realizar exposiciones individuales dentro de España. Sin embargo, es en estas donde mejor se aprecia la variedad de formas en las que el autor supo retratar las costumbres y creencias religiosas de su época.

La primera de la que tenemos constancia en periodo republicano data de octubre de 1933. Se celebró en la Agrupación Artística Castro-Gil en Madrid y contó con óleos y dibujos inéditos.[724] No hemos hallado el catálogo, pero en la prensa se mencionaron varios títulos de contenido religioso, como *La cena (procesión)* [fig. 93],[725] o *El fin del mundo,* descrito una vez más como «un aspecto siniestro del culto macabro de España».[726]

«LA CENA» (Procesión)

Fig. 93. José Gutiérrez Solana, *La cena (Procesión),* c. 1933. Paradero desconocido. Reproducción en *El Siglo Futuro,* 07-10-1933

A propósito de esta muestra, en *El siglo futuro* se dividió la aportación de Solana en dos facetas: «la popular, que recoge de extraña manera lo más grotesco del folklore callejero, y la mística, que representa Cristos atrozmente torturados y santos que simbolizan

[724] CORREO, 1933, p. 5.

[725] SANZ Y DÍAZ, José, 1933, p. 3.

[726] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1933, p. 6.

con excesivo realismo sus martirios».[727] En *El Liberal,* Pérez Bueno hablaba de Solana como un «pintor de raza y de la raza», muy cotizado en el extranjero por ser considerado continuador de Goya. También insistía en que el artista, «en los temas religiosos, como en los profanos, solamente se inspira y tiene el rendimiento de su arte para lo terrenal y mísero» y que a su modo, era un «místico».[728] En un sentido similar, *La Libertad* publicaba:

> La raza tiene poquísimos artistas que sepan reflejarla como Gutiérrez Solana, que al ahondar en sus dolores y en sus anhelos, al adentrarse en su entraña, ha sabido, como supo el maravilloso Goya, adueñarse del alma española y exprimir en el vaso de su arte el dolor de un pueblo cuyo idealismo está saturado de inquietud y amargura.[729]

En *La Voz,* Ángel Vegue opinaba: «La exposición Solana es el acontecimiento artístico que necesitamos en estas horas de crisis espiritual, más trascendental que la crisis política. Solana nos transporta a una realidad que, siendo suya, es por ley de fatalidad harto española, se quiera o no se quiera».[730] También en *La Época* se decía que Solana era un «pintor de la gesta actual […] crudo, tajante, captador de lacras sociales para producir, exponiéndolas, el deseo de evitarlas».[731]

Debemos tener en cuenta que, aunque es cierto que Solana se basó siempre en sus propias visiones para crear sus obras, esas experiencias a veces habían sido vividas años mucho antes de crear el lienzo. *La visita del obispo,* por ejemplo, fue pintada en 1926 —el artista tenía entonces 40 años—, pero sabemos por sus escritos que está inspirada en una vivencia que le ocurrió a Solana el día de antes de recibir su Confirmación.[732] Esto nos obliga a preguntarnos hasta qué punto esas cualidades representativas de la «realidad española» que veía la crítica en la obra de Solana continuaban teniendo vigencia en la época de la Segunda República. ¿Realmente era esa la España en la que vivían los redactores de periódicos madrileños que escribían aquellas columnas? ¿O más bien las descripciones respondían a la idea preconcebida de aquello que se suponía que era España? ¿Era posible, siquiera, que un autor representara toda la diversidad de un país que, además, se hallaba en un momento plagado de cambios y transformaciones? Solo la revista *Eco* esbozó algunas de estas cuestiones:

---

[727] SANZ Y DÍAZ, José, 1933, p. 3.

[728] PÉREZ BUENO, Luis, 1933, p. 3.

[729] LEZAMA, Antonio de, 1933a, p. 5.

[730] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1933, p. 6.

[731] BENAVENTE, Luis, 1933, p. 1.

[732] MNCARS, Archivo Solana, texto manuscrito, 583.

> Siempre, al hablar de Solana, aparece la referencia a la esencia del alma española. […] A pesar de sus posos intelectuales, no creo en Gutiérrez Solana la pretensión de pintar a España. Pinta a una parte de España, a la peor, a la miseria, al vicio y al crimen, a las ruinas biológicas de una nación y de una raza. […] No ha querido ver o no ha podido ver más que a los fracasados, a los rictus amargos de la vida; realidad, indudable, pero no toda la realidad.[733]

Incluso en la moderna *Gaceta de Arte,* Eduardo Westerdahl insistía en este carácter «nacional» del pintor, afirmando que «la raza» era «su campo de operaciones». También se lamentaba de que, aunque el artista había cosechado ya grandes éxitos, todavía debía enfrentarse a los obstáculos de un sistema artístico caduco, propio de una España en ruinas. Esto lo decía porque, como sabemos, en 1934, el autor había estado a punto de obtener la medalla de honor en la exposición nacional, un galardón que finalmente ganó Marceliano Santa María, para Westerdahl, un «pintor mediocre que presenta un cuadro de historia».[734]

Fueron muchos los críticos y artistas que expresaron el descontento con aquella decisión, ya que consideraban el fallo injusto. Asimismo, se organizaron homenajes y banquetes tras la derrota de Solana, para demostrar la admiración por su obra. En Santander, el Ateneo organizó uno de estos, junto con una pequeña exposición que contó con algunas de sus pinturas más nuevas,[735] aunque no hemos podido hallar menciones a títulos concretos. En el evento, Victorio Macho insistiría: «Solana es, —pese a la envidia y la incomprensión— el intérprete verdaderamente genial de nuestra dramática y desgarradora "España negra"».[736]

Debido al éxito que tuvo la muestra santanderina, Solana recibió invitaciones para reiterarla en el Ateneo Obrero de Gijón, donde sabemos que expuso, entre otras, *El fin del mundo* y *El Cristo de las promesas,* también conocido como *El Cristo de los dolores,* hoy conservado en el Museo Pompidou de París. Al poco de inaugurada la muestra estalló la revolución de Asturias y se bombardeó el Ateneo, aunque al parecer, las obras expuestas no llegaron a sufrir daños graves.[737] En 1935, el autor volvió a exponer en solitario, en el recién inaugurado Salón Ruiz Vernacci, en Madrid. Tampoco disponemos de los títulos, pero en *El Heraldo de Madrid* se menciona la presencia de «una de sus procesiones»[738] y en

---

733 M.H., 1933, p. 24.

734 WESTERDAHL, Eduardo, 1934, p. 1.

735 RIVERA, V., 1934, p. 4.

736 Citado por SALAZAR, María José, 2018, p. 102.

737 OTERO SECO, Antonio, 134, p. 42.

738 MARAÑÓN, José María, 1935, p. 12.

Gaceta de Bellas Artes, de «las procesiones pueblerinas con ocasión de la Semana Santa, en que salen a la luz destemplada imágenes grotescas, rodeadas de grotescos personajes».[739]

Por comentarios como estos, podemos argumentar que, aunque la crítica se empeñó en describir la obra de Solana como una serie de representaciones «realistas» de la sociedad española, ni su pintura ni su fortuna crítica estuvieron exentas de un posicionamiento subjetivo muy concreto. En nuestra opinión, el éxito de Solana se debió a varios factores que van más allá del estilo o de la destreza artística. Para empezar, la existencia o la *persistencia* de una «España negra» respondía a los pretextos de ese debate por la definición nacional que, como ya sabemos, llevaba décadas desarrollándose. Pero, sobre todo, la observación de una España atrasada, rural y empobrecida permitía al pintor, al público y al crítico situarse, por comparación, en una antitética España culta, donde se celebraban las exposiciones, percibida como superior.

Fig. 94. Alberto Sánchez. Decorados para el ballet *La romería de los cornudos*, 1933. Conservado en el MNCARS

Para terminar este apartado debemos señalar, aunque no sea el objeto exacto de esta tesis, que la representación de las costumbres religiosas españolas también fue habitual en otros formatos artísticos de tendencia vanguardista, como el ballet o el teatro. En el primer

[739] VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1935c, pp. 28-29.

formato y desde una posición mucho más irónica que la de Solana, destacó *La romería de los cornudos,* con coreografía de Encarnación López «La Argentinita», música de Gustavo Pittaluga, libreto de Ciprieno de Rivas Cherif y Federico García Lorca y escenografía de Alberto Sánchez [fig. 94], creador de la escuela de Vallecas.

Se trató de un ballet en un acto, de apenas veinte minutos, que se estrenó por primera vez en 1933. La historia estaba ambientada en la romería del Cristo del Paño de Moclín en Granada, que continúa celebrándose hoy en día. Al Cristo del Paño se le atribuye la capacidad de otorgar la fecundidad a las mujeres con dificultades para concebir. Según la creencia, las mujeres casadas debían acudir en romería con sus maridos, adentrarse solas en el bosque y buscar flores de verbena para realizar una corona que adornara al Cristo. El milagro se obraría sobre la primera que volviera con la corona hecha. No obstante, en el ballet se representa a los mozos del pueblo adentrándose junto a las casadas entre el follaje, con expresión de complicidad, poniendo de manifiesto el irónico doble sentido que da título al ballet.[740]

El mismo asunto puede encontrarse en una obra teatral de Federico García Lorca: *Yerma,* escrita en 1934. El segundo cuadro del tercer acto está claramente ambientado en la romería del Cristo del Paño y relata de manera evidente cómo las mujeres casadas que acudían a la ofrenda mantenían relaciones sexuales extramatrimoniales con los hombres del pueblo, consentidas o no, cuando se adentraban en el bosque, mientras los maridos esperaban ignorantes. Otra de las obras de Lorca en la que las costumbres religiosas se representan —y se juzgan— de forma más evidente es *La Casa de Bernarda Alba,* también escrita durante la República, en 1936, aunque no pudo estrenarse ni publicarse hasta 1945 en Argentina. El argumento de esta obra gira en torno al luto y la castidad como constringentes de la libertad de las mujeres en aquel momento, por lo que la crítica a la visión católica de la sexualidad se repite en ambas obras teatrales.

El asunto de la castidad y, en general, de la sexualidad, fue uno de los más recurrentes entre los artistas más subversivos para señalar la doble moral de algunos miembros de la iglesia católica, que predicaban sin cumplir los mandamientos o los votos, en el caso del clero. Sin embargo, este tipo de escenas serán mucho más recurrentes en formatos como el fotomontaje o la caricatura publicada en prensa gráfica, por lo que ahondaremos en este aspecto en el capitulo correspondiente.

Con lo expuesto en este apartado, podemos confirmar que persistió un interés por parte de algunos artistas considerados modernos en la representación de las costumbres y

---

[740] BETHENCOURT, Fátima, 2016, p. 154-157.

tradiciones religiosas, desde posiciones más amables, más realistas o más críticas. Estas representaciones, además, fueron bien recibidas por la crítica, sobre todo cuando habían sido realizadas por artistas con una trayectoria más asentada, quienes, en realidad, fueron los que mostraron más interés por estos temas. Lo cierto es que el costumbrismo, en ninguna de sus formas, fue un género pictórico popular entre las generaciones del arte nuevo, al menos en lo que respecta a las artes plásticas. Los pintores y pintoras jóvenes también abordaron esa relación entre el catolicismo y lo humano, pero la mayoría lo hicieron poniendo el énfasis en el misticismo, el misterio y la magia.

2.3.2.2. Entre lo sacro y lo humano. Lo religioso en el arte nuevo

Si hacemos un repaso a las obras de contenido religioso expuestas en los círculos artísticos más próximos a la vanguardia nos daremos cuenta, rápidamente, de que hubo un denominador común en gran parte de ellas. Nos referimos a que, en muchas de estas obras, los temas religiosos y los asuntos profanos se entremezclaron de formas tan variadas como ambiguas, diluyendo los límites entre lo sacro y lo humano.

Recordemos, por ejemplo, la *Sagrada Familia* que Virgilio Penades había expuesto en la nacional de 1932, *Adán y Eva* de Rosario de Velasco, o los retratos religiosos de Marisa Roësset. Francesc Galí también creó una *Maternidad* [fig. 95] idéntica a su posterior *Virgen del Mar* [fig. 96], difuminando los límites entre la madre de Dios y una madre cualquiera. Juan Navarro Ramón pintó una *Mujer y el lirio* con símbolos vinculados a la religión [fig. 97] y Maruja Mallo los resignificaba en su serie *La religión del trabajo*.[741] Norah Borges o el matrimonio Frau —en quienes profundizaremos a propósito de sus exposiciones temporales en el Museo de Arte Moderno— también crearon obras en esta línea.

Fig. 95. Francesc Galí, *Maternidad,* c.1922. Museu Nacional d'Art de Catalunya

[741] MOLINS, Patricia, 2012, p. 74, dice que algunos de los símbolos que aparecen en estas obras podrían ser más esotéricos que religiosos, ya que en la España de entreguerras se tradujeron textos de teosofía, espiritismo, antroposofía. No hemos hallado referencias que confirmen influencias de estos textos en los pintores y las pintoras que abarcamos en este capítulo, pero es importante tener en cuenta esta información como contexto más amplio.

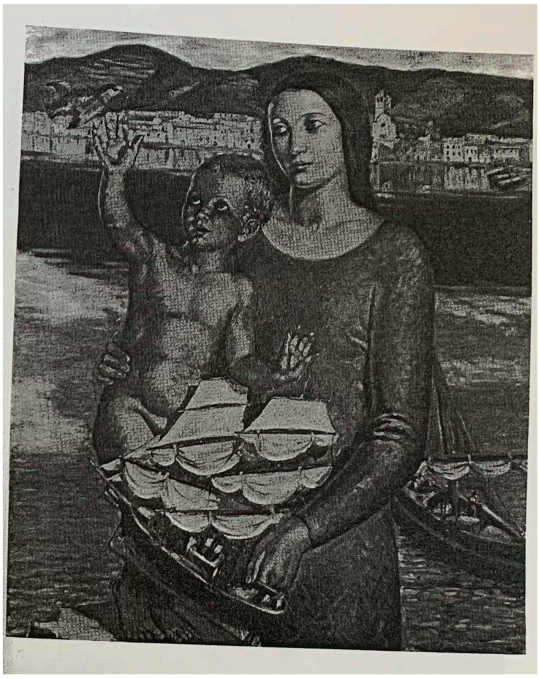

Fig. 96. Francesc Galí, *Virgen del mar,* c. 1930. Rep. en el catálogo de la exposición internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh, 1931

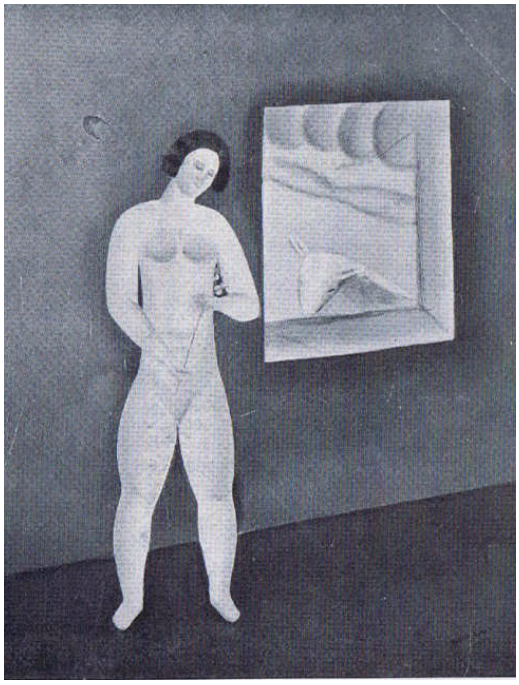

Fig. 97. Juan Navarro Ramón, *La mujer y el lirio,* c. 1933. Reproducción en la *Gaceta de Bellas Artes,* mayo de 1933

Sin embargo, igual que hemos señalado a Solana como máximo representante de ese costumbrismo religioso moderno, hubo un artista dentro del movimiento renovador español que logró hacer de este tipo de imágenes híbridas un rasgo distintivo y permanente en su trayectoria. Se trató de Pedro Sánchez García-Esteban o Pedro de Valencia. Fue un pintor formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, que inició su carrera en los años veinte y pronto se convirtió en uno de los pioneros de la renovación artística valenciana. Durante los años treinta, formó parte de la Sociedad de Artistas Ibéricos y —como veremos más adelante— expuso con ellos en las muestras colectivas celebradas tanto en España como en el extranjero, así como en las muestras internacionales del Instituto Carnegie en Pittsburgh o las bienales de Venecia.

Sus exposiciones individuales fueron casi inexistentes, ya que, como hemos adelantado en el apartado anterior, normalmente compartió sus espacios con Genaro Lahuerta, a quien conoció en la Escuela de Bellas Artes y con quién entabló una íntima amistad. Los dos cultivaron una estética similar, vinculada a los nuevos clasicismos, aunque sus inclinaciones temáticas fueron diferentes. Manuel Abril, en un texto inédito, decía que mientras que Lahuerta era «la materia», Sánchez era «el alma» y que ambas aproximaciones

se complementaban.[742] Con esto quería decir que Lahuerta prefirió representar los más realistas de la religión —procesiones, ofrendas y otras tradiciones— mientras que su compañero optó por desarrollar el aspecto más sobrenatural del credo católico, impregnando su obra de un lenguaje místico y espiritual que le diferenció del resto de artistas de su época.[743]

Desde muy pronto en su prolífica trayectoria, Pedro Sánchez se decantó por las obras de temática religiosa, especialmente aquellas relacionadas con la maternidad y la Virgen María. Ya en 1928, tanto él como Lahuerta participaron en la *Primera manifestación valenciana de arte joven*, que organizaron junto con otros artistas locales. A esta exposición, Sánchez llevó *Mater Dolorosa* y *La virgen de los almendros*. En 1929, volvió a exponer junto con Lahuerta, en la Sala Parés de Barcelona, *La Virgen de los almendros, La Virgen de las nieves* [fig. 98] y *La Virgen de los náufragos*. En 1930, llevó al salón del Heraldo de Madrid *Anunciación* [fig. 99] *La Virgen y Santa Ana, Nacimiento* [fig. 100]*, La Virgen de los Almendros, La Virgen de los Números* y *La Divina Pastora* [fig. 101]*,* entre otras obras.[744] En febrero de 1931, Sánchez volvió a exponer junto con Lahuerta, en Barcelona, *La huída a Egipto, La Virgen y el Niño,* y *El buen Pastor* [fig. 102].[745]

No podemos confirmar si el autor había leído a Franz Roh, pero observando estas primeras obras es imposible no recordar aquella frase que citábamos al inicio del capítulo: «En lugar de la madre de Dios, la pureza de una pastora en el campo».[746] Para Pedro Sánchez la madre de Dios y la pastora podían ser la misma persona. Francisco Agramunt detectó otras influencias en esta primera etapa:

> Pedro Sánchez García-Esteban poseía un estilo muy similar, anticonformista y académico […] Se sentía atraído por la obra de la pintora polaca Mela Mutermilk,[747] que influyó mucho en la temática religiosa de su pintura. Sus pinturas respondían a un concepto algo socializante de las estampas evangélicas, consecuencia de una preocupación por humanizar y actualizar los temas. No era el cuadro religioso a la manera clásica y con el concepto reiterativo de este género de pintura a través de la Historia. Humanizaba las figuras, las modernizaba con gracioso y simpático anacronismo.[748]

---

[742] Texto recogido en CASANOVA, María, 1998, pp. 45-46.

[743] AGRAMUNT, Francisco, 2006, pp. 100-101.

[744] TASSARA, Javier, 1935b, pp. 2-4.

[745] CASANOVA, María (coord.), 1998, pp. 229-235.

[746] ROH, Franz, 1927, p. 36.

[747] Esta artista estuvo varias veces en Cataluña durante los años veinte y treinta, entabló amistad con Josep Dalmau y otros personajes de la cultura catalana del momento y expuso sus obras en Barcelona. Es probable, por tanto, que Pedro Sánchez conociera a la obra de esta artista. MNAC, «Mela Muter». En: <https://www.museunacional.cat/es/-mela-mutermilch> (27-01-2015).

[748] AGRAMUNT, Francisco, 2006, p. 102.

Fig. 98. Pedro Sánchez, *La Virgen de las Nieves,* 1928. Archivo del Museo del Prado, SEAA, 11/4

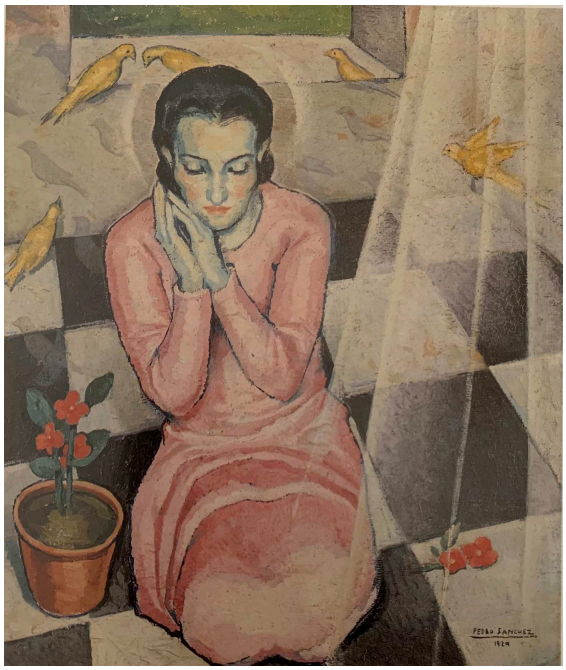

Fig. 99. Pedro Sánchez, *Anunciación,* 1929. Colección privada

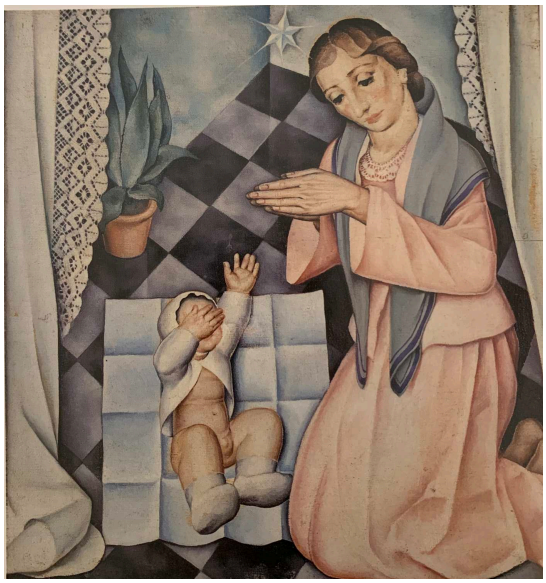

Fig. 100. Pedro Sánchez, *Nacimiento,* c. 1930. Colección privada

Fig. 101. Pedro Sánchez, *Pastora,* c. 1930. Repr. en el catálogo de la exposición *Living Spanish Artists*

En 1933, tuvo lugar su primera exposición individual bajo el régimen republicano, en la Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. Es posible que el cambio político motivara al artista a ampliar su variedad temática y a diluir ese misticismo en escenas de apariencia todavía más cotidiana, sobre todo en lo

referente a los títulos. Aunque no hemos podido localizar el catálogo de esta muestra, sabemos que participó con más de una decena de óleos, entre los cuales se encontraban *Figura de la Virgen y unas palomas* [fig. 103], *El buen pastor*, *La buena madre* [fig. 104], y probablemente —ya que aparecen reproducidas en algunas reseñas de la exposición— las anteriores *La Divina Pastora* y *La Virgen de las Nieves*.[749]

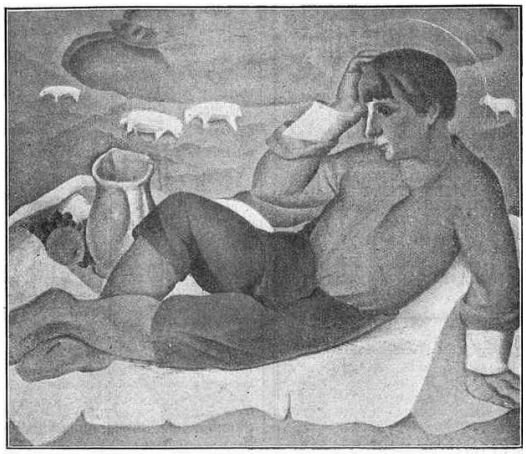

Fig. 102. Pedro Sánchez, *El buen pastor,* 1931. Archivo del Museo del Prado, SEAA, 11/4

Fig. 103. Pedro Sánchez, *Figura de la Virgen y unas palomas,* c. 1933. Archivo del Museo del Prado, SEAA, 11/4

Joaquín Enríquez, miembro del Comité de Publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, hizo un esfuerzo destacable por difundir esa exposición de Pedro Sánchez en el ámbito internacional. En los archivos de la asociación se ha conservado una reseña de la muestra traducida al inglés y enviada por correo a la revista estadounidense *Parnassus,* que finalmente no se pudo publicar. Sí que se consiguieron dos artículos en una publicación francesa, escritos por Sebastià Gasch —probablemente antes en castellano, ya que anunciaba haber estado trabajando en ellos en 1931—

Fig. 104. Pedro Sánchez, *La buena madre,* c. 1932. Reproducción en *La Semana Gráfica*, 05-04-1932

[749] Archivo del Museo del Prado, SEAA 11/4.

en los que también se reprodujeron varias de sus obras.[750]

En noviembre 1934, Pedro de Valencia expuso durante una semana en la Casa Boix de Valencia varias pinturas, entre otras: *El Niño en el cielo, Marta y María* [fig. 105]*, La Virgen y el Niño, La Virgen lavando* [fig. 106], *Maternidad* y *La Virgen de la Leche.*[751] En el catálogo de esta exposición, Concha Espina escribía: «Las mujeres de sus cuadros, rostros de madonas, indefinible expresión de criaturas poemáticas, nos obligan a creer que este gran pintor hubiera hecho un maravilloso retrato a la Beatriz de Dante».[752]

Un mes más tarde, presentó de nuevo su obra en la Sociedad de Amigos del Arte, esta vez junto con Genaro Lahuerta. En *Blanco y Negro* se publicó una crónica de la muestra en la que se explicaba: «En el año y medio de ausencia de estos dos pintores valencianos, pintaron una veintena de cuadros cada uno, y aquí están, añadiendo a esa obra nueva, algunos cuadros antiguos que sirvan de referencia y relación para establecer trayectorias y distancias».[753] No se mencionaron títulos, pero se reprodujeron dos pinturas de Pedro Sánchez, siendo una de ellas *Marta y María.*

Fig. 105. Pedro Sánchez, *Marta y María,* c. 1934.Reproducción en *Revista española de arte*, 1935, vol. 4, nº 5

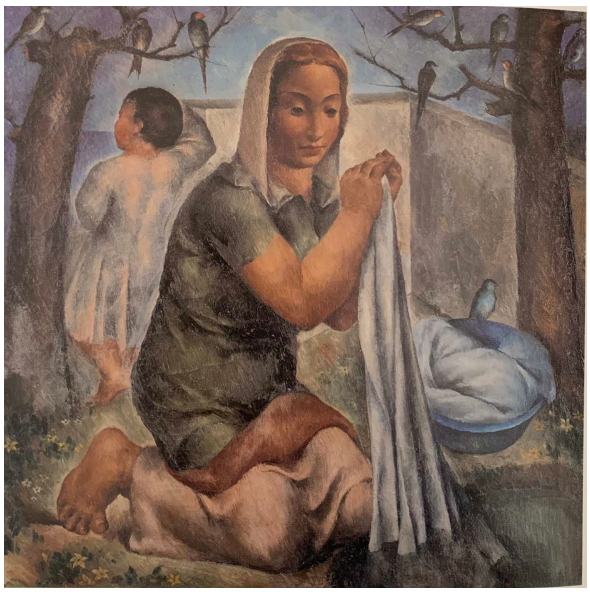

Fig. 106. Pedro Sánchez, *La Virgen lavando,* c. 1934. Colección privada

750 Archivo del Museo del Prado, SEAA 11/4.

751 Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, AFAV, 11.

752 ESPINA, Concha, 1934, s.p.

753 ABRIL, Manuel, 1934h, p. 86.

José María Marañón también opinó en *El Heraldo de Madrid* sobre aquella muestra, en un artículo titulado «Madonas y marineros de Pedro Sánchez y Genard [sic] Lahuerta». En su texto decía: «La común suma de calidades técnicas se desdobla en la elección de asunto. Oriéntase Pedro Sánchez hacia una lírica representación de la figura femenina, jóvenes, madres, niños, llena de gracia y ternura».[754] En la *Gaceta de Bellas Artes* se apreció que el arte de Pedro de Valencia era continuador de los principios de los maestros del Renacimiento y se advirtió una permanencia del levantinismo, justificada por no haber abandonado nunca el país.[755] En la misma línea, el crítico holandés Jan Sluÿters escribía que este artista le parecía «aunque muy moderno, o mejor dicho tal vez, por consecuencia de su carácter moderno, la continuación natural del arte clásico», concretamente, de «los principios de los maestros del Renacimiento, como el Greco y Tiziano, transformados por el temperamento de un artista que pertenece en todo su ser a la vida de hoy».[756]

Pronto ese sedentarismo profesional cambió. El 30 de diciembre de 1934, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid concedió tanto a Pedro Sánchez como a Genaro Lahuerta la beca del conde de Cartagena, para que ambos viajaran durante varios meses por Europa, a fin de completar su formación artística. Para celebrarlo, antes de su partida, se organizó un banquete en su honor en Valencia, su ciudad natal, en el que intervino Max Aub, uno de sus principales mecenas locales.[757]

Además, a raíz de este éxito, se publicaron varios reportajes monográficos sobre la trayectoria de ambos pintores. José Francés, por ejemplo, los elogió en *Revista Española de Arte,* y describió a Sánchez como «un gran contemplativo», a quien «se le comprende pintando en paz y en gracia de Dios».[758] Uno de estos artículos, sin embargo, resulta especialmente importante para nuestra investigación. Hablamos de un texto de tres páginas titulado «El misticismo de Pedro Sánchez», escrito por Javier Tassara e ilustrado con fotografías de algunas de sus obras, que se publicó en la *Gaceta de Bellas Artes*. Pese a su prolongada extensión, merece la pena reproducir algunos de sus fragmentos:

> Pedro Sánchez, ya en plena madurez artística, es ante todo y sobre todo un místico. Místico a la antigua usanza, aunque su dicción pictórica sea enteramente coetánea. Su misticismo no se circunscribe únicamente al concepto que tiene de las obras religiosas en las que hay un sentimiento profundo que se puede emparejar en el que tenían los pintores italianos del siglo XV, sino que este

754 MARAÑÓN, José María, 1934c, p. 10.

755 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1934c, p. 18.

756 SLUŸTERS, Jan, 1934, s. p.

757 CASANOVA, María (coord.), 1998, p. 236.

758 FRANCÉS, José, 1935, p. 257.

sentimiento lo lleva a todas las cosas de la vida. Es un pintor bondadoso, humilde que tiene un sentimiento franciscano.

[…] Lleva a la pintura un sentido arquitectónico velando por sus cualidades estructurales […] Este poderoso ímpetu constructivista, no resta a su plástica emoción lírica ni desdice de su sentimiento profundamente místico, poderosamente sentimental, auténticamente poético. Al contrario, subraya estas cualidades esenciales y peculiares de su pintura admirable de raíz clásica pero de dicción pictórica esencialmente moderna.

Hace cinco años, […] en varias de sus telas había temas religiosos […] tratados en forma original nueva y sencilla. No era el cuadro religioso a la manera clásica y con el concepto reiterativo de este género de pintura a través de los tiempos. Humanizaba las figuras, las actualizaba con gracioso y simpático anacronismo. Eran figuras humanas pero tratadas religiosamente, santamente, con unción mística, con fervor inigualable, con toda delicadeza y amor. Divinizaba lo humano; por eso su obra está impregnada de un perfume espiritual, de unas delicadezas infinitas. Su obra religiosa tiene un sabor especial. Sus Vírgenes, sus Sagradas Familias, sus Huídas a Egipto, sus pastores, tienen un indumento de hoy, pero un sentimiento eterno. Hay en estas telas más devoción que en muchas de los pintores de hoy y de ayer aunque al pronto veamos en los otros las eternas figuras a la manera clásica y reconocida. Ante estas telas que con figuras de hoy —nimbadas por halos de irrealidad y misticismo —evocan temas y figuras eternas, hemos sentido una emoción que no nos han producido lienzos de parejo tema. Estas figuras son divinas, por el sentimiento y por la emoción que producen. Nada de pintura realista. Todo aquí es evocación suave, sugestiones infinitas, en fin, liturgia aunque el tema sea profano.

[…] Se advierte que su aspecto temático es exiguo pero variado. Quiero decir que a lo largo de su obra el asunto se repite. Vírgenes, pastores, maternidades. Nada menos y nada más. Pero cada vez con un encanto inédito, con una dulzura nueva, con un sentido más profundo, más cristiano, más recogido, más depurado. Y siempre con la misma dulzura, con fraterno candor. Sus Vírgenes y sus pastores están envueltos en dulcísima luz de inefable suavidad, luz de cielo, luz de transparencias inauditas, luz mística. […] En el sentimiento recuerda a Fra Angélico en el que el color es como un suspiro de santo, algo limpio y humano, tierno y sutil. Y a Giotto. […] Sus lienzos tienen una entonación mística. Esta entonación jamás fatiga ni aburre, pese a la monotonía de los temas.[759]

Este reportaje, además, fue complementado por otro dedicado a Genaro Lahuerta en el número siguiente de la misma revista, en el que se señalaban de esta forma las diferencias entre ambos pintores:

Diferencias hondas porque atañen, no al concepto ni a la influencia que son fraternas, sino al temperamento. Y esto se advierte en forma indubitable, aun cuando acometen un mismo tema, por ejemplo, asuntos religiosos. El uno, Pedro Sánchez, se puede decir que no pinta el «cuadro religioso» a

[759] TASSARA, 1935a, pp. 2-4.

> la manera vulgar clásica e inveterada. Humaniza las figuras eternas. Sus Sagradas Familias, sus Vírgenes tienen indumentos de hoy, y la religiosidad está en el sentimiento, en la emoción con que los pinta. En cambio, Genard Lahuerta pinta el tema cristiano con acentos pictóricos de hoy, pero imágenes y fábulas típicamente religiosas. Vírgenes con sus mantos y cortejos de ángeles, apariciones, etc. Es decir, la religiosidad del primero es honda, interna. En el otro es simplemente externa. [….] Ante el cuadro religioso, Lahuerta, en lugar de hacer poesía se limita a exponer de un modo sencillo lo que ve o lo que le sugiere la fábula. […] En estos temas religiosos advertimos un sentido hondamente racial […] En el cuadro de composición se advierte más la honda diferencia que le separa de su compañero de siempre Pedro Sánchez. En la obra de este pintor separa el tema cristiano del profano, y en cambio en su amigo y compañero, a lo largo de su vida artística, el sentido religioso parece consustancial a su arte.[760]

Es interesante que el crítico señalara ese juego entre los temas religiosos y los profanos. En *La buena madre* o *El buen pastor* las figuras aparecen nimbadas, en *Nacimiento* el carácter místico lo aporta una estrella, en *Marta y María* se juega con la ambigüedad del título, y en temas plenamente religiosos, como *La infancia de la Virgen,* transporta a María a la actualidad. Incluso en algunas como *Figura de la Virgen y unas palomas,* la Virgen ni siquiera lleva nimbo. Así, Pedro Sánchez otorgó a las escenas cotidianas carácter sacro y a las religiosas carácter humano, que se adaptaban perfectamente a los preceptos del realismo mágico.

Pero igual que ocurrió en el resto de Europa, ni las obras de Pedro Sánchez, ni prácticamente ninguna de las que podamos incluir en esta categoría, tuvieron cabida en una iglesia, al menos durante el primer tercio del siglo XX. Aunque los artistas trataran los temas religiosos desde la fe y el respeto, y la crítica supiera detectar en sus obras un elevado nivel de espiritualidad, cuando sus obras adoptaban estéticas modernas, directamente no eran consideradas como religiosas, en el sentido estricto del término. Recordemos el artículo publicado en el diario católico *El Universo* acerca de las pinturas de inspiración religiosa expuestas en la nacional de 1932, en el que se obviaban todas aquellas realizadas en estéticas próximas a los realismos de nuevo cuño.[761] Los circuitos artísticos fueron, por tanto, su destino establecido, aunque es posible que este tipo de obras chocaran con las agrupaciones y salas con preceptos más progresistas. La sucesiva pregunta a la que debemos responder, por tanto, es ¿dónde se exhibieron este tipo de obras? ¿dieron cabida los espacios expositivos más modernos a las aportaciones renovadoras de los artistas católicos?

---

[760] TASSARA, Javier, 1935c, pp. 7-9.

[761] LEAL, F., 1932, p. 5.

2.4. Espacios para la modernidad

2.4.1. El arte religioso en el Museo Nacional de Arte Moderno

Como ya se ha adelantado, una de las plataformas de impulsión del arte nuevo fue el Museo Nacional de Arte Moderno en Madrid. Bajo la dirección de Juan de la Encina (José Gutiérrez Abascal) y el nuevo patronato se llevaron a cabo diversas exposiciones temporales dedicadas a artistas de estéticas progresistas, para compensar el peso que tenían las obras del siglo XIX en la colección.[762] Enseguida indagaremos este asunto, pero antes debemos prestar atención a otra de las funciones del museo: la adquisición de obras y la gestión de la colección permanente.

Sabemos por la correspondencia enviada por el director que hubo una voluntad de comprar obra moderna, aunque fue fuertemente obstaculizada por la falta de presupuesto. De esto podemos ofrecer múltiples ejemplos. En octubre de 1931, la Asociación de Pintores y Escultores propuso al museo la compra de una de las obras de Pérez Villaamil expuesta en el Salón de Otoño de ese año por cinco mil pesetas, y Gutiérrez Abascal contestó que solo podía ofrecer mil quinientas.[763] En diciembre de 1931, el director se escribió con Joaquín Sunyer manifestando su intención de comprar pintura en París y de solicitar una rebaja a José Clará para poder adquirir alguna de sus obras.[764] Recordemos también que, en 1932, la viuda de Juan de Echevarría intentó que el museo comprara alguna de sus obras, a lo que el director contestó tajantemente que «actualmente es muy difícil que un artista vivo o muerto pueda colocar sus obras».[765]

Esto es importante, ya que significa que las obras adquiridas durante este periodo, especialmente las más costosas, fueron minuciosamente seleccionadas. Así lo demuestra, por ejemplo, la correspondencia intercambiada entre José Gutiérrez Solana y el director del museo. El artista envió en enero de 1932 una relación de varias obras en venta con sus correspondientes precios, a lo que Gutiérrez Abascal respondió que le interesan las obras más caras, ambas de contenido religioso y adquiridas por seis mil pesetas: *La visita del Obispo* y *Garrote Vil* [fig. 107].[766]

---

762 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 1989, pp. 30-42. BRIHUEGA, Jaime, 2002a, p. 18. PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 30. BRIHUEGA, Jaime, 2016, pp. 71-72.

763 Archivo del Museo del Prado, MAM 3/33, 22-10-31.

764 Archivo del Museo del Prado, MAM 3/48, 04-12-31.

765 Archivo del Museo del Prado, MAM 3/95, 02-11-1932.

766 Archivo del Museo del Prado, MAM 3/61, 29-01-32.

Fig. 107. José Gutiérrez Solana, *Garrote Vil,* 1931. Centro Pompidou (París)

Fig. 108. Pablo Gargallo, *Cabeza de profeta,* 1926. MNCARS

Además de estas, que se admitieron en sesión del 30 de enero de 1932, el museo incorporó a su colección permanente la siguientes obras de contenido religioso: *Patio de los evangelistas* de Edith Aguiar, adquirida en diciembre de 1931; *El Cristo de la Sangre*, de Zuloaga, que fue cedida por el autor a cambio de varios desnudos suyos que le fueron devueltos, en sesión del 3 de diciembre de 1932; *Adán y Eva* de Rosario de Velasco, por haber ganado una segunda medalla en la exposición nacional de 1932; *Romería,* de Darío de Regoyos, en sesión del 27 de febrero de 1933; *Jesús, Marta y María* de Julia Minguillón, por haber ganado una tercera medalla en la exposición nacional de 1934; *Viático* de Leonaro Alenza, por donativo de Luis Ardanaz y Mariátegui, admitida en sesión de 26 de enero de 1935; y *Cabeza de Profeta* de Pablo Gargallo [fig. 108], en sesión del 14 de marzo de 1935.

Por lo que respecta a las exposiciones temporales, se alternaron muestras dedicadas a artistas con estéticas más tradicionales con otras protagonizadas por creadores y creadoras de carácter renovador. Tanto en unas como en otras hemos hallado algunas referencias a temas religiosos, aunque de la mayoría de exposiciones no se han conservado catálogos y solo disponemos de la información parcial que brinda la prensa. Teniendo esto en cuenta y comenzando en un sentido estrictamente cronológico, la primera exposición en la que hemos podido confirmar la presencia obras de contenido religioso fue la dedicada al pintor valenciano Ismael Blat en abril de 1932, que duró solo una semana.[767] Según Gil Fillol, este artista presentaba obras que apuntaban hacia varias direcciones estéticas, aunque la mayoría de las de contenido religioso fueron clasificadas como «paisajes románticos, impregnados de intensa emoción sentimental».[768] Se mencionaron títulos como *Plaza de la catedral de Santiago, El Crucero* u *Ocaso espiritual,* pero no se reprodujeron. No obstante, por el resto de imágenes y las escasas crónicas que hemos podido localizar inferimos que se trató de una muestra bastante tradicional. Así lo confirmaba José Guillot Carratalá en *La correspondencia*:

> La ordenanza o la arbitrariedad usual de todo el que dirige los destinos de un Gobierno en sus diversos aspectos, en España, no deja concebir la emoción estética y democrática de poder admirar un arte humano y realista, tan falto hoy en el campo artístico español. Nos ha invadido la necedad pictórica de estos tiempos de «acción» ilógica, en la construcción de un arte útil, real, bello..., y la masa directora, tanto en las pinacotecas como en los jurados o tribunales, cede su dignidad profesional a dar valores «falsos» a un arte que no debe perdurar por su impropia procedencia esencial, restando por esta norma admiración, tiempo, deleite, confesionalidad, con una obra verdaderamente humanizada. Siete días de lapso para que el público, que mantiene el arte español, pueda deducir un criterio amplio

[767] BLAT, 1932, p. 5.

[768] GIL FILLOL, Luis, 1932a, p. 2.

> ante una exposición de obras de un prestigio pictórico tan alto como es el joven maestro Ismael Blat, creo es una injusticia, cometida por aquellas personas sociables que no adoptan nunca una actitud enérgica en contra de estos dictados, que no deben ni reportan nada útil a la sociedad. […] No le importe al ilustre pintor esta forma de proceder, pues tiene su nombre hecho, su público y sus compradores, y donde vaya, y con los días que exponga, triunfa siempre. ¡No hay que amedrentarse![769]

Para pesar de Guillot, a la exposición de Ismael Blat la siguieron varias muestras de artistas como Francisco Cossío, Benjamín Palencia, José Moreno Villa, Francisco Mateos, Antonio Rodríguez Luna o Joaquín Torres García. De esta última, hemos podido recopilar una relación más completa de obras. Aunque alejado de la figuración, Torres García, de origen uruguayo, incorporó a sus obras símbolos religiosos como los peces, las cruces o las palomas blancas con bastante asiduidad, desvinculándolos de su significado habitual y otorgándoles un sentido espiritual más amplio. En un sentido más estricto, incluso llegó a representar templos, como la *Iglesia constructiva* [fig. 109] que figuró en su exposición del Museo de Arte Moderno. En *Crónica,* se publicó el reportaje con una entrevista al autor en el que se decía que muchas personas se empeñaban en preguntar al artista el significado de sus obras. El periodista contestaba:

Fig. 109 Joaquín Torres García, *Iglesia Constructiva,* 1930. Colección privada

> No se puede dialogar. Estamos ante una obra religiosa. y la religión es cuestión de fe. Precisamente lo que tiene valor en la obra de Torres-García es ese halo místico, esa categoría ecuménica de su arte, esa fe religiosa de su estilo. Torres-García es un espíritu fundamentalmente religioso. Por eso llega, aunque no quiera, o acaso queriendo —que esto es lo indescifrable en el artista— a exponer un arte […] sobre un plano que parece arrancado de la vidriera de una catedral gótica. […] Y con esa fe llega a realizar el milagro de inflar en sus combinaciones arquitectónicas la pureza de ese misticismo franciscano de que está llena toda su bella obra.[770]

En otras ocasiones, la utilización de símbolos y temas religiosos fue más explícita. En este sentido, destacamos la aportación de José Frau y su esposa Margarita González

---

[769] GUILLOT CARRATALÀ, José, 1932b, p. 3.

[770] MADRID, Francisco, 1933, p. 11.

Giraud, más conocida como Margarita de Frau, que expusieron juntos en el Museo de Arte Moderno en octubre de 1933. La crítica se hizo eco de la noticia y junto a las abundantes reseñas, figuraron títulos e imágenes que, ante la falta de conservación del catálogo original, permiten una aproximación al contenido de esta exposición. Uno de los reportajes más extensos fue el publicado en *Blanco y Negro*, que comenzaba con las siguientes líneas:

> Un día, por la ventana abierta entró la blanca paloma de las anunciaciones cordiales y allí en la mesa del blanco mantel […] donde había un cacharro también blanco y en él unas rosas blancas, aparecieron, hermanos, sobre el plato de loza sencillo y no menos blanco asimismo, los dos anillos de oro de unos esponsales puros. Conmovedora y divina prestidigitación amorosa la que había producido la aparición en el plato de los dos anillos nupciales. Uno era de José; otro era de Margarita. José Frau era pintor; Margarita de Frau era pintora.[771]

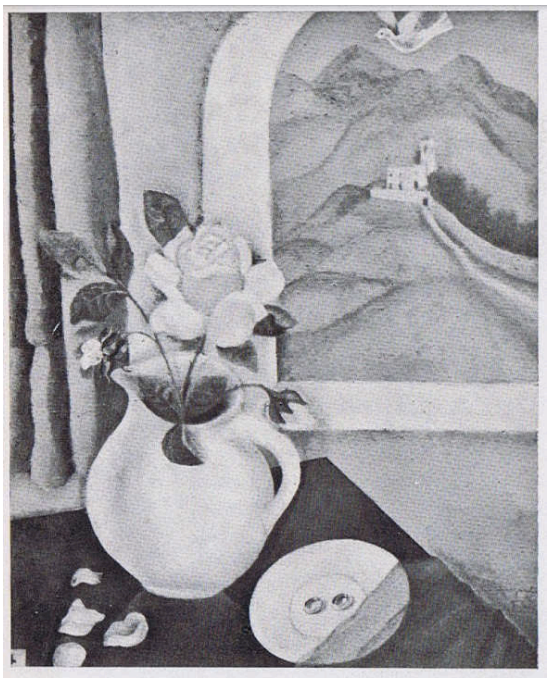

Fig. 110. Margarita de Frau, *Anunciación*, 1933. *Gaceta de Bellas Artes,* noviembre de 1933

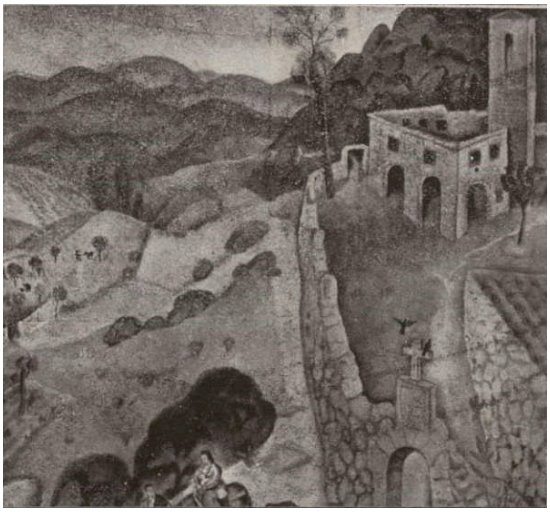

Fig. 111. José Frau, *Alba suave,* (fragmento) c. 1933. *Mercurio,* 02-11-1933

Estos poéticos renglones no solo presentaban a la pareja de artistas, sino que a la vez describían una de las obras más representativas de Margarita: un bodegón titulado *Anunciación* [fig. 110]. Las críticas hacia ambos artistas fueron muy positivas, aunque en el caso de Margarita, como era habitual, se destacó esa especial habilidad para la ejecución de temas religiosos asociada con lo femenino.[772] Así, en la *Gaceta de Bellas Artes* se afirmaba: «su fina y aguda sensibilidad de mujer, en la que se adivinan ternuras infinitas, resplandece por

[771] ABRIL, Manuel, 1933f, p. 59.

[772] Sobre esta autora publicamos el siguiente estudio: TORRES SASTRÚS, Vega, 2024.

entero. Sobre todo, en la elección de temas […], como el que titula *Anunciación*».[773]

José Frau también pintó temas bíblicos, aunque normalmente lo hizo de manera poco explícita, con títulos y composiciones ambiguas. Las reseñas dedicadas a este autor lo sitúan de pleno en aquel realismo mágico definido por Roh. Recordemos que se había dicho del pintor que «se sitúa ante la realidad sensible y externa, con curiosidad y atención, pero no la copia ni la imita. Se sirve de ella para recrearla después a su manera y con arreglo a una sensibilidad quintaesenciada».[774] Así, su *Alba suave* [fig. 111], fue definida por la crítica como una reminiscencia bíblica de la Huída a Egipto, aunque ambientada en la sierra de Madrid.[775] Una idea similar pudo apreciarse en *Portal de José y María* [fig. 112], que el autor presentó a la sección de grabado de exposición nacional de 1936 —aunque hoy se conserva el óleo— y que fue descrita como una escena evangélica de tonos suaves.[776] Aprovechamos para señalar que en la misma sección figuró otra obra de similar tendencia, *Composición* de Germán Calvo, evidentemente inspirada en una lamentación sobre Cristo [fig. 113].

Fig. 112. José Frau, *El portal de José y María*, c. 1936. MNCARS

[773] MARGARITA, 1933, p. 18.

[774] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935b, s.p.

[775] FRANCÉS, José, 1933b, pp. 24-25.

[776] ARTES, 1936, p. 2.

Fig. 113. Germán Calvo, *Composición,* 1936. Reproducción en el catálogo de la exposición nacional de Bellas Artes de 1936

Fig. 114. José Frau, *La barca de Juan,* c. 1933. *Mercurio, 0*2-11-1933

Siguiendo esta dinámica, también podríamos detectar referencias bíblicas en *La barca de Juan* [fig. 114]*,* expuesta por Frau en el Museo de Arte Moderno, ya que, según la Biblia, Juan el Apóstol fue un pescador que abandonó su profesión para seguir a Jesús. Sabemos también que el artista contaba con una importante colección personal de arte religioso, por lo que resultaría lógico que tanto él como Margarita de Frau se inspiraran en estos temas, adaptándolos a sus creaciones contemporáneas.[777]

En febrero de 1934 expuso en el museo Norah Borges, pintora argentina casada con el español Guillermo de Torre.[778] Para comprender su obra, es importante tener en cuenta que la artista estuvo integrada en Buenos Aires en un clima de revitalización del pensamiento católico. En 1922 se habían fundado los Cursos de Cultura Católica como una instancia de formación religiosa, cultural y social. Desde estos espacios, se invitaba a todo tipo de intelectuales jóvenes —creyentes y reticentes— a participar en discusiones filosóficas y estéticas para demostrar que el catolicismo no estaba reñido con la modernidad. Dentro de estos círculos se organizaban exposiciones de arte contemporáneo, algo que, según la investigadora Laura Cabezas, no solo permitió renovar los modos de decir la fe, sino que también provocó que los escritores y artistas no practicantes se sintieran inspirados por las obras que se mostraban y diseñaran, en consecuencia, experiencias vanguardistas católicas en las que conjugaron las formas modernas con la

[777] GUASCH MARÍ, Yolanda, 2021, p. 233.

[778] NORAH, 1934, p. 4.

intelectualización de un elevado sentido religioso. Norah Borges participó en estos círculos y expuso en algunas de las muestras organizadas por los Cursos de Cultura Católica a finales de los años veinte.[779]

Fig. 115. Norah Borges, *Santa Rosa de Lima,* c. 1930. Reproducción en *Arte,* 01-09-1932

No conservamos el catálogo de la exhibición organizada en el Museo de Arte Moderno, pero en prensa se mencionaron títulos como *Santa Rosa de Lima* [fig. 115]*, Santa Inés y Santa Emerenciana, Tobías y el ángel , Tres ángeles* o *Seis ángeles* [fig. 116]. La primera, una representación de la primera santa latinoamericana, difiere de las otras por contar con un fondo arquitectónico más definido. Según el investigador Eamon McCarthy, los edificios de ese segundo plano, de estilo colonial, estarían sacados de sus representaciones anteriores de la ciudad de Buenos Aires y servirían para enfatizar la construcción de su obra. Además, el autor detecta en la obra de Borges esa confusión entre lo celestial y lo terrestre que hace pensar en los vínculos entre lo humano y lo divino, lo caótico y lo ordenado, igual que ocurría en autores como los que ya hemos estudiado.[780]

Manuel Abril advirtió en todas las obras de Borges un lirismo y una policromía suave que, a su parecer, respondían a la ilusión de una novia «adolescente». Con esto, demostró

[779] CABEZAS, Laura, 2019, pp. 40-41 y 2020, p. 42-43.

[780] MCCARTHY, Eamon, 2015, p. 28.

una vez más los estereotipos que se tenían acerca de las artistas mujeres, ya que en aquel momento la pintora tenía 33 años y hacía 6 que se había casado. En cualquier caso, sobre las obras religiosas de la exposición, el crítico señalaba:

> Los ángeles de Norah —ángeles de mar y tierra, a más de ángeles de cielo— son ángeles de tarjeta de participación de esponsales; los desposorios extáticos de esa pareja de novios que en los cuadros de Norah aparecen, y que leen—sin leer, suspensos en quietud de eternidad, eternidad de poema—un mismo libro. El espíritu de Norah es delicioso; la composición de sus cuadros, ponderada, y la coloración metafórica, muy justa.[781]

Fig. 116. Norah Borges, *Seis ángeles,* 1931. Colección particular.

La reseña de José María Marañón justificaba, de manera más concreta, las afirmaciones de Abril, describiendo las obras que componían la muestra como: «un inventario de temas de dulce ingenuidad, de recatado contenido poético: niños, niñas, ángeles, santas y sirenas, paisajes a orillas del mar o de un río lento y caudaloso, jóvenes

[781] ABRIL, Manuel, 1934a, p. 10.

parejas de amantes».[782] El mismo autor comentó que las críticas hacia la obra de Norah Borges habían ido dirigidas, sobre todo, a la descomposición de las figuras, aunque para él, como esa forma de pintar no era tan común en España —ya sabemos que esto es matizable—- ofrecía nuevas maneras de entender el arte que enriquecían el panorama cultural patrio.[783] Francisco Mateos también escribió sobre los ángeles de Borges, dirigiéndose directamente a la pintora en el diario *La Tierra*:

> No sé si sus cuadros estarán pintados para adorarlos en las iglesias; pero yo bien que cambiaría aquellos santos negros y sucios por sus zagales de colores tan alegres y con actitudes de santísimos. Es más; yo creo que si los santos y los ángeles, y los niños Dios y las vírgenes, estuvieran pintados por usted, pasaríamos más tiempo que en la iglesia que en la plaza jugando a la barra o chicoleando a las mozuelas. […] También me recuerdan un angelote y una virgen, y muchos santos pequeñitos que vi un día en un cuadro que está en el Museo de Madrid, y que lo pintó un fraile que se llamaba Fray Angélico.[784]

La comparación entre los pintores y las pintoras vinculados con los realismos de nuevo cuño y Fray Angelico y los pintores del Quattrocento fue algo habitual, como hemos visto en otras ocasiones. Pero de esa reseña llama la atención una pensamiento: que si la iglesia fuera un espacio más claro y más amable, quizá resultaría más atractiva para las gentes que han perdido el interés en ella. En cualquier caso, la pintura de ángeles no fue algo nuevo en la carrera de Norah Borges, sino que constituyó uno de los ejes temáticos de su obra de juventud. En 1927, se reprodujo una reseña muy exhaustiva sobre algunos dibujos de la artista con estos temas —que podrían haber figurado también en la exposición de 1934, de la que, recordemos, no tenemos el catálogo— en la que se decía:

> Ya nos había dicho la Escritura: «El hombre es poco menos que un ángel»... Norah Borges pensó en que acaso se tratase de «un poquito menos», y el eje de todo el mundo extraterreno de Norah es esa menuda diferencia, es ese «paulo minus ab angelis». Por eso, en su obra pictórica abundan tanto los niños alados, los ángeles. Y los ángeles sin alas, los niños. […] Se habló de la ternura del arte de Norah Borges, hecho de plumas blancas, ingraves… No era preciso apuntar esa cualidad que tan a manos llenas nos ofrecen las buenas hermanitas de cualquier Asilo-Cuna. La ternura es una emoción que pertenece al extrarradio del arte. Precisamente lo que destellan estos niños alados de Norah es una saludable impasibilidad, muy lejana de toda turbia irradiación patética. […] El arte de Norah Borges no pretende cegar multitudes, ni herir colosos. […] Sus claros nimbos infantiles se ennegrecerían con el vaho de las espesas incomprensiones. […] Los dibujos de Norah Borges presentan preferentemente

[782] MARAÑÓN, José María, 1934a, p. 8.

[783] MARAÑÓN, José María, 1934a, p. 8.

[784] MATEOS, Francisco, 1934, p. 3.

> ángeles o niños. Pero, aunque utilizase otros temas, a todas sus figuras les nacerían alas: esa forma de elevarse tan grata a los primitivos. Alguien la llamó «un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea». […] Un viejo sacerdote amigo nos demostraba la no existencia de los ángeles. «Son inútiles—decía. Dios, omnipotente, no necesita de criados ni de juglares». […] Ya los ángeles no recorren las casas asesinando primogénitos y cobrando deudas a Tobías. Pero siempre quedarán residuos de la raza… Por lo menos, sabemos de un ángel que dicta versos rimados a Cocteau. Y de otro que le lleva la mano —dulcemente— a Norah Borges.[785]

No sabemos cuál fue el motivo que impulsó a Norah Borges a repetir los mismos motivos durante tantos años. Cuando se le preguntaba, la autora decía: «Trabajo por recreación poética de mis sensaciones… Nunca del natural… no sé…, una cosa que yo he inventado».[786] Su hermano, el escritor Jorge Luis Borges, hablaría de esto en 1974:

> Una de sus primeras pasiones fueron los expresionistas alemanes; pintaba crucifixiones, flagelaciones, martirios y violentas contorsiones de mártires. Ahora […] escribió para una encuesta de *La Nación* «El fin de la pintura es dar alegría por medio de los colores y las formas». Una vez me aconsejó que no escriba nada que no diera alegría a alguien. Descree del arte ingenuo; planea geométricamente cada una de sus telas. Y si pinta ángeles, es porque está segura de que existen.[787]

En diciembre de 1934 la religión volvió a llenar las paredes del Museo de Arte Moderno, aunque de un modo completamente diferente. Según recoge *Blanco y Negro,* se celebró una exposición de Esteban Domenech, un pintor cubano afincado desde hacía veinte años en España, en la que se mostró «una colección de lienzos donde aparecen aspectos de Toledo». Más tarde, el artículo especificaba: «La obra que nos presenta es varia y justa: conventos, patios, iglesias y puentes toledanos» [figs. 117 y 118].[788] Ángel Vegue, en *La Voz,* comentaba acerca de esta muestra:

> «Excepto dos o tres obras, alguna, como el interior de la catedral primada desde lo alto del coro, conocía las restantes por haberlas contemplado en el taller toledano del pintor. […] Esteban Domenech es un luchador. Llegó a la imperial ciudad atraído por el nombre del Greco. Se instaló allí en pintoresco barrio, arreglándose una casa típica y gastando en ella los ahorros de su trabajo. Hay que tener en cuenta la vecindad que lo rodea, con las iglesias de San Lorenzo y de San Lucas y los conventos de San Juan de la Penitencia, las Benitas y San Pablo. Creo que a Domenech no le han sido indiferentes mis sugestiones de carácter espiritual acerca de ese ambiente eclesiástico. Así ha podido pintar unos interiores de templos y sacristías, donde el yeso y la cal ofrecen suaves entonaciones de

[785] JARNÉS, Benjamín, 1927, p. 2.

[786] MUJERES, 1934, pp. 16-17.

[787] TRISTEZZA, Nora, 2008, p. 78.

[788] ABRIL, Manuel, 1934h, pp. 90-91.

claridad lechosa y apacible. […] En cuanto a sus lienzos de interiores suntuosos —la catedral, San Juan de la Penitencia—, la Interpretación ha puesto a prueba sus dotes de colorista, evitando exaltaciones ingratas a los ojos y engañosas cuando se extreman».[789]

Fig. 117. Esteban Domenech, *Interior de San Juan de la Penitencia.* Repr. en *Gaceta de Bellas Artes,* enero de 1935

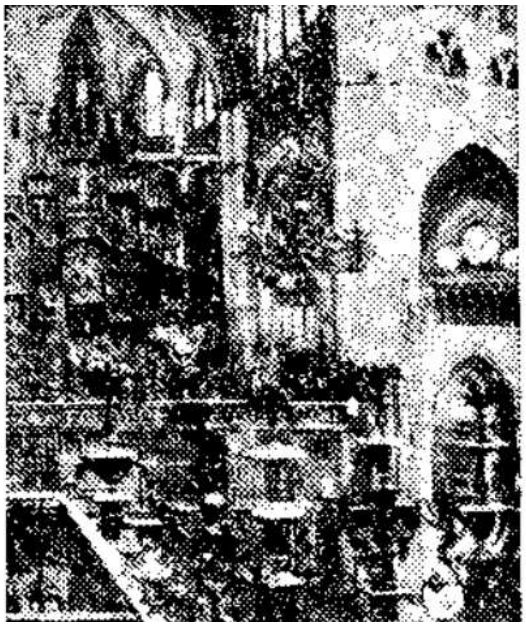

Fig. 118. Esteban Domenech, *Interior de la Catedral.* Reproducción en *El Siglo Futuro,* 15-12-1934

Hacía solo seis años que el pintor había expuesto obras del mismo asunto, también en el Museo de Arte Moderno.[790] La falta de novedad, sin embargo, no redujo la cantidad de reseñas dedicadas a la exposición. En *El Heraldo de Madrid* José María Marañón explicaba:

> En treinta y siete lienzos de las calles y plazas de Toledo, sus puertas y sus puentes, patios y cobertizos, los interiores suntuosos de color de la catedral y San Juan de la Penitencia y los humildes de las iglesias conventuales, resume Doménech su esfuerzo para conseguir una interpretación propia de la desconcertante luz del cielo toledano […]. Gran esfuerzo y particularmente grata su manera de anotar el ambiente de calma del interior de pequeñas iglesias: Las Capuchinas, San Lorenzo o San Pablo.791

De manera similar, en la *Gaceta de Bellas Artes* comentaba Javier Tassara:

---

789 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1934d, p. 3.

790 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1928, p. 1825.

791 MARAÑÓN, José María, 1934d, p. 10.

> Toledo está íntegro en esta exposición de Domenech. Allí están esos rincones que lloran eternamente melancolía, allí están estos o los otros lugares que tienen la aureola más o menos legítima de una leyenda o de una tradición, allí están sitios vedados para muchos o para casi todos. Conventos, iglesias, capillas de un alto interés histórico, arquitectónico, documental o religioso.[792]

El mismo autor afirmaba que aunque Domenech llevaba años pintando los mismos asuntos, en esta exposición se veía una evolución «abismal» con respecto a anteriores versiones, ya que si en aquellas caía en representaciones estereotípicas, ahora dominaba el tratamiento de la luz y los colores, ofreciendo obras ricas, alegres y luminosas. En *El Siglo Futuro* también se apreció que el pintor había sabido ofrecer una nueva visión más optimista de la ciudad, diferente a los tópicos que retrataban los artistas que no vivían en ella. El crítico José Sanz así lo elogiaba:

> […] Una visión auténtica de ciudades cargadas de leyendas, de tradiciones, con rincones inolvidables donde antes que la visión plástica surge la evocación histórica de un pensado o un místico, la liturgia intelectual que empaña la retina del artista, dejándola incapaz para copiar el modelo, no es empresa tan fácil como pudiera creerse, sin pararse a meditar sobre ello. Esteban Domenech es de los pocos que poseen la clave de esa visión auténtica de Toledo. […] Ya era hora de que los pintores, sin «posses» intelectuales, no falsificaran sus recios muros.[793]

Y la misma idea se repitió en el diario *Ahora*: «Los cuadros de 1928 me parecieron un poco agrios de colorido, a pesar de que la luz estaba equilibrada y razonada. Los de 1934, sin perder el equilibrio luminoso, resultan más finos, más sinfónicos, mejor orquestados en las tonalidades tibias. Más modernos, por esa misma matización de ganas bajas». También se justificaba esa mejora con la genuina inmersión en la ciudad que había llevado a cabo el pintor, que le había permitido obtener visiones de Toledo alejadas de los habituales tópicos.[794] En el mismo reportaje se reprodujeron varias obras, entre otras, *Detalle de San Juan de la Penitencia* descrita como «uno de los más bellos cuadros de la exposición», e *Interior del convento de Santa Isabel*.[795]

No todas las exposiciones celebradas en el Museo de Arte Moderno llamaron tanto la atención y, como decíamos, de la mayoría no disponemos de una relación de títulos mínimamente completa. Por ejemplo, sabemos que en junio de 1935, se celebró una exposición de óleos y dibujos de José Luis Florit. Sobre sus pinturas, el *ABC* decía que «al

---

[792] TASSARA, Javier, 1935b, pp. 7-10.

[793] SANZ Y DÍAZ, José, 1934a, p. 3.

[794] GIL FILLOL, Luis, 1934e, p. 17.

[795] Las reproducciones podrán consultarse en el capítulo 4.

artista se le dispersan las líneas y se le desafinan los colores con estrépito de bullanga desentonada. No obstante, hay algún óleo, como *Virgen,* de fina calidad cromática y de sabor delicadamente moderno».[796] No hemos hallado ninguna otra fuente en la que se mencione esta obra, pero podría ser la que se aprecia colgada en una de las fotografías de la inauguración publicadas el diario *Ahora* [fig. 119].

Fig. 119. Fotografía del acto inaugural de la exposición de José Luis Florit en el Museo de Arte Moderno. Publicada en *Ahora,* 19-06-1935

Algo parecido sucedió con la exposición de dibujos de José Capuz de 1936, de la que tenemos notica por un reportaje en *Blanco y Negro* en el que aparecen reproducidas una *Pietà* y una maternidad evidentemente inspirada en una Virgen con Niño [fig. 120].[797] Quizá el motivo por el cual la exposición no llamó excesivamente la atención fue porque Capuz era conocido por ser escultor, de hecho, católico y especialista en imaginería religiosa, que expuso durante los años treinta en diversas muestras nacionales e internacionales, como veremos en las páginas siguientes.[798]

---

796 ÓLEOS, 1935, p. 34.

797 ABRIL, Manuel, 1936c, pp. 64-66.

798 BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, 1988, p. 46.

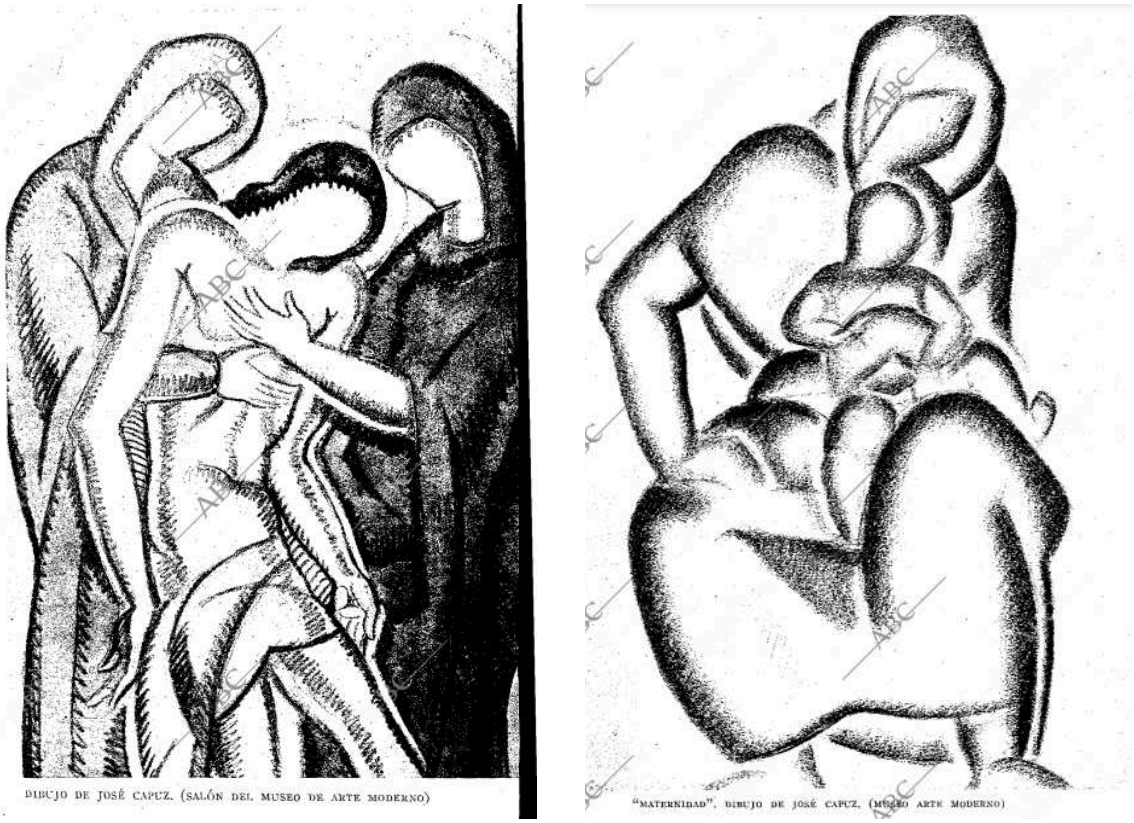

Fig. 120. Dibujos de José Capuz. Reproducción en *Blanco y Negro,* 17-05-1936

2.4.2. El catolicismo en algunas agrupaciones de artistas

Más allá de los impulsos por parte del Estado, el síntoma más evidente de la voluntad de renovación cultural que se dio en el periodo republicano fue la proliferación de agrupaciones y asociaciones de artistas con lenguajes modernos. Se trató de un fenómeno que llevaba décadas produciéndose en Europa, pero que en España, hasta este momento, solo se había producido de manera aislada en contextos concretos, principalmente en Cataluña (con Les Arts i els Artistes; Nou Ambient; Els Evolucionistes; o la Agrupació Courbet), el País Vasco (Asociación de Artistas Vascos) y Madrid (el movimiento Ultraísta). Algunos de estos grupos perduraron durante la Segunda República y muchos otros surgieron o resurgieron con más fuerza, motivados por la llegada del nuevo régimen. Todos ellos constituyeron la principal alternativa a las conservadoras exposiciones oficiales y los museos con bajo presupuesto.[799]

La agrupación de artistas modernos más importante de los años treinta fue la Sociedad de Artistas Ibéricos. La SAI reunió al mayor número de creadores con inquietud

[799] PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 70.

renovadora en aquel momento, trató de abarcar artistas de todo el territorio español y, además, como ya sabemos, mantuvo unos lazos muy estrechos con el Estado, lo que le permitió intervenir de alguna manera en el arte oficial y organizar muestras bajo el patrocinio del gobierno. Pese a su importante influencia, la SAI expuso de forma colectiva solo dos veces en terreno nacional, una en Valencia y otra en San Sebastián, aunque a estas exhibiciones sumaremos otras celebradas en Copenhague, Berlín y París, en las que indagaremos en el siguiente capítulo.

Que la primera muestra celebrada por los ibéricos tras su resurgimiento fuera en San Sebastián no fue casualidad. Como hemos introducido en el capítulo anterior, el País Vasco fue uno de los pocos territorios en los que el gobierno regional y la burguesía local apoyaron económicamente a los artistas modernos. En 1930, el Ateneo Guipuzcoano había organizado una *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas* que tuvo muy buena acogida,[800] en la que habían participado, entre otros, Cossío, Picasso, Juan Gris, Miró, Viñes, Pruna, Bores, Peinado, Maruja Mallo, Ponce de León, Moreno Villa, Olivares y Manuel Ángeles Ortiz, además de Sert, García Mercadal y Fernández-Shaw. Según Pérez Segura, la relación de artistas fue magnífica, pero quizá demasiado volcada al arte creado fuera de España, lo que pudo motivar al Ateneo a ponerse en contacto con la SAI, un año más tarde, para organizar una segunda exposición más orientada al ámbito nacional, que complementara a las locales Exposiciones de Artistas Noveles Guipuzcoanos.[801]

El 15 de septiembre de 1931 se inauguró dicha exposición, que permaneció abierta hasta el 4 de octubre en los Salones de Gran Kursaal de San Sebastián. En ella participaron más de 25 artistas y sabemos que contó con cerca de un centenar de obras.[802] No se ha conservado el catálogo oficial, pero la prensa recogió algunos títulos que formaron parte de la muestra, entre los cuales se encontraban *El buen pastor* de Pedro Sánchez, *Gigantes y cabezudos* [fig. 121] de José Gutiérrez Solana y la escultura *Jesús* [fig. 122] de José Díaz Bueno.[803]

En general, la exposición, fue bastante apreciada y demostró un asentamiento de las tendencias modernas en España diversificadas en dos tendencias: los nuevos realismos y el surrealismo.[804] No obstante, el volumen de obras y las novedades estéticas que se mostraban hicieron que la prensa no prestara demasiada atención a pinturas y esculturas

---

[800] RODRÍGUEZ DE CORTÁZAR, Joaquín, 1930, p. 13.

[801] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 61. ABRIL, Manuel, 1931e, p. 20.

[802] ABRIL, Manuel, 1931e, p. 21.

[803] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 67.

[804] Véase PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 68-72.

particulares, sino más bien a artistas o estilos en su conjunto. Teniendo esto en cuenta, una de las reseñas más extensas la proporcionó Giménez Caballero en su conferencia impartida a propósito de la exposición, cuyo texto se reprodujo en *La Gaceta Literaria* y en su suplemento *Robinsón Literario de España*. Solana fue uno de los artistas que más llamaron la atención del crítico, por entonces ya vinculado al movimiento fascista:

> Solana está bien siempre entre los ibéricos. […] Cuando en Francia, en Italia, en Rusia, surgían las corrientes de «concentración», de «strapaese» de «nacionalismo puro», entonces fui viendo quién era Solana, lo que significaba Solana, su gran postura solitaria y excelente. Solana —como Unamuno por otra parte— eran la tradición de España intrahistórica, subconsciente, […] antiacadémica y bárbara: la verdadera, la eterna. Solana era como Unamuno —lo que España tendrá siempre de sincero, de pasional, de ético, de comprensión de la muerte, de valor heroico frente a la vida, de violencia trascendental, de tragedia. Solana era nuestro sentido trágico de la casta, era el gran castizo. […] En solana —como en Unamuno— revive el genial sentido católico de España, un catolicismo crudo, bárbaro, espléndido, de no temer el dolor ni la carne ni el dios sangriento y desolado y violento de nuestras estepas.[805]

Fig. 121. José Gutiérrez Solana, *Gigantes y cabezudos,* c. 1932. Fundación Banco Santander

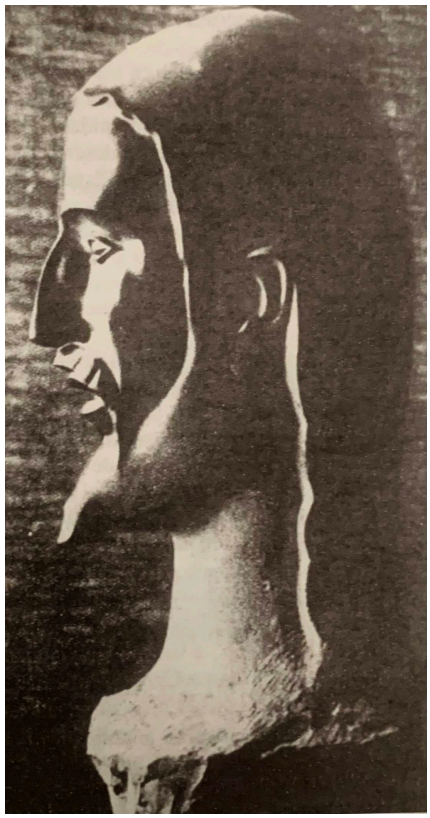

Fig. 122. José Díaz Bueno, *Jesús,* s.f. Reproducción en *Blanco y Negro,* 27-09-1931

[805] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1931b, p. 13.

De los escultores, en general, opinaba que no habían recogido tan eficazmente las nuevas tendencias artísticas como los pintores. Díaz Bueno, según Giménez Caballero, tenía buenas aportaciones, pero resultaban suficientes.[806] La crítica local, más benevolente, describió *Jesús* como «de líneas bellísimas y de un valor estético indudable».[807] De *El buen pastor* de Pedro Sánchez no hemos hallado reseñas pormenorizadas, quizá porque, como ya hemos visto, la obra ya se había expuesto recientemente en otras salas.

En 1932 la SAI alcanzaría su máximo apogeo. En ese momento se iniciaron las colaboraciones entre la asociación y la Junta de Relaciones Culturales, que en febrero había enviado un comunicado a Manuel Abril informándole de que la agrupación disfrutaría de protección oficial. Mientras se concretaban los planes de actuación, el Ateneo Mercantil de Valencia se puso en contacto con la SAI para organizar una muestra en la que participaran artistas de Madrid, Barcelona y Valencia. Sería la segunda y última muestra colectiva de los ibéricos en terreno nacional.[808]

En la ciudad levantina se desarrollaban, desde finales de los años veinte, algunas iniciativas para la renovación de las artes, como la celebración de la *Primera Manifestació d'Art Jove,* la inauguración de la Sala Blava, la publicación de *Fundamentaciones de la crisis actual del Arte* de Josep Renau,[809] y la creación de revistas como *Murta, Alfil, Orto* o *Estudios.* Este clima permitió que desarrollaran su carrera artistas con voluntad renovadora, entre otros, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez y Enrique Climent, que fueron miembros de la SAI, o también el propio Renau, Manuela y Antonio Ballester, Manuel Monleón, Rafael Pérez Contel o Carmelo Martínez, entre otros.[810] Por lo tanto, tampoco es de extrañar que la segunda exposición de los artistas ibéricos se celebrara en esta localización.

En aquella ocasión, la muestra estuvo compuesta por 78 óleos, 25 esculturas y 11 dibujos de un total de 47 artistas, en su mayoría valencianos.[811] Tampoco se ha conservado el catálogo, pero sí bastantes referencias de prensa que, de nuevo, nos permiten concretar algunos títulos, algunos de ellos religiosos: *Madonna* de Rosario de Velasco, *La buena madre y*

---

806 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1931b, p. p. 14.

807 ATENEO, 1931, p. 16.

808 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 83.

809 RENAU, Josep, 1932, pp. 41-44.

810 Sobre la renovación cultural en Valencia durante los años treinta véase AGRAMUNT, Francisco, 2006, y sobre los tres ibéricos valencianos, CASANOVA, María (coord.), 1998.

811 ATENEO, 1932, p. 4. Los nombres de los participantes fueron recogidos en LOMBA SERRANO, Concha, 1995, p. 92. Entre ellos destacó especialmente la presencia de Pablo Picasso y Joan Miró.

Divino Pastor de Pedro Sánchez[812] y la escultura *Dos monjas* [fig. 123] de Antonio «Tonico» Ballester. Cabe decir que, en general, las críticas hacia esta muestra fueron bastante dispares —hubo quienes detectaron una falta de novedad, ya que muchas obras se habían expuesto previamente en la ciudad—, pero las pinturas de contenido religioso recibieron siempre comentarios positivos.[813]

Fig. 123. Antonio Ballester, *Dos monjas* o *Monjitas,* 1928. Colección privada

Rosario de Velasco, como ya advertimos con su participación en las exposiciones nacionales, fue una de esas artistas que entremezcló lo sacro y lo cotidiano, en particular, los temas bíblicos con las formas seculares. No hemos podido hallar fotografías de la *Madonna* que llevó a Valencia, pero lo más probable es que sea la misma pintura que presentó a la Bienal de Venecia ese mismo año con el título *Virgen* [fig. 124].[814] No obstante, Rafael López Izquierdo creía recordar, en un reportaje publicado en 1934, una *Virgen con Niño,* «cuadro de nombre místico y tema profano»[815] que la autora había expuesto anteriormente. La *Virgen* de la Bienal está retratada sola, por lo que o bien López Izquierdo confundió una obra secular —¿*El baño*?— con una Virgen con Niño, o bien la autora realizó dos obras protagonizadas por la Virgen María, de las cuales solo se habría conservado la imagen de una, aunque esta opción parece más improbable.

En cualquier caso, Rosario de Velasco fue una de las aristas más elogiadas de la exposición. En el periódico *Mirador* se decía que su *Virgen* tenía una «depurada

---

812 *Divino Pastor* no aparece recogida en PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, donde sí están las otras obras. No obstante, en GENOVÉS AMORÓS, Vicens, 1932, p. 7, se menciona y se reproduce la obra.

813 Véase PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 81-93.

814 FRANCÉS, José, 1932b, p. 20.

815 LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1934a, p. 4.

estructura».[816] En *El Pueblo* se incluía a esta y a Pedro Sánchez en la categoría de pintores que dominan el dibujo y la geometría, inspirados en el clasicismo italiano.[817] José Almunia, en *Semana Gráfica,* veía también ese «aroma de clasicismo en los paños y el color, con entonaciones tranquilas y al mismo tiempo dotadas de poderosa atracción» en los lienzos de Rosario de Velasco que, según el crítico, «podían clasificarse entre las notas grises de esta exposición, como lo más reposado, y a pesar de su proclama revolucionaria, también de ciento tinte arcaico, que como paradoja se compaginan perfectamente con las normas modernas».[818] El mismo autor elogiaba a Pedro Sánchez, opinando que el pintor: «se robustece en la marcha de su manera, y acaso más seguro que su compañero [Genaro Lahuerta] asevera en sus obras una resulta convicción».[819]

Fig. 124. Rosario de Velasco, *Virgen,* c. 1932. Reproducción facilitada por Toya Viudes

La escultura de Antonio «Tonico» Ballester pasó bastante más desapercibida. En *Las Provincias* se describió escuetamente como dos figuras «estilizadas con fortuna»[820] y en *Blanco y Negro* se reprodujo sin ningún comentario.[821] El investigador Juan Ángel Blasco sitúa la creación de esta obra en 1928, y afirma que Ballester la habría hecho en colaboración con el ceramista Ismael Blat, en un estilo *Art Déco* en transición al post-cubismo que podía resultar algo desfasado en 1932.[822]

---

816 GENOVÉS AMORÓS, Vicens, 1932, p. 7.

817 BORT-VELA, J., 1932, p. 8. También ABRIL, Manuel, 1932a, p. 8

818 ALMUNIA, José Luis, 1932, pp. 14-15.

819 ALMUNIA, José Luis, 1932, p. 15.

820 CH.,1932, p. 5

821 ABRIL, Manuel, 1932b, p. 40.

822 BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, 1988, p. 133.

Aunque la SAI tuvo un papel fundamental en la difusión de las tendencias artísticas modernas que se estaban dando en España, algunos creadores y creadoras consideraron esta agrupación demasiado moderada, tanto por su eclecticismo como por su vinculación con el Estado. Esta característica no gustó a todo el mundo, así que pronto surgieron asociaciones artísticas paralelas y, por lo general, más radicales.[823] La primera en nacer fue la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos) —que después se transformó en Federación de las Artes y Nueva Federación de las Artes— fundada en Madrid tan solo dos semanas después de la proclamación de la República. Esta fue la asociación que el 29 de abril de 1931 publicó el «Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales» en el que se exponían todas las carencias que presentaba el sistema artístico oficial.[824] Gracias a la bibliografía reciente, sabemos que celebró varias exposiciones en Madrid entre 1931 y 1932, incluida una en el Museo de Arte Moderno.[825]

Aunque sabemos los nombres de algunos de los artistas que participaron en estas muestras, no hemos podido hallar ningún catálogo y las referencias a sus exposiciones en prensa son escuetas y escasísimas, por lo que hemos podido concretar muy pocos títulos y ninguno religioso.[826] En general, la falta de documentación ha sido un grave impedimento a la hora de localizar obras en las agrupaciones más próximas a la vanguardia. Por ejemplo, sabemos que los «Artistas de Acción» organizaron una exposición en el Salón del Heraldo de Madrid, celebrada en marzo 1932, en la que participaron Rosario de Velasco, Alma Tapia, Marisa Pinazo, Hipólito Hidalgo de Caviedes y otros artistas que en otras ocasiones habían pintado obras religiosas. Sin embargo, las pocas críticas que recibió esta exposición se centraron en únicamente en

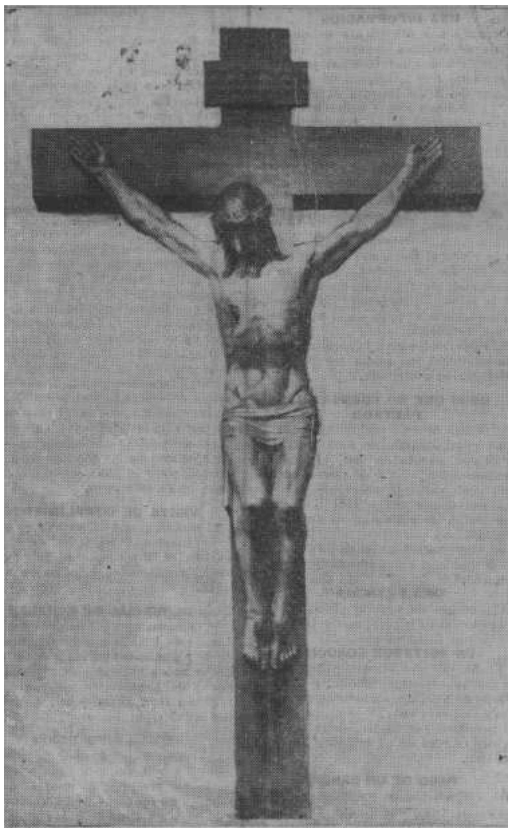

Fig. 125. Fructuoso Orduna, *Cristo Expirante,* c. 1932. Reproducción en *La Voz de Navarra,* 18-03-1932

[823] LOMBA SERRANO, Concha, 2009, p. 73.

[824] MANIFIESTO, 1931, p. 4.

[825] PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 71.

[826] GÓMEZ DE LA MATA, Germán, 1931, p. 19. FEDERACIÓN, 1931, p. 2.

cuestiones de estilo.[827] Por ende, solo hemos podido confirmar la presencia de una obra religiosa, un *Cristo* de Fructuoso Orduna [fig. 125], que como sabemos, no fue un artista especialmente renovador, sobre la que se dijo «siguiendo la ruta marcada por Velázquez en su Cristo-hombre crucificado, hay algunas libertades interpre-tativas que hacen pasar su obra a la categoría de interesante. Es un hombre vital que muere lentamente, serenamente, con expresión resignada y fuerte en el rostro». El Cristo, según Francisco Mateos, se destinó a la ciudad de Pamplona.[828]

Otra organización que sí ha sido algo más estudiada fue ADLAN (Amics de l'Art Nou). Se trató de una agrupación de artistas fundada en Barcelona en 1932, que pronto se convirtió en la principal plataforma de la vanguardia en Cataluña, amparada por una parte de las élites intelectuales locales que encontraba insuficientes las medidas modernizadoras organizadas desde el Estado, como la reposición de los salones de primavera.[829]

ADLAN destacó, sobre todo, por la organización de exposiciones de los artistas más rupturistas, en su mayoría extranjeros o expatriados, como Joan Miró, Ángel Ferrant —que fue un miembro muy activo del grupo— Hans Arp, Man Ray o Pablo Picasso.[830] No obstante, en 1935, el grupo organizó la primera —y penúltima, ya que solo fue seguida por la exposición del grupo logicofobista en 1936—[831] dedicada a artistas locales, concretamente, a tres jóvenes escultores: Ramón Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra, todos discípulos de Ángel Ferrant. Tampoco se ha conservado el catálogo ni reseñas demasiado específicas. Además, estas exposiciones no eran del todo públicas, sino que se accedía por invitación, por lo que la información de la que disponemos —una vez más— resulta muy parcial.[832] Aun así, sabemos que Jaume Sans expuso una *Virgen románica* realizada con una cuchara de madera, un batidor metálico y una pieza de cerámica [fig. 126].[833] Observando esta escultura, nos podemos hacer a la idea de cómo fueron la mayoría de críticas, influenciadas por los sectores artísticos academicistas. En *El Be Negre,* por ejemplo, se decía:

---

827 CARRATALÀ GUILLOT, José, 1932a, p. 2. FRANCÉS, José, 1932a, p. 11. VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1932b, p. 1.

828 MATEOS, Francisco, 1932, p. 4.

829 BRIHUEGA, Jaime, 2002, p. 21.

830 BONET, Juan Manuel, 1999, p. 26.

831 Esta exposición estuvo dominada por el surrealismo y no hubo ninguna obra que hiciera referencia directa a temas relacionados con el catolicismo. Sobre ella, véase GARCIA, Josep Miquel; DURÁN I RIU, Fina, 2016.

832 BRIHUEGA, Jaime, 2002, p. 21.

833 GÓMEZ-PRADAS, Muriel, 2018, p. 235.

> Però qui havia de dir-nos que amb una forquilla sonora i dos filferros podia fer-se'n un «Cau d'ocell mecánic»? o bé que amb la cullera de la sopa, un batidor d'ous i un aillador podíem haver-ne fet una Mare de Déu completament «dionisiaco-teleplástica» de la que ens n'haurien donat 400 pessetes?[834]

El título de esta obra no es casualidad. Debemos tener en cuenta que principios del siglo XX se descubrieron, rescataron y musealizaron algunas de las pinturas murales románicas más importantes de Catalunya. En 1932 se incorporó al MNAC la colección artística de Luis Plandiura, que contaba con un fondo importante de arte medieval. Este tipo de arte estuvo estimulado por la reivindicación nacionalista catalana, que desde el romanticismo venía vinculando esa época con muchos de los signos de identidad colectiva.[835] Pero además, las formas del arte románico inspiraron a los artistas de vanguardia, atraídos por el primitivismo.[836]

Fig. 126. Jaume Sans, *Virgen románica,* c. 1934-1935. Fotografía de la familia Sans

En este sentido, podemos relacionar la *Virgen románica* de Jaume Sans con los *Reyes Magos* que había realizado Ángel Ferrant en 1931 [fig. 127] a pesar de que contaran con estéticas completamente diferentes. Las propuestas modernizadoras promovieron la puesta en valor de las artes populares, infantiles y «primitivas». En Barcelona, ese interés se manifestó en varias actividades celebradas durante los años treinta, como exposiciones sobre arte *kisch*, arte no occidental o el mundo del circo, principalmente promovidas por ADLAN. En 1931, el Cercle de Sant Lluc había organizado una exposición de belenes con piezas de diferentes procedencias y cronologías, y entre los artistas más nuevos se encontraba Ferrant, que llevó sus *Reyes Magos*.[837]

---

834 TOCATS, 1935, p. 4.

835 PORTÚS, Javier, 2012, pp. 194-196.

836 Véase, por ejemplo CAMPS, Jordi, *et al.,* 2001 y GARCÍA DE CARPI, Lucía, 2011.

837 FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga, 2001, p. 167.

Fig. 127. Ángel Ferrant, *Reyes Magos,* 1931. MNCARS

Ferrant también fue el principal promotor de ADLAN en Madrid, donde creó la sección «Amigos del Arte Nuevo» Esta no organizó exposiciones colectivas, sino individuales de Picasso —en la que figuró una *Crucifixión*—[838]; de esculturas y dibujos de Alberto —de los cuales solo sabemos que había algunos «costumbristas» parecidos a las obras de Goya y de Solana—;[839] de Mariano Rodríguez Orgaz,[840] y de Maruja Mallo. Esta última expuso 16 cuadros de la serie *Cloacas y Campanarios*, la serie de 12 obras de *Arquitecturas minerales y vegetales*, y 16 dibujos de *Construcciones rurales.* El caso de Maruja Mallo resulta interesante porque fue habitual que la artista empleara elementos relacionados con la religión en sus obras, sin embargo, siempre rechazó la institución eclesiástica. Tal y como afirmó en posteriores entrevistas, Mallo estaba en contra de «la mafia santa de la Iglesia, no de las catedrales».[841]

Asimismo, se proyectaron otras muestras dedicadas a diferentes artistas, entre otros, a Norah Borges, que no pudieron ser celebradas por el estallido de la Guerra Civil. En Tenerife también surgió una sección de ADLAN aglutinada en torno a la revista *Gaceta de Arte,* que además de conferencias y actividades relacionadas con el arte extranjero, organizó algunas exposiciones colectivas de artistas locales. Aunque disponemos de los nombres de

---

838 JIMÉNEZ-PLACER, Fernando, 1936, p. 5.

839 ABRIL, Manuel, 1936d, p. 48

840 MARIANO, 1936, p. 38.

841 Con esta cita respondía la autora a Joaquín Soler Serrano en una entrevista emitida en RTVE, en 1980. El reportaje puede visualizarse todavía en: <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/fondo-maruja-mallo/4995675/> (10-12-2024).

los artistas, de nuevo, a penas se han podido localizar títulos, aunque por las descripciones que ofreció la prensa no parece que figurara ninguna obra de contenido religioso.[842]

Valencia fue, como ya sabemos, otro de los centros artísticos nacionales con mayor actividad artística, lo que se tradujo en la proliferación de espacios y asociaciones promotores del arte moderno. Ya hemos dicho que la Sala Blava fue el principal escenario de reunión para los artistas de carácter renovador, descrita como «capilla de juventud luchadora, devota de los credos estéticos ultramodernos».[843] Sin embargo, debemos matizar ese carácter vanguardista que la historiografía ha otorgado al espacio. La Sala Blava se había inaugurado en 1929 con ese propósito de dar a conocer el arte moderno español, pero a penas pudo permanecer abierta unos meses por insolvencia económica.[844] Según las fuentes,[845] el establecimiento cerró en 1930. A partir de entonces, se convirtió en la sede de l'Agrupació Valencianista Republicana (AVR), un partido político valencianista, republicano y de izquierdas, que también organizó algunas exposiciones, sobre todo dedicadas a algunos de sus socios, aficionados a la pintura.[846] De estas, destacamos la «Exposició d'Art» inaugurada en noviembre de 1931 y muy ignorada por la bibliografía contemporánea, probablemente por su relación de títulos poco rupturistas, pese tratarse de obras realizadas por artistas jóvenes. Solo hay dos reseñas que atestigüen esta muestra, una publicada en la revista *La calle*[847] y otra, más extensa, en *El Pueblo* en la que, además, se mencionan varias obras de contenido religioso: *Calvari* de Luis Alcaraz —de «muy entonada nota»—; *Porta de Sant Joan* y *L'església* de Tomás Fabregat —«de hondo verismo y admirable dibujo»—; *Ermita y molí de Vera* de Juan Llovera —«muy interesantes y emotivos»—; *San Onofre (Quart)* y *La Colegiata de Albarracín* de Francisco Paula —quien «atrae la atención del observador con sus lienzos»—.[848]

La AVR también organizó eventos en los que figuraron artistas vinculados al arte nuevo, como la «Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix», en marzo de 1931. Pese a que se

---

842 La más reseña más completa puede encontrarse en TENERIFE, 1932, p. 1.

843 Citado por AGRAMUNT, Francisco, 1983, p. 20.

844 De hecho, en 1932 se habla de una «desaparecida Sala Blava», que ha fracasado en la promoción del arte contemporáneo: GENOVÉS AMORÓS, Vicens, 1932, p. 7.

845 ALMELA I VIVES, Francesc, 1934, p. 7.

846 E. L. CH., 1930, p. 5.

847 VIDAL CORELLA, Vicente, 1931, p. 3. Según este artículo la exposición fue organizada por un comité de la agrupación compuesto por Juan Pascual, Francisco Almela y Vives, Maximiliano Thous, Gómez Nada y Adolfo Pizcueta. En ella expusieron Luis Alcaraz, Manuel Antón, José Balaguer, Jenaro Beltrán, Ricardo Boix, Luis Bolinches, Tomás Fabregat, Antonio Ferrer, Casimiro Gracia, Juan Llovera, José Mateu, Pancho, Francisco Paula, Pascual Roch Minué, Francisco Soler, Emilio Suay, José Tamarit y Antonio Vercher.

848 AGRUPACIÓ, 1931, p. 2.

celebró antes de la proclamación de la República, no podemos dejar de mencionar que en ella también se presentaron algunas obras de contenido religioso: *Transfiguració* de Josep Renau; *Calvari* de Josep Sabina y *La Visitació* de Tonico Ballester, que sepamos.[849]

Según recogió Almela i Vives, la AVR decidió trasladarse a un local más céntrico en 1933, y la Sala Blava pasó ser utilizada por Acció d'Art,[850] un grupo que derivaba de aquella pero «sin más aspiración que el cultivo del arte dentro del alma valenciana, con toda libertad de tendencias, alejada de discusiones que no sean de arte».[851] La primera exposición de Acció d'Art dataría de diciembre de 1933 y tampoco ha quedado constancia de que figuraran en ella obras de contenido religioso.[852]

Paralelamente, muchos de los autores que habían participado en las tertulias de la Sala Blava fundaron en 1932 la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), filial de la francesa *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionaires* y vinculada a la ideología comunista. Poco más tarde, en 1933 se fundó la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) de Madrid, Barcelona y Sevilla. La AEAR y la UEAP, organizaron juntas la «1ª Exposición de Arte Revolucionario» en el Ateneo de Madrid.[853] La religión ya no tuvo cabida en este tipo de exposiciones asociadas a ideologías de extrema izquierda, aunque eso no quiere decir que los artistas que conformaran estos grupos jamás trataran esos temas. Además de los que ya hemos mencionado, dos ejemplos significativos fueron las series *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau y *Los siete pecados capitales* de Manuel Monleón, publicadas ambas en la revista *Estudios*. Lo hicieron, eso sí, desde la crítica y en formatos diferentes al óleo, principalmente a modo de fotomontaje, por lo que profundizaremos en ellas en el capítulo dedicado a la prensa gráfica.

Al otro lado del espectro ideológico encontramos la agrupación GU, fundada en 1934 en San Sebastián como sociedad gastronómica y cultural. Aunque el grupo no se planteó bajo ningún ideario político concreto, la mayoría de sus miembros terminaron militando en la Falange, por lo que esta fue la posición dominante. La conferencia inaugural la pronunció Rafael Sánchez Mazas, Juan Tellería —compositor del «Cara al Sol»— dio un concierto, Ernesto Giménez Caballero asistió a la inauguración y al poco tiempo el local de

---

849 CATÀLEG, 1931.

850 ALMELA I VIVES, Francesc, 1934 p. 7. La fuente corrige lo dicho en AGUILERA, Vicente, 1998, p. 24, sobre que la AVR se convierte en Acció d'Art cuando cambian de local. También a AGRAMUNT, Francisco, 2006, p. 180, quien explica que Acció d'Art se creó cuando la Sala Blava cambió de dueño y atribuye a esta asociación la organización de exposiciones como la «Exposició de Pintura, Escultura i Dibuix» de 1931.

851 E. L. CH., 1933, p. 1.

852 E. L. CH., 1933, p. 1.

853 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 23-24.

GU fue visitado por José Antonio Primo de Rivera. Sin embargo, coetáneamente pasaron por allí Federico García Lorca, —que recitó su *Romancero gitano*— Pablo Picasso, Max Aub, Guillermo de Torre y personalidades de tendencias políticas diversas.[854]

Adelina Moya estudió la actividad de esta asociación, aunque avisaba de importantes vacíos en lo que respecta a las fuentes —algo que hemos podido corroborar desde nuestra investigación— por lo que la información de la que disponemos vuelve a ser muy limitada. Solo conocemos la existencia de una exposición colectiva organizada por GU en julio de 1935 y otra celebrada en diciembre de 1936, ambas planteadas para recaudar fondos, pero de las que no se han podido localizar títulos.[855]

Fig. 128. Jesús Olasagasti, *Monje*, c. 1930. Colección privada

No obstante, algunos de los miembros de GU realizaron obras religiosas más o menos por aquellas fechas, que pertenecen hoy a colecciones privadas y que puede ser que figuraran en alguna de ellas. Jesús Olasagasti, por ejemplo, realizó *Bodegón (figura de una monja)* en 1926, *La Procesión* y *Monje* [fig. 128] hacia 1930, y *Los Esponsales* en 1935, esta última encargada por la Diputación de Guipúzcoa, que solicitó una obra parecida a la realizada por Francisco de Mendieta y Retes en 1607.[856] Bernardino Bienabe también pintó una *Salida de misa* [fig. 129] en 1935 de la que a penas se tiene información. El escultor Jorge Oteiza también participó en algunas actividades de GU.[857] Además, el planteamiento de la asociación, incluido su lema «frente a bohemios, cofrades», nos hace pensar que la religión pudiera estar bastante presente en sus tertulias y actividades.[858]

---

854 GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, 2002, p. 52.

855 MOYA, Adelina, 1986, p. 168. LÓPEZ DE SOSOAGA, María Jesús, 2004, p. 537 y 2015, pp. 155-158.

856 LÓPEZ DE SOSOAGA, María Jesús, 2015, p. 161.

857 ECHEVERRIA PLAZAOLA, Jon, 2008, p. 36.

858 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005 [1935], p. 217.

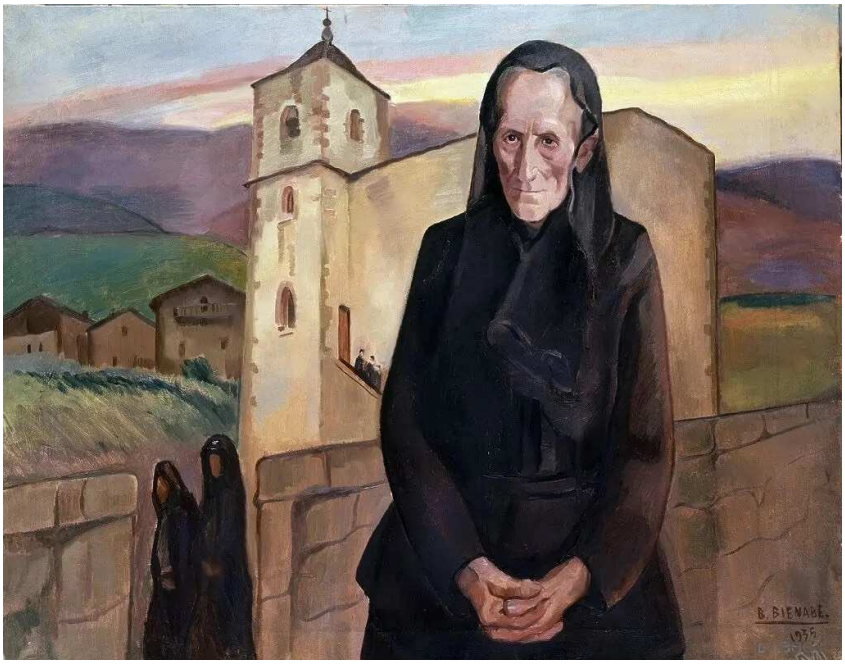

Fig. 129. Bernardino Bienabe, *Salida de misa,* 1935. Colección particular

La fuente más preciada que tenemos sobre esta asociación nos la dio Giménez Caballero, que menciona a GU en su ensayo *Arte y Estado.* Dedicó a la agrupación un capítulo completo titulado «El artista como cofrade», donde cuenta su experiencia como asistente a las tertulias. Para empezar, explica que el grupo, igual que la mayoría de uniones de artistas en este momento, surgió como alternativa a las paupérrimas condiciones de las exposiciones oficiales:

> Eran estos mismos pintores, arquitectos, escultores que en otros años habían expuesto sus trabajos en el parlamento liberal del arte que son las exposiciones. En las exposiciones donde sus obras, divididas en partidos, en tendencias, tendían la mano hacia un núcleo electoral, una votación, un jurado que las eligiese candidatas a la medalla. Buscaban, las pobres, el sufragio inorgánico de un público que miraba, curioso, las candidaturas, las aplaudía, las vituperaba y se marchaba a su casa sin más complicaciones. Sin el menor encargo, sin hacer un solo pedido, sin verificar una sola compra. Condenando a la miseria los esfuerzos individualistas y tendenciosos de los expositores.[859]

Giménez Caballero insistió en el carácter gremial o «sindical» de la asociación y en las condiciones de apoyo que ofrecía a aquellos que presentaban allí sus iniciativas artísticas, incluyendo comida y alojamiento para aquellos que lo necesitaran. Para el intelectual, la convivencia que se generaba en aquel espacio resulta clave: «El artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí —siempre— al *cofrade.* En el doble

[859] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005 [1935], p. 217.

sentido *monacal* y *gremial*».[860] También insiste en seguir el modelo de países donde este modelo de trabajo ya había arraigado:

> Esa orientación hacia la *gremialidad,* a la *sindicación,* a la *cofradía,* al sentido humilde y social de lo *artesano,* que se va mostrando en algunos países, en países "regresados de lo romántico". Así en Italia, en Alemania, en la misma Rusia, que tornan al artista como "cofrade" encuadrado y uniformado. Frente a la despeinada y aviolinada y enchalinada y antisocial *alma bohemia.*[861]

Fiel a su acercamiento al fascismo, Giménez Caballero terminó sugiriendo que el grupo debía alinearse oficialmente al falangismo:

> Si Gu, en San Sebastián, quiere ser algo más que una *garçonière* de unos cuantos desocupados y bohemios, debería iniciar una campaña de discusiones y de fiestas colectivas, que quizá fuese recogida por algún partido juvenil y nuevo en la política nacional. Su emblema: *Frente a bohemios, cofrades*. Gu dejaría de ser una perlita de buenos camaradas y amigotes. Y podría tener la ambición de que su grito «Nosotros», dicho ya en *lengua española, nacional y católica*, fuera el grito de *todo un sector social*, del gremio, de la cofradía más fina y más ardiente y más inquieta de un país: esa de los artistas.[862]

Como ya hemos visto, Giménez Caballero no iba desencaminado. GU se vinculó oficialmente al fascismo al estallar la Guerra Civil. De hecho, algunos de sus miembros fundadores ocuparon cargos importantes en el bando sublevado: Juan Cabanas fue jefe del Departamento de Plástica de la Jefatura Nacional de Propaganda y uno de los primeros artistas implicados en el intento de creación de un estilo artístico que fuese simultáneamente falangista y franquista. También perteneció a GU el arquitecto José Manuel Aizpurúa, que sería el primer jefe nacional de Prensa y Propaganda de FET-JONS, y autor de la cabecera del diario *Arriba*, muy cercano a José Antonio Primo de Rivera.[863]

GU fue, en opinión del historiador del arte español Juan Manuel Bonet, «el principal punto de confluencia entre Falange Española y la vanguardia».[864] Sin embargo, revisando los nombres que han ido surgiendo a lo largo de este capítulo y el anterior observaremos que muchos autores y autoras, aún pertenecientes a agrupaciones consideradas progresistas, terminaron vinculándose con posiciones políticas de extrema derecha. Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta, Rosario de Velasco, Julia Minguillón, los Zubiaurre, Francisco Soria Aedo, Daniel Vázquez Díaz o el matrimonio Frau participaron, en mayor o menor medida,

---

860 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005 [1935], p. 219.

861 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005 [1935], p. 220.

862 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005 [1935], p. 223.

863 LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, 2015, p. 29.

864 BONET, Juan Manuel, 1995, p. 317

en las actividades de la Falange Española, algunos como militantes, otros realizando obras para el partido u organizando y exponiendo en las muestras organizadas por el mismo en la inmediata posguerra. No fue extraño, por tanto, encontrar autores afines a la derecha en los algunos grupos de vanguardia.[865]

2.5. La modernización de la escultura religiosa. Pervivencias y transformaciones

Por lo general, se ha considerado la escultura como un formato menos susceptible a las renovaciones plásticas modernas que la pintura. Sin embargo, no solo experimentó sus propios procesos de renovación en paralelo a los del resto de las artes, sino que, además, los escultores adaptaron la temática religiosa a las nuevas tendencias con más asiduidad que sus compañeros pintores.

Sobre la evolución estilística de la escultura en el primer tercio del siglo XX ha trabajado ampliamente Víctor Guerrero, que dedicó su tesis doctoral al tema. Según recoge el investigador, este proceso de renovación puede dividirse en dos fases. En un primer momento, entre 1929 y 1925, se basó en una especie de modernización del arte del pasado, realizada desde el respeto hacia la tradición artística. Después, a partir de 1925-1927, con la orientación general hacia los nuevos realismos, la escultura moderna tomaría la forma de una figuración sintética y arcaizante afín al *art déco*.[866]

No obstante, como todos los procesos históricos, esta transformación de los lenguajes escultóricos no fue algo lineal, sino que convivieron en el espacio y en el tiempo artistas de estilos muy diversos. Prueba de ello fue la exposición de la SAI de 1925, en la que pudieron apreciarse propuestas muy heterogéneas.[867] Los autores que figuraron en la muestra fueron Victorio Macho, Quintín de Torre, José Capuz, Juan Adsuara, José Planes, Valentín Dueñas, Emiliano Barral, Ángel Ferrant y Alberto Sánchez. Pese a las diferencias evidentes que separan sus respectivas obras todas compartían, según Manuel Abril el

---

865 Véase, por ejemplo, D'ORS, Eugenio, 1939 o NACIONAL, 1939.

866 GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 616.

867 Para PÉREZ SEGURA, 2009, p. 48 los escultores que entran dentro de esas primeras propuestas del «clasicisimo moderno» son Victorio Macho, José Capuz, Juan Bautista Adsuara, José Planes, Quintín de Torre, Valentín Dueñas y como propuesta de futuro, Emiliano Barral. Los más rupturistas fueron Ángel Ferrant y Alberto Sánchez.

principio de la plasticidad, de resaltar la forma volumétrica en detrimento del asunto representado.[868]

A su vez, la primera etapa de este proceso de modernización, se dividió en dos grandes tendencias, dependiendo de qué arte del pasado tomaran los artistas como modelo. Por un lado, existió un clasicismo moderno de impronta franco-catalana, conformado por los artistas inspirados por la estatuaria grecolatina, como José Clará, Juan Adsuara, José Capuz o Julio Vicent. Por otro lado, un realismo neotradicionalista realizado por los artistas que decidieron revivir la tradición escultórica de los imagineros españoles del Renacimiento y del Barroco, sobre todo de los maestros castellanos como Alonso Berruguete, Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Pedro de Mena y Alonso Cano.[869] Esta es la corriente que más nos interesa, puesto que no solo implicó una recuperación de las formas de los siglos XVI y XVII, sino también de los temas religiosos que representaban.

Además, coincidieron varios factores que propiciaron la recuperación del arte del renacimiento y, sobre todo, del Barroco español. Para empezar, debemos situarnos en un contexto en el que España todavía estaba tratando de recuperar su dignidad tras la pérdida de las colonias y miraba con nostalgia hacia su pasado glorioso.[870] En 1904, Elías Tormo obtenía la primera cátedra de Historia de las Bellas Artes en la Universidad Central, consolidando la Historia del Arte como disciplina académica, por lo que el caudal de materiales acumulado sobre arte hispano comenzó a incrementarse.[871]

Otro hito clave fue la publicación de un artículo en 1924, en el que el historiador británico Sacheverell Sitwell por qué, en su opinión, 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»

---

868 GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 82.

869 GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 73.

870 PORTÚS, Javier, 2012, p. 187.

871 En relación con la escultura religiosa, uno de los estudios más populares de la época fue el catálogo sobre Pedro de Mena realizado por Ricardo de Orueta en 1914. Según PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, 1990, pp. 307-325, esta publicación pudo influir en los escultores figurativos de principios del siglo XX, en especial en la obra de Julio Antonio, fallecido en 1919, que a su vez marcó una potente huella en la generación siguiente.

espiritualidad española. El arte de la Contrarreforma era considerado como la expresión de las emociones religiosas y de la reconquista del cristianismo como única forma posible de cultura, algo que se había perdido con el humanismo renacentista. España, con su reconocido catolicismo, encajaba a la perfección en esta definición.[872]

En el estudio que precede a esta tesis doctoral, *Religión e ideología artística: la visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936)* observamos cómo esa puesta en valor del Barroco se pudo apreciar, sobre todo, en la crítica de arte de los años veinte, que elogiaba habitualmente a artistas como Daniel Vázquez Díaz o Francisco Soria Aedo destacando en sus obras recuerdos de Zurbarán, Velázquez y otros pintores de la época. En escultura, la recuperación de las formas y los temas de los siglos XVI y XVII fue todavía más explícita y no solo se dio en aquella década, sino que perduró hasta entrados los años treinta. Así lo atestiguaba Estévez Ortega en su reseña del concurso nacional de escultura de 1935:

> Hemos dicho varias veces que la escultura española atraviesa uno de sus momentos más interesantes. No porque aparezca en uno de esos instantes de transición, ni porque muestra en la hora presente una inquietud revolucionaria, sino precisamente por todo lo contrario, porque ha sabido sostenerse íntegra en sus condiciones y cualidades características, sin enrolarse a las corrientes actualistas que privan en algunos países europeos. La escultura española ha sabido mantenerse fiel a su tradición, sin dejarse seducir por le engañoso y sirenaico encanto de las normas extranjerizantes, que únicamente a unos cuantos mediocres artistas ha catequizado. […] Porque en las recientes exhibiciones de París, Londres y hasta en Berlín, se advierte cómo se reintegra el arte escultórico a sus normas eternas de exaltación de la forma y a los cánones inmutables del clasicismo originario de Atenas. Acaso a esto se debe que los escultores hispanos muestren hoy, todos, aun los más modernos, un profundo sentido españolista, un espíritu racional inconfundible. […] Escultura de estilo español, de inconfundible estilo español, es la que se nos ha ofrecido en este concurso.[873]

Quizá el autor que mejor represente esa recuperación de la imaginería barroca sea Quintín de Torre, quien incluso se especializó en la talla policromada característica de la escultura religiosa del Siglo de Oro.[874] Recordemos que este autor participó en la exposición de la SAI en 1925, aunque solo con una escultura y no religiosa, lo cual resulta extraño puesto que aquella fue su especialidad. Tan solo dos años antes, por ejemplo, había

---

[872] PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 315-332. MARZO, Jorge Luis, 2010, p. 168-170. PORTÚS, Javier, 2012, p. 129-134.

[873] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1935a, p. 7.

[874] GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 144. Para un estudio de la trayectoria de este artista véase LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, 2008.

celebrado una muestra individual en el salón de la Sociedad Española de Amigos del Arte en la que exhibió una serie de bustos de santos y vírgenes que fueron considerados por Ángel Vegue como una reinterpretación moderna de la tradición escultórica nacional:

> *La Dolorosa* [fig. 130],[875] *La Verónica*, el *San Pedro* y el *San Juan*, últimas modulaciones, no desmienten el aire de casta y resultan modernas. Labradas como las de antaño, se identifican con los sentimientos de la época presente. El vino nuevo en las odres viejas; el pensamiento nuevo, o renovado, en la técnica concienzuda de los clásicos.[876]

Durante los años treinta siguió cultivando este mismo género, de hecho, en 1931 José Francés le dedicó un artículo titulado «Quintín de Torre, imaginero español».[877] El capítulo anterior mencionamos ya algunos ejemplos: *Tragedia* (1934); *Nicodemus* (1933) [fig. 75]; *María* (1933); o *Cristiana* (1933). En 1931, realizó un *Cristo de la Agonía* con destino al Sanatorio Antituberculoso de Bilbao.[878] En mayo del mismo año celebró una sonada exposición en el Círculo de Bellas Artes de Valencia que para Luis de Cartagena era «especialmente grata para el espectador que busca en el arte de hoy motivos de emoción de tipo clásico». Allí llevó, entre otras tallas, un *Cristo* policromado.[879]

Fig. 130. Quintín de Torre, *Dolorosa,* c. 1923. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (FOT-01006)

Encontramos menos noticias sobre este autor entre mayo de 1931 y 1933, lo cual podría estar justificado por las medidas anticlericales implantadas por el bienio progresista. A partir de 1933, volvieron a proliferar los reportajes dedicados a este autor. En *Euzkadi* y *La Voz de Navarra* se publicó uno muy extenso en el mes de agosto:

> Quintín de Torre es hoy, dentro del ámbito peninsular, el primero, por no decir el único, cultivador de una de las tradiciones escultóricas de más recio abolengo en el arte español: la imaginería. El hecho no es sorprendente. Más de una vez se ha dicho de los artistas vascos modernos que eran los que habían

875 En CARBONELL, Josep, 1933, p. 8 se menciona una *Dolorosa* de Quintín de Torre policromada por Zuloaga.

876 VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 1923, p. 9.

877 FRANCÉS, José, 1931a, pp. 36-37.

878 QUINTÍN, 1931, p. 2.

879 CARTAGENA, Luis de, 1931, p. 4.

> devuelto a la pintura española sus caracteres de espiritualidad y de fuerza. Pero no por eso deja de ser curioso. […] ¿Qué íntimo impuso le llevó hacia un cultivo tan lejano y abandonado como la escultura policromada, ya casi olvidada por sus contemporáneos? Cuando Quintín de Torre andaba en los más apasionados ensayos y tentativas tuvo una revelación: Berruguete. Fue un hecho definitivo de su orientación estética […] Desde entonces el esfuerzo de Quintín de Torre ha tendido a elevar el arte admirable de la imaginería a un plano de dignidad, sacándolo de esa zona del desdén en que, después de dar tantas obras maravillosas, había caído bajo la denominación de santería. Él fue quien empezó a llevar a las Exposiciones de arte moderno, con asombro de muchos, la escultura religiosa y policromada. Hasta qué punto ha logrado reinstaurar esta forma estética lo dice con la mayor elocuencia su obra copiosa y personalísima y el prestigio excepcional que ya, en plena madurez inspira su nombre.[880]

Lo cierto es que si observamos las obras de este autor, probablemente nos preguntemos hasta qué punto es adecuado el calificativo de «moderno» que le implantaron algunos críticos. Tal y como apunta Víctor Guerrero, el lenguaje de Quintín de Torre poco tenía de renovador, por lo que su presencia en exposiciones como la de la SAI resultaba algo forzada y probablemente se debiera a la influencia de su paisano Juan de la Encina, quien convencería a Manuel Abril de que contara con él para la muestra de 1925.[881] En realidad, ninguno de los dos críticos parecía tener claro dónde situar al escultor. El propio Juan de la Encina había publicado en 1923 una reseña en la que apreciaba la destreza del artista, pero ponía en cuestión la originalidad o ese supuesto carácter «renovador» que se le había atribuido:

> *La Dolorosa* y la *Cabeza de San Juan* […] ¿hasta qué punto pueden ser consideradas estas obras como creaciones originales? […] En ambas obras, Quintín de Torre da muestras de mucha habilidad técnica y de no común comprensión del gusto patético español; pero al mismo tiempo nos deja la duda de si se trata de un ejercicio histórico, realizado con sabiduría y primor, o si son esas dos obras productos genuinos de una sensibilidad estética rezagada en el culto de la historia.[882]

Manuel Abril, que en 1925 había valorado positivamente la producción del vasco, en 1931 llegó a calificarla de anacrónica cuando el artista expuso varias de sus tallas [figs. 131 y 132] en el Círculo de Bellas Artes de Madrid:

> El escultor Quintín de Torre expone ocho o diez obras: de mármol, de bronce, tallas policromadas las más. Su labor de imaginero ¿le hubiera llevado a la gloria en otros días? Hoy le deja en situación

---

880 LASTERRA, C., 1933, p. 8.

881 GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 144.

882 ENCINA, Juan de la, 1923, p. 1.

anacrónica y extraña. La vida, tan rica y varia, ¿no está requiriendo de los artistas, o la creación plena o libre, o la anotación de las vibraciones actuales?[883]

Fig. 131. Quintín de Torre, *Madera policromada*. Reproducción en *Blanco y Negro,* 04-06-1931

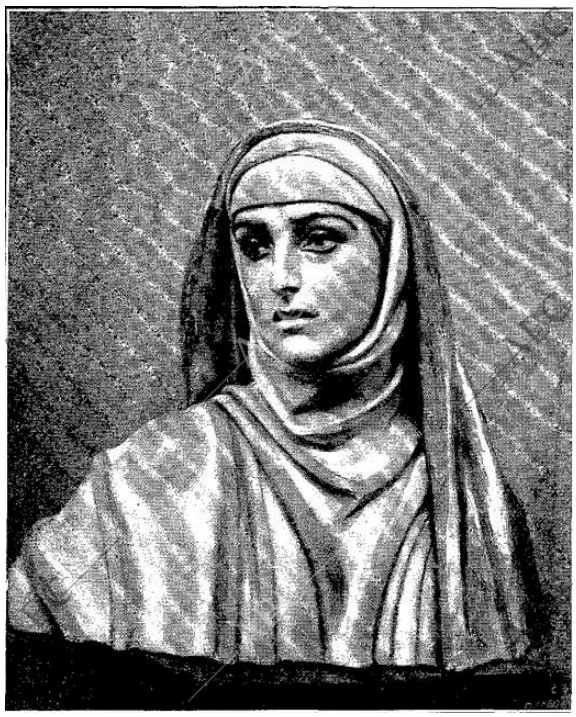

Fig. 132. Quintín de Torre, *Escultura coloreada*. Reproducción en *Blanco y Negro,* 04-06-1931

En *Las Provincias,* también se elogió al escultor por no seguir las formas modernas, a propósito de su citada exposición en Valencia:

> Quintín de Torre es más que un escultor en general, un imaginero. Aún mejor precisaba la clasificación: es un imaginero castellano. De toda su obra expuesta ahora en el Círculo, lo mejor son sus asuntos religiosos: de entre ellos, su *Cristo* policromado. No hay en esta obra de Torre el menor atisbo de preocupación o de inquietud por ofrecer una concepción modernista y estilizada de Jesús crucificado: antes bien, se revela el autor en ella como el imaginero clasicista, poseído del afán de no apartarse un ápice de las normas añejas en la técnica, ni aún siquiera en la manera de concebir este tema, el más augusto de la imaginería y de la escultura religiosa.[884]

José Francés se alegraba, también en 1931, de la revitalización de la escultura sacra que personificaba Quintín de Torre: «La talla religiosa, olvidada, entregada a las manos mercenarias de los fabricantes de imágenes al por mayor, vuelve a estimular la inspiración y

[883] ABRIL, Manuel, 1931b, p. 107.

[884] CARTAGENA, Luis de, 1931, p. 4.

el arte de nuestros escultores».[885] En la misma línea, Francisco Alcántara se preguntaba en *El Sol* por qué las tallas religiosas de Quintín de Torre a penas tenían cabida en las iglesias, dado su elevado carácter espiritual y artístico:

> Y en este triunfo como escultor completo de imágenes de un artistas español deberían fijarse las autoridades religiosas, porque todavía existen en España muchas, muchísimas iglesias en las que las personas cultas de todas las religiones no pueden entrar sin sentir la emoción de las cosas sublimes, y este gran tesoro hay que conservarlo, impidiendo que clérigos cerriles y beatas imbéciles, a quienes debían ser negados hasta los auxilios espirituales, los profanen, cuantas veces se les antoje, construyendo inflamatorios y poniendo al culto esculturas y pinturas bochornosas.[886]

Lo cierto es que algunas de sus esculturas —no muchas— sí fueron encargadas por instituciones religiosas, pero no por iglesias, sino por cofradías, principalmente por la de la Santa Vera Cruz de Bilbao, para la que el autor realizó varios pasos procesionales desde mediados de los años veinte.[887] Por lo tanto, como hemos podido comprobar, se trató de un escultor con un estilo muy característico y al mismo tiempo muy polifacético. Tanto que probablemente fuera el único artista activo en aquella época capaz de complacer al mismo tiempo a la SAI y a la iglesia católica.

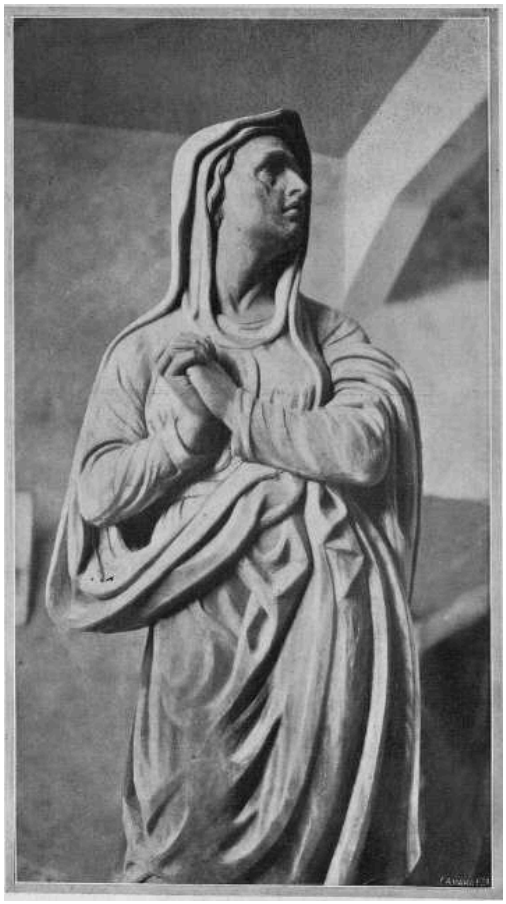

Fig. 133. Julio Beobide, *Mater Dolorosa,* c. 1930. Reproducción en *La Esfera,* 27-09-1930

Quintín de Torre, además, contó con varios discípulos que siguieron su misma estela, como Julio Beobide. Este autor fue conocido por su obra religiosa de después de la guerra. De hecho, su escultura más célebre fue el crucifijo del Valle de los Caídos. Sin embargo, ya había comenzado a trabajar la imaginería en la década anterior. De esta etapa no se conserva

[885] FRANCÉS, José, 1931a, pp. 36-37.

[886] ALCÁNTARA, Francisco, 1923, p. 4.

[887] Algunas se conservan todavía en la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Bilbao: <https://www.santaveracruzbilbao.org/patrimonio1/pasos-procesionales> (20-02-2025).

a penas documentación, a excepción de un reportaje publicado en *La Esfera* a finales de 1930*,* en el que se situaba a Beobide «entre los mejores imagineros españoles contemporáneos» y en el que se reprodujeron su *Cristo de la agonía* y *Mater Dolorosa* [fig. 133].[888]

En la pervivencia de las tallas en madera, también destacaron los escultores gallegos, a quienes la crítica de los años veinte consideró continuadores del maestro Mateo. El primero que consiguió captar la atención fue Francisco Asorey, bautizado por José Francés como «el humano imaginero».[889] A pesar de ello, la temática predilecta de este autor fue la costumbrista, no la religiosa. Además, en el periodo republicano parecía haber decaído su fama, como comprobamos páginas atrás a propósito de la *Dolorosa* que presentó a la exposición nacional de 1932, y que la prensa había criticado mucho por «fofa» e inexpresiva.[890]

Asorey tuvo un protegido, Santiago Rodríguez Bonome, también gallego, especializado en la talla de madera y a quien igualmente se le atribuyó una especie de sensibilidad heredada del escultor del Pórtico de la Gloria.[891] Como su maestro, Bonome cultivó, sobre todo, la escultura regionalista, incluyendo algunos asuntos de contenido religioso. En este sentido, encontramos *De romería, Ante el altar* [fig. 134] o *Enterro,* expuestas en 1924 y talladas en torno a planos muy sintéticos.[892] De la década de 1930 tenemos menos noticias. Sabemos que expuso en París en septiembre de 1931, entre otras obras, una *Salomé,*[893] y que volvió a hacerlo, de nuevo en la capital francesa, tan solo dos meses más tarde.[894] También participó en la exposición *L'art espagnol contemporain* con *Romeros de la Galice* (*De romería*).

Fig. 134. Santiago Bonome, *Ante el altar,* 1924. Reproducción en *La Esfera,* 14-03-1925

888 WANDERER, 1930, pp. 20-21.

889 FRANCÉS, José, 1924, p. 18.

890 GIL FILLOL, Luis, 1932c, p. 18. LAGO, Silvio, 1932b, p. 23. GALINGOSA, Luis de, 1932, p. 2.

891 GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 119-121.

892 GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 508.

893 CASTRO TIEDRA, Manuel de, 1931, p. 5.

894 BONOME, 1931, p. 5.

Otros autores que podríamos incluir en esta categoría podrían ser Santiago Costa, a quien también se consideró heredero de los maestros del Barroco por obras como *Dolor*, un descendimiento de Cristo, expuesta en el Museo de Arte Moderno en 1925;[895] y Fructuoso Orduna, consolidado escultor «de izquierda»[896], que en los años treinta también realizó algunos encargos como imaginero. Hemos mencionado que, en 1932, el navarro había expuesto una talla del *Cristo Expiante* en el salón del Heraldo de Madrid junto a los Artistas de Acción, que después fue a parar a la Hermandad de la Pasión en Pamplona.[897] La crítica local la definió de una manera muy similar a la que usaron para describir la obra del resto de estos artistas inspirados en los maestros de la época moderna:

> Magistralmente realizada de talla, armoniosa de proporciones, con policromía de acertadísima entonación, tiene la obra gusto y sabor clásicos y dentro de una técnica moderna muy bien dominada. Además, ofrece una gran novedad, de notable orientación: los pies de la imagen separados —como los del Cristo del Cid— y adosados directamente a la cruz con dos clavos, sin la tradicional repisa. […] Es un grato alarde de lo que pueden hacer nuestros artistas en homenaje a aquellos gloriosos imagineros que trabajaron en el con justifica llamado Siglo de Oro de la escultórica española.[898]

Otra escultora perteneciente a esta categoría es Isabel Pastor, a la que ya hemos mencionado varias veces en nuestra investigación por su participación en las exposiciones nacionales y los salones de Otoño con obras como *Anacoreta, Mater Salvatoris* o *Descendimiento.* En 1932, Blanca Silveira, del diario *La Libertad* entrevistó a la artista en su estudio, donde encontró un busto titulado *La niña del rosario* «maravilloso de ingenuidad y dulzura» y un *Cristo* sobre el que escribió:

> Como expresión de un arte de depurada exaltación, un Cristo de tamaño natural, muestra, en sus miembros atirantados por el martirio, en toda su figura esbelta, un reflejo acabado del Hombre que agonizó en el Gólgota. No es este un Cristo de líneas suaves que riman con el color rojo de la sangre, y que en muchas capillas e iglesias invita más bien a la contemplación casi indiferente que a la devoción. No. En este parece reconcentrarse la agonía desesperada de una infinita incomprensión. Tiene una fuerza poderosa de dolor el torso que refleja la tragedia del corazón sublime, y una expresión de dulce piedad y amor el rostro dolorido.[899]

---

[895] GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 519-520.

[896] MATEOS, Francisco, 1932, p. 4.

[897] El dato se da en el pie de la imagen reproducida en la portada de *La Voz de Navarra,* 18-03-1932, p. 1. También se dice que la obra va a Pamplona en MATEOS, Francisco, 1932, p. 4.

[898] ARTISTAS, 1932, p. 3.

[899] SILVEIRA ARMESTO, Blanca, 1932, pp. 3-4.

La periodista preguntó a la artista cuáles eran sus escultores predilectos, a lo que Pastor respondió que «Miguel Ángel, Berruguete y Victorio Macho», este último era su maestro. También le preguntó si encontraba definido su estilo, a lo que la escultora contestó: «Estoy en evolución. Pero siento de un modo indiscutible mi personalidad, basada en lo clásico, pero con un matiz moderno y fuerte».[900]

Victorio Macho también se encontraba en un periodo de transición estilística. El autor había sido el escultor más celebrado de la exposición de la SAI de 1925, recibiendo críticas excelentes por la geometrización de sus figuras.[901] En los años veinte, Macho ya se había consolidado como máximo representante de ese estilo neotradicionalista que la prensa consideraba representativo de la «raza española». Obras como *Piedad* y el *Sepulcro de su hermano Marcelo,* realizadas a principios de aquella década, incluso fueron comparadas con las «faces divinas que supo pintar Morales el Divino».[902]

A medida que se acercaban los años treinta, el autor fue evolucionando hacia una depuración de las formas propia del estilo *art déco*. En 1930, el estilo del autor se encontraba en un punto convivencia entre el tradicionalismo y las corrientes internacionales,[903] muy en la línea del pensamiento de Miguel de Unamuno o José Ortega y Gasset. En este momento realizó una obra monumental, de 21 metros de altura, llamada *Cristo del Otero* o *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús* [fig. 135], descrita así por Manuel Abril:

> […] Surgida entre unos y otros la idea de que el escultor realizara, con destino a la cumbre del Otero, un monumento al Corazón Sagrado de Jesús, determinó el artista […] que el monumento se limitara,

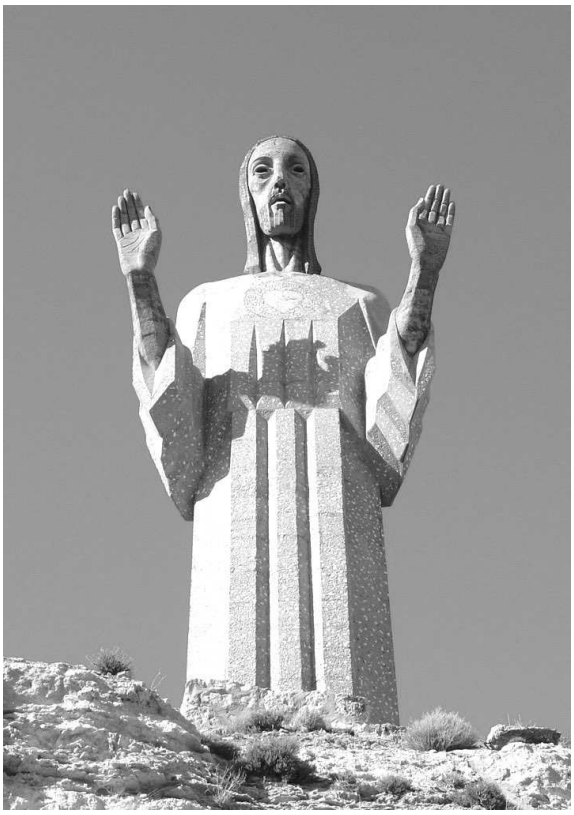

Fig. 135. Victorio Macho, *Cristo del Otero,* 1930, Palencia (España)

[900] SILVEIRA ARMESTO, Blanca, 1932, p. 3.

[901] Para un estudio de su fortuna crítica en la exposición, véase PÉREZ SEGURA, Javier, 2017a, pp. 58-77.

[902] BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio, 1921, pp. 234-235.

[903] Este cambio de rumbo se detecta ya a partir de su participación en la exposición de la SAI en 1925. Véase GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, pp. 514-516.

escueta y severamente, a la figura estricta de Jesús, con toda la austeridad sobria posible […] El problema escultórico que se imponía al artista era el de conseguir que una figura humana fuese, más que figura, monumento; es decir, arquitectura. Esto había de conseguirlo si lograba armonizar con el propósito emocional tres factores materiales, tres condicionales técnicas: las dimensiones, el modelado, la calidad de los materiales empleados. […] De ahí el acierto de escoger —iniciando con ello un empleo inédito en nuestra Patria y casi pudiéramos decir que inédito en el mundo, por lo menos en las obras de este tipo de orden monumental— el cemento como única materia.[904]

Fig. 136. José Capuz, *Piedad*, 1925. Cofradía de los Marrajos de Cartagena (España)

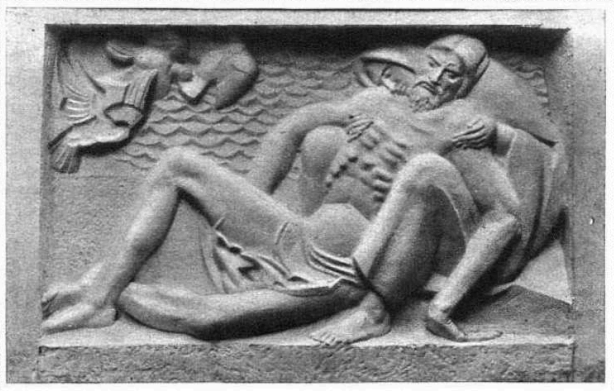

Fig. 137. José Capuz, *Piedad (relieve),* 1931. Reproducción en *Mundo gráfico,* 17-06-1931

Cabe decir que la escultura religiosa fue cultivada por algunos autores, en parte, porque permitía ganar dinero con los encargos, especialmente de las hermandades y cofradías.[905] Por ejemplo, José Capuz, que formalmente podría clasificarse dentro del «clasicismo moderno de impronta franco-catalana» que mencionábamos anteriormente,[906] alternó esculturas como *Ídolo* o *Madre*[907] con otras como *Soledad* (1925), *Piedad* (1925), *Cristo Yacente* (1926), *Descendimiento* (1930), *Jesús Nazareno* (1931) y *Dolorosa* (1931), realizadas para

[904] ABRIL, Manuel, 1930, p. 12.

[905] BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, 1988, p. 55 recoge los nombres de varios imagineros valencianos que siguieron trabajando en la Segunda República: Rafael Alemany, Vicente Antón, José María Bayarri, Vicente Benedito, Pío Mollar, Felipe Panach, José maría Ponsoda, Vicente Rodilla, Sánchez Lozano, Antonio Sanjuán, Miguel Torregrosa. No los contemplamos en este capítulo porque, como afirma Blasco «una escasa proclividada hacia criterios más renovadores es la nota común a todo este grupo de escultores, que se afincaron en una artesanía reiterativa y convencional». Hay que tener en cuenta, por tanto, que hubo artistas que se dedicaron a la producción de imágenes, sin preocuparse por evolucionar con los nuevos tiempos.

[906] GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 38.

[907] En ELÍAS, F. 1936, pp. 215-226 se reproducen varias de sus esculturas.

la Cofradía de los Marrajos de Cartagena.[908] Sabemos que Capuz era católico y también se dedicó a la escultura religiosa fuera de encargo, lo cual nos permite detectar una interesante diferencia en el tratamiento de los temas, dependiendo de si la obra estaba destinada a la iglesia o a la sala de exposición.[909]

Al comparar, por ejemplo, la *Piedad* realizada para la cofradía [fig. 136] con la versión homónima que presentó a la exposición de 1931 del Círculo de Bellas Artes de Madrid [fig. 137] se advierte rápidamente cómo en la segunda las formas son más depuradas y más en tendencia con las corrientes modernas que en la primera. También podemos observar estas características en la *Virgen con el Niño* [fig. 138] que presentó el artista a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de su ingreso como académico numerario. Esta escultura, pese a ser de 1924, presentaba ya una depuración de las formas que no está presente en lo pasos de Semana Santa realizados posteriormente por encargo.[910]

Fig. 138. José Capuz, *Virgen con el Niño,* 1924. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

De entre los artistas pertenecientes a ese «clasicismo moderno» también debemos mencionar a Margarita Sans Jordi, discípula de Josep Llimona. En mayo de 1932 expuso *Las hijas de Job* [fig. 139] en Galeries Laietanes.[911] Un mes más tarde, llevó a la misma sala una *Madona*.[912] En 1934, volvió al mismo local con una talla titulada *Verge*[913] y en junio de 1935 expuso, entre otras obras, *Las hijas de Job* en el Salón de la Casa Vilches en

[908] Las dos esculturas realizadas en 1931 desaparecieron en 1936. Sobre la obra sacra de Capuz realizada antes de la Guerra Civil, véase ZAMBUDIO MORENO, Antonio, 2021, pp. 221-233, y LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco, 2023, pp. 203-246.

[909] BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, 1988, pp. 45-46.

[910] ELÍAS, F. 1936, p. 222.

[911] BC, UG-4-C45/34.

[912] BC, UG-4-C45/34.

[913] BC, UG-4-C55/136.

Madrid. Esta última muestra fue especialmente comentada por la crítica. Manuel Abril, por ejemplo, dijo que había «gracia de unción en sus relieves religiosos».[914]

Gil Fillol, afirmó que la autora acertaba «en todos sus trabajos a mostrar esa ponderación difícil, nexo entre lo antiguo y lo moderno».[915] Rafael López Izquierdo apre-ciaba la audacia demostrada por la autora por rendir culto a las formas de la Grecia clásica en una «época minada de snobismos y de tendencias falsas».[916] Y Javier Tassara sinte-tizó todas las ideas presentes en la crítica:

> Su sensibilidad exquisitamente femenina, su temperamento delicado, su buen gusto, además su espiritualidad aristocrática, la hizo repugnar esa efímera moda de señoras morcillonas, espantosas y monstruosas que de un tiempo a esta parte servían únicamente de modelo a los que querían pasar por audaces o renovadores. No. Margarita Sans Jordi es, a un mimo tiempo, clásica y moderna. Moderna en el concepto y en la sensibilidad, pero siempre sobre una base segura de hondo clasicismo.[917]

Fig. 139. Margarita Sans Jordi, *Las hijas de Job,* 1932. Reproducción en la invitación a la muestra, Biblioteca de Catalunya, UG-4-C45/34

Al contrario de lo que opinaba Tassara, esas «mujeres morcillonas» no se habían pasado de moda. Al contrario, continuaban muy presentes en las estéticas vinculadas al *art déco* y los realismos de nuevo cuño que comenzaban a florecer en los años treinta. Como

---

914 ABRIL, Manuel, 1935c, pp. 108-109.

915 GIL FILLOL, Luis, 1935b, p. 34.

916 LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1935b, p. 10.

917 TASSARA, Javier, 1935d, pp. 8-9.

cultivadores de estas estéticas podríamos mencionar autores como Francisco Pérez Mateo, Enrique Pérez Comendador, Emiliano Barral, José Planes, Santiago Almela, Francisco Gonzánez Macías, Antonio de la Cruz Collado, Manuel Álvarez Laviada, Juan Luis Vassallo, Cristino Mallo, Manuel Pascual o incluso a Tonico Ballester.[918]

Por lo general, los temas religiosos estuvieron menos presentes en esta generación de artistas, aunque hubo algunas excepciones en la trayectoria de varios de ellos. Así, Francisco Pérez Mateo realizó, en su juventud, un *Cristo Crucificado* que expuso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1928, junto con algunas pinturas del mismo tema elaboradas por los pintores Pedro Muñoz Condado y Antonio Alix. Sobre aquella escultura, de la cual no hemos podido localizar ninguna fotografía, la crítica apreció la voluntad del artista de buscar un realismo crudo y veraz, pese a que la obra no gustara: «Coinciden en tratar de manera análoga el Cristo arcaico de sabor bizantino y los felicitamos por el atrevimiento, aunque la monotonía del tema y de la *manera* tengan poco de plausible».[919] En *La Época* también se comentaba acerca de Pérez Mateo:

> Sus obras de construcción rápida y simplista, que señalan en la materia apenas los trazos indispensables para obtener la impresión de la forma, producen un efecto de fuerte estructura. Se ve que le preocupa con exceso la nota arcaizante y que a veces le perjudica de modo bien notorio como en el Cristo Crucificado que expone, resultado poco feliz de una mezcla de elementos actuales con los románicos y bizantinos.[920]

Algo más extensa fue la reseña publicada en *Estampa,* donde se advertía al autor «vacilante entre el arte Barroco histórico español y el primitivismo, ahora en moda». De la obra de Pérez Mateo y, de paso, de la relación entre la escultura moderna y la iglesia, el periodista opinaba:

> Su estatua de Cristo […] refleja esa particular indecisión de su momento artístico. Ya Epstein, escultor inglés, malogrado émulo del serbio Mestrovic, intentó por el año 1921 crear un tipo personal de Cristo, que produjo cierta expectación y no pocos y ruidosos comentarios en la prensa inglesa [fig]. «Si hubiera vivido en los tiempos de Torquemada —decía el crítico de *Observer*— Míster Epstein hubiera terminado su carrera entre las llamas de auto de fe». No obstante, el Cristo de Epstein no era irrespetuoso, pero sí caprichoso y arbitrario. El Cristo de Pérez Mateo […] nos recuerda al de Epstein, ignorado quizás por el escultor español. Sus elementos constructivos son semejantes: deformaciones anatómicas de tradición artística bizantina, figura extenuada, al modo de los Cristos envejecidos de

---

[918] GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, p. 67.

[919] ALCÁNTARA, Francisco, 1928, p. 4.

[920] GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, 1928, p. 1

Mestrovic, y actitud y detalles de forma de los que no está ausente la sugestión mongólica. Más todo eso parece visto y observado a través de las cruces barrocas españolas.[921]

Ivan Mestrovic fue uno de los escultores extranjeros más difundidos en la España del primer tercio del siglo XX. Además de los artículos que le dedicó la prensa [fig. 140], el autor serbio expuso en el país ibérico varias veces en este periodo. Como resultado, en algunos estudios se ha detectado su influencia en varios autores patrios, como José Capuz, Moisés de Huerta, Victorio Macho, Juan Bautista Adsuara, Emiliano Barral, Alberto Sánchez, Joaquín Lucarini, Eulogio Blasco o Margarita Gil Roësset.[922] Mestrovic realizó a lo largo de su trayectoria varias obras religiosas. Influenciado por su educación católica y su conexión con la historia eslava, veía el arte religioso como una forma de expresar tanto la fe como la identidad cultural. Por lo tanto, no es de extrañar que su arte encajara con la visión de la escultura moderna que se tenía en España.

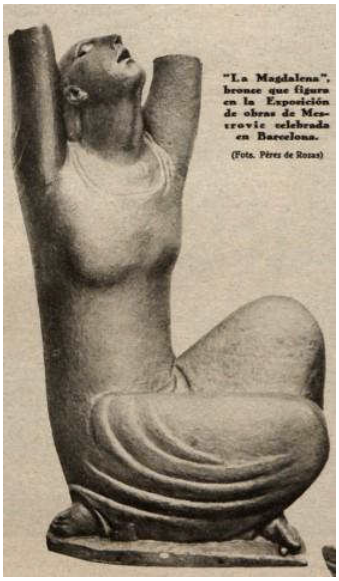

Fig. 140. Iván Mestrovic, Magdalena, 1929-1930. Repr. en *Crónica*, 12-01-1930

José Planes, como ya hemos visto, presentó una *Eva* de formas voluptuosas al Salón de Otoño de 1931 [fig. 141], aunque después de la guerra se dedicó casi exclusivamente a la producción de imaginería tradicionalista. Una trayectoria similar tuvo Francisco González Macías, quien en 1933 exponía en Madrid una *Cabeza de apóstol* y un *Cristo en la Cruz* «de admirable anatomía, expresión dolorosa profundamente humana, que cuando simplifica la forma para marcar las líneas simples y puras prestan un movimiento de intensidad máxima». La revista *La Revue Moderne* había calificado a este como «artista de brillante espiritualidad» y Gil Fillol decía que su espíritu parecía animado por la fe.[923] Sabemos que el resto de obras de que figuraron en la muestra compartieron ese lenguaje rotundo del *art déco,* pero no hemos podido hallar ninguna foto de las dos obras religiosas, por lo que no sabemos si también fueron realizadas siguiendo esta estética o si el autor eligió un estilo más tradicional para adaptarse al tema o al posible comitente, igual que lo habían hecho otros autores.[924]

---

[921] GIL FILLOL, Luis, 1928, p. 30.

[922] Sobre la influencia de Mestrovic en los escultores españoles, véase ARA FERNÁNDEZ, Ana; BAZÁN DE HUERTA, Moisés, 2010, pp. 183-200.

[923] Todas estas críticas fueron recogidas en SAN ILDEFONSO, Mariano, 1933, p. 8.

[924] Se recogen varias fotografías en GUERRERO SERRANO, Víctor, 2024, pp. 593-595.

Antonio «Tonico» Ballester también cultivó, en un primer momento, esa estética *art déco*. Hemos mencionado ya las *Dos monjas* que formaron parte de la exposición novecentista organizada por la SAI y también la *Visitación* que expuso en la Sala Blava, a las que hay que añadir más obras de temática religiosa. En 1929, talló un *Corazón de Jesús* en madera policromada que fue exhibido en la Exposición Internacional de Barcelona. Paradójicamente, el mismo año, realizó las puertas del tríptico *Yo soy el camino* cuya parte central estaba ocupada por un Cristo paganizante realizado por Josep Renau. Poco después, este se convertiría en su cuñado, integrando a Ballester en su órbita ideológica, política y estética. En este nuevo contexto y amparado ya por la Segunda República, Tonico transicionó hacia lenguajes más vanguardistas. Aun así, todavía realizó alguna obra religiosa antes y después de la Guerra Civil, como *Purísima* (1934, talla en madera policromada), *Cristo* (1939, copia de una escultura de Montañés) y *Sagrado Corazón de Jesús entronizado* (1939, talla encargada por Félix del Río).[925]

Fig. 141. José Planes, *Eva*, 1930-1931, Repr. en *Gaceta de Bellas Artes*, noviembre 1932

Antonio de la Cruz Collado también había presentado una obra religiosa de similares características a la exposición nacional de 1930, *Adán y Eva,* por la que obtuvo una tercera medalla.[926] La crítica vio esta escultura como una de las «orientadas a normas actuales»[927] y como un «interesante y bello trabajo».[928] En la misma exposición figuraba una obra de idéntico tema realizada por Margarita Gil Roësset [fig. 142], con una estética muy peculiar que desconcertó a la crítica, sobre todo por el tratamiento racial de las figuras que se alejaba por completo de las formas clásicas. En una entrevista, la artista pudo explicar lo que quiso transmitir con esta creación:

> 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

925 BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, 1988, pp. 132-141.

926 LEZAMA, Antonio de, 1930, p. 5.

927 FRANCÉS, José, 1930, p. 1.

928 LEZAMA, Antonio de, 1930, p. 5.

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.[929]

El tema de Adán y Eva fue bastante frecuente en la producción de la artista, puesto que se conservan tres versiones del grupo y varios dibujos. En todos ellos, la racialización de las figuras fue algo fundamental. Además, la autora diferenció a cada uno de los componentes de la pareja bíblica, otorgando a Eva rasgos orientales y a Adán rasgos africanos. De este modo, Roësset buscó enfatizar la soledad que podía sentirse ante una unión de pareja que veía forzada a durar para siempre.[930] Estéticamente, la exageración del arcaísmo lleva hacia un alejamiento del clasicismo moderno de los años veinte, en transición hacia lenguajes menos realistas y más rupturistas. También presentó un *Caín,* como ya hemos visto, a la nacional de 1932, poco antes de fallecer y poner un prematuro punto y final a una prometedora trayectoria en la modernización de la escultura de temática religiosa.

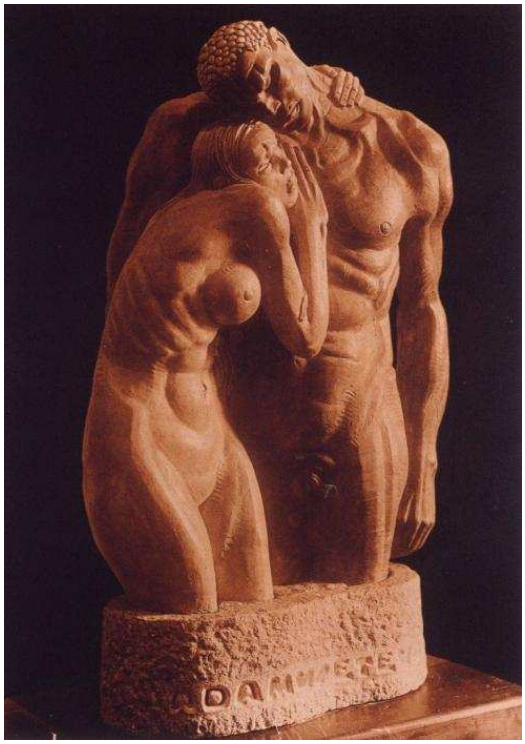

Fig. 142. Margarita Gil Roësst, *Adán y Eva,* 1930. Colección privada

En la misma línea que Roësset, debemos mencionar a Eva Aggerholm, de origen danés, pero casada con Daniel Vázquez Díaz en 1911 y desde entonces católica y afincada en España. Esta autora se había formado en París en el taller de Bourdelle, por lo que había estado en contacto directo con la vanguardia francesa. En 1921, la escultora expuso junto a su marido en el Museo de Arte Moderno de Madrid varias obras, entre otras un *Ángel del dolor* [fig. 143] y una *Magdalena* «prometida para madera», descrita como una «media figura de una mujer meditabunda», «breve de muestras plásticas, enorme de sentimiento».[931] Seguramente esta última fuera la versión en escayola que se conserva en el Museo del Prado erróneamente datada en 1933 [fig. 144]. Parece que la versión en madera se ejecutó en

[929] ARCINIEGA DE GRANDA, Rosa, 1930, p. 23.

[930] CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, p. 84-85.

[931] LAGO, Silvio, 1921, p. 6.

1926, puesto que se publicó una fotografía de la misma en la cordobesa *Revista Popular*.[932] También se conserva en el MNCARS una versión en bronce, probablemente posterior.

Fig. 143. Eva Aggerholm, *Ángel del dolor*, 1921. Reproducción en *La Esfera,* 07-05-1921

Fig. 144. Eva Aggerholm, *Magdalena,* yeso, c. 1921. Museo Nacional del Prado

Fig. 145. Eva Aggerholm, *Virgen,* c. 1922. Museo Nacional del Prado

Fig. 146. Eva Aggerholm, *Virgen*, c. 1922 (lateral). Museo Nacional de Prado

[932] La fotografía se incluyó en el siguiente artículo: MERLO, Antonio, 1926, p. 6.

En 1922, Eva Aggerholm presentó una *Virgen María* [figs. 145 y 146] a una exposición de bustos policromados, que fue descrita como «la más bella, la más fervorosa, la más delicadamente sugeridora de todas las figuras de esta exposición. Tiene […] una ingenua unción mística, muy de ayer o muy de mañana».[933] En 1929, volvió a presentar esta obra a la *Exposición internacional de pintura, escultura, dibujo y grabado* celebrada en el palacio de Arte Moderno de Barcelona, obteniendo un diploma de honor.[934] A finales de 1932, la *Virgen* volvió a aparecer en la exposición de la SAI en Copenhague, y en 1933, en la celebrada en Berlín.[935]

Desde lenguajes todavía más experimentales, una figura clave en la renovación de la escultura religiosa fue Jorge Oteiza. El artista provenía de una familia acomodada y católica. Recibió una educación religiosa y fue un ávido lector de san Ignacio de Loyola en su adolescencia y primera juventud.[936] A los diecinueve años se trasladó de San Sebastián a Madrid, donde comenzó a sufrir una crisis espiritual que le llevó a abandonar sus estudios para dedicarse al arte. Él mismo lo contaba en algunas entrevistas:

> Sufrí una fuerte crisis religiosa, me encontraba sin nada, espiritualmente necesitaba rehacerme, renacer. Entonces trasladé al arte, concretamente a la escultura, toda mi carga religiosa de necesidad de salvación, de curación de hombre, curación de la muerte, le exigí todo a la escultura.[937]

En esa etapa creó sus primeras obras, en las que experimentó con los temas religiosos y los principios formales instaurados por la plástica de vanguardia de las primeras décadas del siglo. Su primera escultura conocida fue una *Maternidad* inspirada en las figuras de las Vírgenes con el Niño. La segunda, fue *Adán y Eva, Tangente S= E/A,* [fig. 147] por la que —como ya hemos adelantado en el capítulo anterior— fue premiado en la Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos en 1931. Jon Echeverria indicaba en su tesis doctoral dedicada al pensamiento de este autor:

> A diferencia de la anterior, respetuosa con la iconografía cristiana, esta obra es una irónica referencia a las teorías sobre la creación, ya que representa a Adán y a María con forma de primates. Esta ironía se torna subversiva si tomamos en cuenta que Oteiza realiza esta obra en un contexto vasco social y

933 LAGO, Silvio, 1922, p. 18. Esta obra también está erróneamente datada en 1933 por el Museo Nacional del Prado.

934 RECOMPENSAS, 1929, p. 2.

935 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 111 y 141.

936 MOYA, Adelina, 1986, p. 154.

937 PELAY OROZCO, Miguel, 1978, p. 442.

culturalmente cerrado, nada darwiniano donde, según Julio Caro Baroja, aún persistía el «miedo al mono.[938]

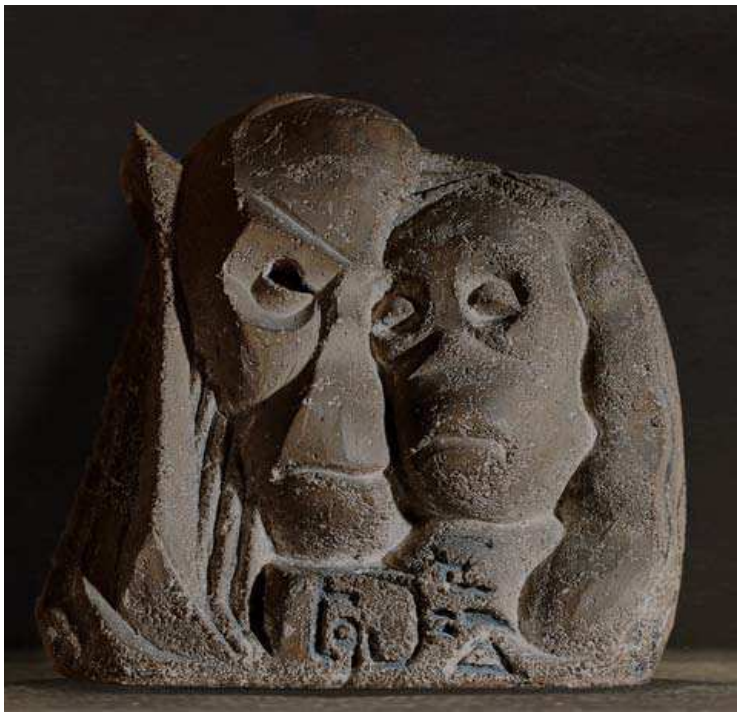

Fig. 147. Jorge Oteiza. *Adán y Eva. Tangente S=E/A,* 1931. Colección privada

En *Adán y Eva*, por tanto, Oteiza combinaba un asunto religioso con otros científicos —la fórmula matemática y las alusiones a la teoría de la evolución de Darwin—, utilizando a su vez formas orgánicas y arcaicas. Así, el joven escultor creó una obra contradictoria y ambigua, en la línea de esos primeros lenguajes de vanguardia. El mismo año, Oteiza realizó dos esculturas más: *Virgen Medieval* y *San José y María encinta* en las que nuevamente recurrió a la imaginería religiosa medieval. La primera es una obra de yeso pintado, donde la Virgen sujeta al niño en brazos mientras ambos se miran mutuamente. La segunda es un tronco de madera tallada de manera tosca donde se dejan entrever algunos rasgos anatómicos de José y María.[939] La profesora Soledad Álvarez advierte en estas piezas una clara intención de asemejarse a las esculturas románicas, por su «rigidez, frontalidad, inexpresividad, actitud mayestática y antinaturalismo».[940]

---

938 ECHEVERRIA PLAZAOLA, Jon, 2008, p. 32. El «miedo al mono» fue la reacción católica a las teorías de Darwin sobre la evolución humana, cuando estas llegaron a España. El estudio de Caro Baroja al que se refiere el autor es el siguiente: CARO BAROJA, Julio, 1976.

939 ECHEVERRIA PLAZAOLA, Jon, 2008, pp. 32-33.

940 ÁLVAREZ, Soledad, 2003, p. 89.

En 1932, según Adelina Moya, Oteiza presentó a la Exposición de Artistas Vascos del Museo de San Telmo una obra titulada *Virgen burguesa* que habría sido censurada, aunque no hemos podido encontrar documentación que permita corroborarlo. En 1933, el escultor se volvió a presentar a la Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos, ganando por segunda vez el primer premio de escultura gracias a varias obras, entre otras, *Cristo en el Jordán* [fig. 148], un pequeño yeso que representa a Jesús elevando su mirada hacia el cielo en actitud de oración. Su composición es interesante, ya que aunque se intuye que Cristo está arrodillado, Oteiza omitió las piernas, por lo que la pieza se sostiene sobre el suelo desde las rodillas. El mismo año, el autor creó un *San Adán* [fig. 149] muy similar al *Cristo en el Jordán*, en la que la figura de Jesús es reemplazada por la del hombre del Génesis, quien nuevamente era representado como un primate. La aureola que rodea su cabeza reforzaba el tono irónico y subversivo que ya se había destacado en *Adán y Eva, Tangente S= E/A.*[941]

Otros escultores innovaron no solo en las formas, sino también en los materiales, utilizando sobre todo el hierro y otros metales. En este sentido, una de las obras de contenido religioso más conocidas fue *El gran profeta* de Pablo Gargallo [fig. 150], realizada en 1933. Formado en Catalunya, este autor comenzó su carrera en el marco del *noucentisme,* lo cual no llegó a ser determinante en su evolución posterior, pero sí dejó huella en su obra. Sus estancias en París y su amistad con Picasso, Gris, María Blanchard y otros artistas de la escuela española motivaron al artista a experimentar con las

Fig. 148. Jorge Oteiza, *Jesús en el Jordán,* 1933. Museo Oteiza

Fig. 149. Jorge Oteiza, *San Adán,* 1933. Colección Bernardo Estornés Lasa

[941] ECHEVERRIA PLAZAOLA, Jon, 2008, pp. 32-34.

posibilidades del metal, produciendo esculturas con vacíos y formas geométricas que juegan con la luz y el espacio. Sin embargo, como indicó Valeriano Bozal, aquella base *noucentista* haría que el autor no llegara a abandonar del todo la figuración. El historiador del arte explicó que en *El gran profeta:*

> Tanto los pies como las extremidades inferiores son claramente veristas, al igual que las superiores, levantada la derecha y sujetando un cayado la izquierda. Se ha vaciado el volumen pero la obra continúa siendo una *estatua*. La mayor abstracción se halla en el tratamiento del manto, que cae sobre el cuerpo en formas curvas pliegues también vaciados. Es, así, una figura tradicional de apariencia vanguardista, en la que es preciso destacar los ritmos que definen el ímpetu y el movimiento del personaje, su dinamismo, el énfasis de su personalidad en cuanto a «gran profeta».[942]

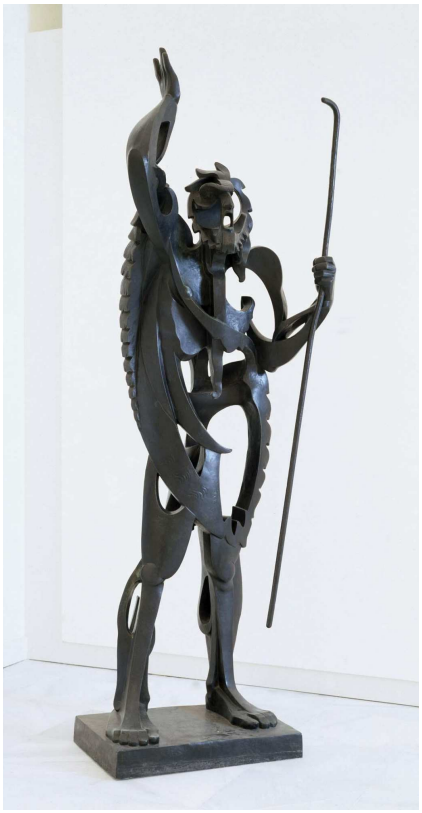

Fig. 150. Pablo Gargallo, *El gran profeta,* 1933. Museo Pablo Gargallo

No sabemos si el autor hubiera caminado más adelante hacia la abstracción, ya que falleció prematuramente en 1934. Aun así, *El gran profeta* fue considerada desde su creación un referente de la escultura de vanguardia. La obra se expuso en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en una muestra póstuma dedicada al autor en 1935. También fue seleccionada para formar parte de la *Exposición de arte español contemporáneo,* organizada por la SAI en París en 1936 y se reprodujo en multitud de medios. Tal y como recoge Víctor Guerrero, la crítica de la época, especialmente los comentaristas de corte moderado o conservador, pudieron aceptar la línea más avanzada de su creación, precisamente, por ser capaces de justificarla con esa formación más clásica vinculada al *noucentisme*. Gil Fillol nos brinda un ejemplo de ello:

> La hostil materia era en sus manos callosas de trabajador infatigable tan dócil y sumisa como el barro y la plastilina. Pero quizá, sin esos primorosos modelados en barro, llenos de vibración humana, de energía y de vida, que se llaman «Baño de sol», «El eco» y «Las aguadoras», no se comprendería la fineza artística del «Profeta» o la «Bacante» forjados en hierro… Por eso era preciso poner juntas las

[942] BOZAL, Valeriano, 2013, pp. 161-162.

obras que, pareciendo dispares y antagónicas, son, en el fondo, frutos sazonados de un mismo y ejemplar temperamento.[943]

Julio González también contó con una obra similar en estética y temática: la *Tête dite «L'apôtre»* o *Cabeza de apóstol* [fig. 151] realizada en bronce en 1933. Igual que Gargallo, González partió de una formación noucentista que no dejó de estar presente en su obra, sobre todo en sus temas, a menudo vinculados con la vida en el campo de las mujeres catalanas. También estuvo en contacto con la escuela de París y se especializó en el metal, que le permitió experimentar con los vacíos en sus esculturas. La mayoría de su trayectoria, sin embargo, se desarro-lló en Francia, por lo que aunque su *Cabeza de apóstol* sea digna de mención, difícilmente podemos incluir a este autor en la categoría de arte español contemporáneo.

Fig. 151. Julio González, *Cabeza de apóstol,* 1933. Centro Pompidou (París)

Quien sí experimentó al mismo tiempo con los temas religiosos y los nuevos materiales dentro de nuestras fronteras fue Ramón Acín. En julio de 1931 expuso en el Ateneo de Madrid varias obras suyas, entre otras *Cristo* [fig. 152] y *Eva* [fig. 153],[944] en palabras del escultor «unas chapas de metales baratos, animadas por sencillos dobleces».[945] El autor eligió estos materiales porque creía en la democratización del arte y aspiraba a que las personas pudieran comprarlo y regalarlo a un precio asequible.[946] Además, en 1926 y en 1931 viajó a París, donde pudo entrar en contacto con la vanguardia internacional. En *Blanco y Negro,* Manuel Abril explicaba el proceso mediante el cual el autor realizaba estas obras:

> Ramón Acín recorta, en cartulina, la silueta de una figura, y luego, por dobleces y combados, la articula y la escorza. No compone, a la manera de Gargallo, combinando pedazos de chapa; Acín, por lo

[943] GIL FILLOL, Luis, 1935a, p. 18.

[944] ARTE, 1931, p. 21.

[945] ABRIL, Manuel, 1931c, s.p.

[946] ABRIL, Manuel, 1931c, s.p.

general, emplea solamente una lámina, [….] estudia en la cartulina la cadencia y la expresión de la figura, y luego trabaja la chapa con arreglo al previo esbozo.[947]

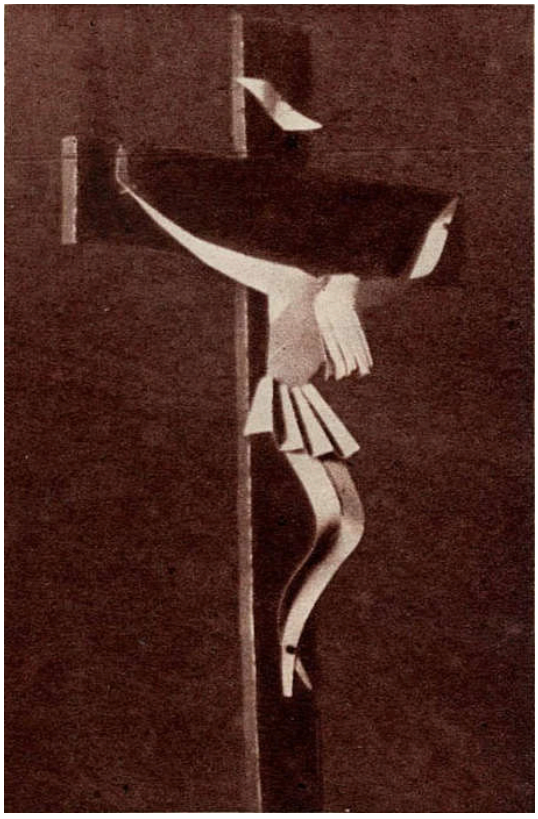

Fig. 152. Ramón Acín, *Cristo,* 1931. Reproducción en *Blanco y Negro,* 31-07-1931

Viendo estas obras difícilmente podríamos saber que el artista, de ideología anarquista, fue extremadamente crítico con la Iglesia. Comenzó su trayectoria en los años diez realizando dibujos y elaborando textos para algunas publicaciones, que denotan estas ideas. En *El Diario de Huesca* se hizo cargo de la sección de notas humorísticas, firmando con el seudónimo «Fray Acín». En el periódico *La Ira,* fundado en Barcelona en 1913, escribió un artículo titulado *No riais* arremetiendo duramente contra el clero e incluso advirtiendo de una futura acción directa: «día llegará en que de nuevo vuestras celdas, vuestras salas de rezos, vuestros come-dores […] aparezcan culotados de humo y de llama como las pipas viejas de los viejos marinos».[948] También publicó viñetas comprometidas en periódicos como *El Pueblo*, *Vida Socialista*, *Lucha Social,* e incluso llegó a estar encarcelado por algunos de sus escritos durante la dictadura de Primo de Rivera, así como en la República, en varias ocasiones, por su actividad revolucionaria. Además, financió la película *Las Hurdes, tierra sin pan,* con un dinero que había ganado en la lotería de Navidad de 1932. Su activismo provocó que fuera perseguido por el bando sublevado durante la guerra civil, cuando tomaron Huesca. Finalmente, él y su esposa fueron fusilados.[949] Los valores que defendía Acín no se aprecian en su obra escultórica, pero sí se ven en sus dibujos y caricaturas realizadas para los periódicos. Esto parece favorecer una de las hipótesis que planteábamos al inicio de esta tesis: que los formatos más grandes o costosos tuvieron una libertad artística más limitada.

---

947 ABRIL, Manuel, 1931c, s.p.

948 ACÍN, Ramón, 1913, s.p.

949 Para un estudio más profundo sobre este autor, consúltese LOMBA SERRANO, Concha (com.), 2003.

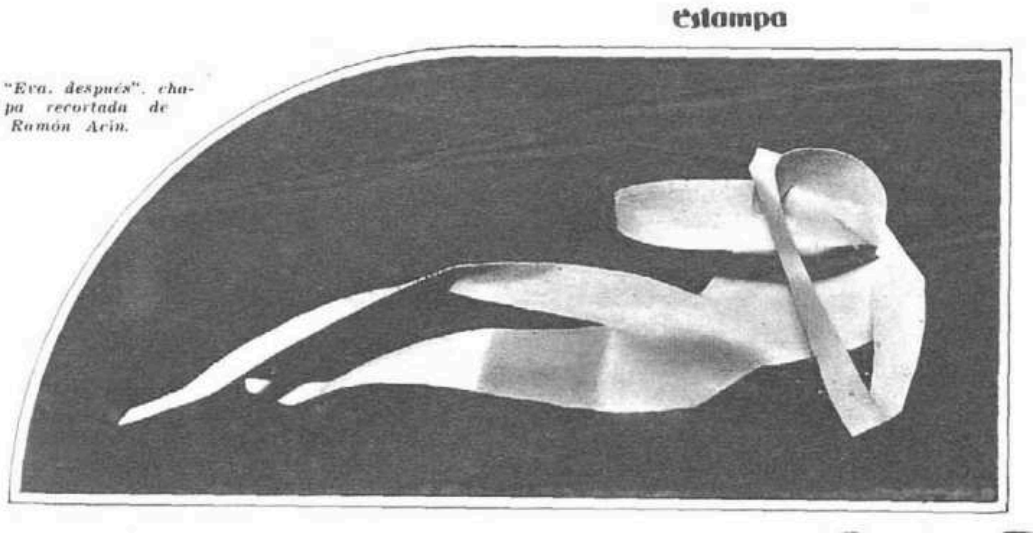

Fig. 153. Ramón Acín, *Eva,* 1931. Reproducción en *Estampa,* 15-08-1931

2.6. El arte religioso ¿una cuestión de estilo?

En marzo de 1932, un pastor de diecistiete años natural de un pueblo de Valladolid afirmó que se le había aparecido la Virgen «demandando que su imagen sea restituida al altar en el cual se veneraba, pues ha sido sustituida por otra efigie moderna».[950] Aunque anecdótico, este evento ilustra aquello que hemos ido exponiendo a lo largo del capítulo: que las relaciones entre la Iglesia y el arte moderno fueron más bien inexistentes y que el rechazo provino más de los católicos que de los artistas.

En casos como el del pastor vallisoletano, el rechazo a las imágenes modernas puede justificarse no tanto por el estilo, sino por un arraigo a la tradición local. Como ha explicado Joseba Louzao, en las leyendas populares constantemente se hablaba de que habían sido las imágenes de los santos o de la Virgen las que habían determinado el lugar para la construcción de una ermita o una parroquia. Otras veces, habían sido descubiertas milagrosamente sobre este lugar. Por lo tanto, las imágenes antiguas guardaban un poder, una sacralidad y un significado identitario que no eran capaces de alcanzar las recién creadas.[951] Aun así, dicha carga cultural no justifica el rechazo hacia las obras religiosas modernas que se realizaban sin la voluntad de sustituir a otras, como es el caso de las que hemos visto. A lo largo de este capítulo hemos señalado algunos factores que pudieron

[950] PASTORCILLO, 1932, p. 30.

[951] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011, p. 208, y 2015, pp. 470-471.

contribuir al distanciamiento entre la Iglesia y el arte contemporáneo. Atendiendo a lo analizado y a modo de recapitulación, podemos sintetizaros en dos grandes causas: una de carácter estético y otra de carácter ideológico.

La de carácter estético reside en la idea de que la Iglesia católica, tal y como hemos comprobado con múltiples ejemplos, apoyó sobre todo el arte figurativo de corte realista y tradicional durante la primera mitad del siglo XX. Esto, por supuesto, llegó al público cristiano, que prefirió esas imágenes de estilo sulpiciano en lugar de apoyar a los artistas más creativos. En este sentido, Francisco Mateos:

> Se afirma que el momento actual no es propósito para realizar arte religioso, y es verdad. Pero se equivocan las causas y no se quiere decir la verdad de que el único enemigo de un arte religioso es el «cliente religioso». En las parábolas, en la trayectoria del hombre-Cristo, hay hechos y páginas bellísimas que un escultor y un pintor de temperamento pueden crear su obra; pero el cliente exigen un Jesús afeminado, falto de fuerza expresiva por sí y ajeno lo más posible a la creación del arte.[952]

Llegados a este punto, podemos explicar por qué ninguna de aquellas preferencias se sustentaba sobre fundamentos sólidos. Para empezar, el arte cristiano no siempre ha buscado el realismo. Hasta el siglo XII, la pintura y la escultura cristianas se caracterizaron por la utilización símbolos, la síntesis y el hieratismo de las figuras y la ausencia de perspectiva realista, priorizando la función didáctica frente a la mímesis. Antes del siglo III, los cristianos ni siquiera pintaban figuras humanas, sino que expresaron su fe a través de objetos relacionados con la vida de Cristo.[953]

Sabemos que el arte de principios del siglo XX, tanto el secular como el de contenido religioso, se inspiró en el de aquellas épocas, precisamente por su distanciamiento del realismo. Incluso podríamos preguntarnos si autores como José y Margarita Frau, Pedro Sánchez, Norah Borges o incluso Joaquín Torres-García, tomaron esa inspiración en el arte primitivo propia de los movimientos de vanguardia y la enfocaron hacia el arte primitivo cristiano, por su constante utilización de símbolos como los peces, las palomas o los corderos. En todo caso, las obras de aquellos autores no presentaban ninguna característica que no hubiera sido aprobada por la Iglesia siglos atrás.

Tampoco tiene sentido hablar de un arte «tradicional» contrapuesto al moderno, ya que, como hemos comprobado, los artistas del siglo XX —y específicamente los que elaboraron obras de contenido religioso— buscaron referencias en múltiples «tradiciones» diferentes. Algunos escultores reinterpretaron las formas del arte medieval, como Eva

---

952 MATEOS, Francisco, 1932, p. 4.

953 PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 2001, pp. 107-109.

Aggerholm o Ángel Ferrant. Entre los pintores, fue especialmente habitual la inspiración en los artistas del Trecento y el Quattrocento italianos. Muchos fueron halagados por ello, si bien, por lo general, la crítica más conservadora insistió en que no estaban a la altura de sus precedentes, por carecer —según algunos medios— de la espiritualidad con la que supuestamente pintaban antaño. Así lo expresaba Luis Crespo Ordoñez en la *Gaceta de Bellas Artes*:

> En los deformadores de receta no encontramos nunca la gran belleza de los primitivos. [….] Cuando los implacables manieristas nuevos nos producen la máxima indignación es cuando quieren hacer de Fray Angélico. (Perdona, tú, ¡oh arcangelical Beato Angélico!, cordero místico de la pintura […] Tus cuadros, flores místicas de tu amor a la Virgen María, brotación casi espontánea de tu santidad, fueron hechos así, naturalmente, como si rezaras un rosario, como si encendieses los cirios, como si hicieses esas cosas por las cuales no es indispensable haber resuelto todas las dificultades técnicas. Técnica que si la hubieses conocido, tal vez hubiese restado pureza y candor a tus exvotos. Perdona, tú, ¡oh arcangelical Fray Angélico!, si te quieren falsificar sin tener tu amor a la Virgen María, teniendo alma a prez de chacal y escondiendo conocimientos.[954]

La única «tradición» que pareció encajar en los marcos eclesiásticos fue la relacionada con el Renacimiento y el Barroco en España. Esto lo hemos podido apreciar, sobre todo, en la escultura, ya que las cofradías y las hermandades o bien encargaron sus pasos a escultores especializados en ese estilo tradicionalista inspirado en los imagineros castellanos, o bien indicaron a autores algo más modernos, como José Capuz, cuál era el estilo que debían seguir. En cualquier caso, las salidas económicas que tenía este tipo de escultura religiosa, sin duda debieron favorecer el predominio de este género en aquel formato.

En pintura, la aproximación al Renacimiento y el Barroco no fue tan historicista y aunque también se señalaron positivamente las similitudes entre algunos pintores modernos y Velázquez, Zurbarán o el Greco, fue más habitual encontrar este tipo de comparativas en los años veinte que en los años treinta. Como ejemplo podemos poner a Daniel Vázquez Díaz, premiado en varias ocasiones por sus escenas de monjes inspiradas en Zurbarán y su fusión plástica entre el clasicismo y el neocubismo, que fue seleccionado para pintar los frescos del Monasterio de la Rábida en 1929. Eso sí, en la carta de aceptación, el Director General de Bellas Artes ponía al pintor la siguiente condición: «que

[954] CRESPO ORDOÑEZ, Luis. «Arte modernista y arte moderno», 1932, p. 14.

en su ejecución no se desnaturalize [sic.] el carácter franciscano, humilde y sereno del citado edificio».[955]

Ya sabemos que el éxito de este lenguaje se gestó dentro de un debate sobre la definición de la identidad nacional que ensalzó el siglo de Oro como el momento culmen de la cultura hispana. Sin embargo, a los autores de este periodo se incorporó otro referente, también muy mencionado en las críticas de principios del siglo XX como uno de los mejores pintores de la historia del arte español: Francisco de Goya y Lucientes. Como hemos podido observar, uno de los autores que más comparaciones recibió con el aragonés fue José Gutiérrez Solana. Con esto podemos entender cómo las obras del pintor de la «España Negra» fueron consideradas de forma unánime como representativas de la «raza española», un calificativo que difícilmente alcanzaron las estéticas modernas.

Ni las pinturas de Solana ni, en general, el costumbrismo de contenido religioso estaba pensado para formar parte de los templos. No obstante, obras como las de Pedro Sánchez, Norah Borges, Francesc Galí o Rosario de Velasco, entre otros, contaban con el potencial para hacerlo: eran figurativas, de temática religiosa y en ningún caso resultaban ofensivas para la moral. Algunos críticos incluso afirmaron haber percibido cierto aire de misticismo en sus creaciones y además, muchos de estos autores eran creyentes. Entonces, ¿por qué la Iglesia desestimó este tipo de aportaciones? La respuesta nos la daba Manuel Abril páginas atrás: sencillamente, porque eran modernas.

El rechazo al arte nuevo no fue solo cosa de la iglesia, sino que constituyó la tónica general en un campo artístico mayoritariamente conservador. Ortega y Gasset se mostró especialmente radical en este aspecto. Para el filósofo: «El arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular».[956] El motivo, según Ortega, es que la mayoría del público no entendía la obra y al no entenderla, se sentía humillado y la criticaba. Aunque su aproximación fue rebatida por otros pensadores por considerarla elitista,[957] es cierto que en la España de los años treinta el arte más rupturista se movió en círculos más bien estrechos, pese a los esfuerzos por democratizar la cultura impulsados por los gobiernos progresistas republicanos.

Esto nos lleva a la segunda causa del rechazo: la ideológica. Es innegable que la vanguardia y las izquierdas estuvieron íntimamente vinculadas. En primer lugar, por el apoyo que estos partidos brindaron a la promoción del arte contemporáneo durante la

---

[955] BERRUGUETE DEL OJO, Ana, 2023, p. 335.

[956] ORTEGA Y GASSET, José, 2005 [1925], p. 354.

[957] Uno de ellos fue José Bergamín. Sobre sus opiniones, consúltese GONZÁLEZ IZQUIERDO, María Milagros, 2002, pp. 45-54.

Segunda República, algo que no dejó de resultar controvertido. De hecho, cuando la SAI empezó a recibir financiación pública para llevar sus exposiciones al extranjero florecieron las quejas en la prensa conservadora, mediante artículos que señalaban una parcialidad y un supuesto caciquismo en el proceso de selección de las obras.[958] Aun así, como hemos visto, la SAI fue considerada como la opción más moderada del movimiento renovador y dio cabida a artistas muy diversos.

En segundo lugar, porque la mayoría de creadores y creadoras pertenecientes a los círculos culturales más rompedores se identificaron con posiciones ideológicas de izquierdas, sobre todo al comenzar la Guerra Civil.[959] Sin embargo, estos autores más radicales, por lo general, no prestaron tanta atención a los temas relacionados con la religión, ni siquiera para criticarla, salvo en contadas excepciones. Los pintores y las pintoras del arte nuevo que sí cultivaron estos asuntos estuvieron vinculados, en su mayoría, a la Falange, lo que confirma, una vez más, el eclecticismo del movimiento moderno.

Teniendo en cuenta que en Italia, cuna de los movimientos de retorno al orden, tanto el futurismo como el grupo *Novecento* estuvieron alineados con el fascismo, no resulta descabellado que una situación parecida se trasladara a España. Además, como ya sabemos, hubo autores empeñados en la importación de la cultura fascista, siendo la figura principal Ernesto Giménez Caballero. Sin embargo, existieron algunas diferencias fundamentales entre ambos países. Como ya hemos adelantado, el fascismo surgió como un movimiento anticlerical, ya que trasladaba el culto a Dios a la deificación del Estado, la nación, la raza o el líder.[960] El hecho de que el catolicismo ocupara un lugar central en los discursos ultraconservadores en España ha hecho que algunos historiadores incluso se cuestionen hasta qué punto se puede hablar de fascismo en nuestro país.[961] No es menester de esta investigación indagar en ese debate, pero es importante mencionar este matiz para entender hasta qué punto la defensa de la religión actuó como rasgo diferenciador de la identidad española en aquel periodo.

Esas diferencias también se tradujeron en las artes. En Italia, los artistas vinculados a *Valori plastici* y el grupo *Novecento* buscaban luchar contra los excesos de la vanguardia recuperando su gran tradición nacional mediante la vuelta un clasicismo de la época de

---

958 Esto se ha trabajado de manera transversal en PÉREZ SEGURA, Javier, 2003.

959 Véase PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 26-28.

960 BURLEIGH, Michael, 2001.

961 GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, 2009, pp. 91-129.

Augusto.[962] En España, la tradición a la que se quería volver era católica. Por otro lado, el fascismo italiano aceptó los lenguajes de vanguardia, incluido el futurismo, mientras que la Falange nunca admitió formas de representación tan modernas.[963] En este sentido, aunque mantenemos que la inspiración fundamental para los artistas españoles fueron los italianos, quizá las obras que hemos estudiado guarden una relación más próxima, al menos en lo que respecta a las temáticas, con el *rappel a l'ordre* francés que, como ya hemos visto, contó con una fuerte corriente de recuperación del catolicismo. José Díaz Fernández señaló esta influencia en *El nuevo romanticismo,* publicado en 1930.[964]

Teniendo en cuenta que tanto la Iglesia como la opinión más conservadora rechazaron las obras católicas modernas por su estética, y los grupos de la vanguardia más rupturistas no prestaron interés a los temas religiosos, la pregunta a la que debemos responder es: ¿dónde se ubicaron obras como las de Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Valentín de Zubiaurre, Rosario de Velasco, Julia Minguillón y otros autores similares? Si recapitulamos, veremos que este tipo de pinturas figuraron, por lo general, o bien en los concursos oficiales, o bien en espacios modernos pero moderados, como los que ofrecían el Museo de Arte Moderno, algunas salas de exposición o la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Aunque en estos escenarios convivieron artistas de todas las ideologías, tenemos algún indicio de que los conservadores se apoyaron entre ellos. Por ejemplo, en 1934, el imaginero José Rodríguez Fernández Andes solicitó a la Diputación provincial sevillana una ayuda para completar su formación en la Academia de San Fernando y en el extranjero. Su solicitud iba firmada por una larga de serie de artistas que ratificaban el talento del imaginero y apoyaban la petición, entre los cuales se encontraban la mayoría de los autores y autoras que hemos citado en este capítulo.[965]

Quizá esta pertenencia a entornos culturales mayoritariamente de izquierdas fuera lo que impulsara a autores como los Frau a camuflar sus temas religiosos con títulos y composiciones ambiguas que les permitieran integrarse con mayor facilidad. Pedro Sánchez también llevó sus pinturas religiosas menos explícitas a las exposiciones de la SAI, igual había hecho Victorio Macho con sus esculturas en la edición de 1925. Con esto consiguieron hallar un equilibrio entre lo conservador y lo moderno que les permitió gustar tanto a las izquierdas como a las derechas. O quizá esta fuera su interpretación de esa universalidad llevada a lo cotidiano con la que Franz Roh definió el realismo mágico. En

---

962 ARIAS SERRANO, Laura, 2007, p. 241.

963 LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, 2015, p. 28.

964 DÍAZ FERNÁNDEZ, José, 2006 [1930], p. 353.

965 EMINENTES, 1934, p. 1.

cualquier caso, la temática religiosa no se abandonó en el arte nuevo español, sino que se adaptó a unas novedades estéticas y temáticas paradójicamente inspiradas en el arte del pasado. Recordemos que según afirmaron teóricos como Jean-Paul Willaime, François Boespflug, François Dunand o Hervieu Léger, la modernidad no es el fin de lo religioso, sino lo religioso «de otra manera».[966]

[966] HERVIEU-LÉGER, Danièle, 1987; BOESPFLUG, François; DUNAND, François; WILLAIME, Jean-Paul, 1996. WILLAIME, Jean-Paul, 2004.

3

EL MISTICISMO EXPORTADO

3.1. La percepción de España. De la Leyenda Negra a los estereotipos románticos

Ya sabemos que el catolicismo ha constituido uno de los pilares esenciales en la configuración de la identidad cultural y social de España desde la Edad Moderna. Sin embargo, este rasgo no siempre ha sido percibido de la misma manera por parte de otros países. En el siglo XVI se popularizó en diferentes territorios del continente europeo un discurso hispanófobo al que más tarde se le puso el nombre de «Leyenda Negra».[967] Se trataba de un relato exagerado y grotesco sobre la población española que enfatizaba su crueldad, su intolerancia religiosa, su brutalidad durante la colonización de América y su represión mediante la Inquisición, con el objetivo de desprestigiar y criticar al imperio español.[968] La defensa del catolicismo se convirtió, dentro de este discurso, en un símbolo de falta de civilización para Holanda, la Inglaterra anglicana o la Alemania protestante y permaneció muy en boga hasta finales del siglo XIX, utilizado por diversos países con fines propagandísticos siempre que España fuera el enemigo en algún conflicto.[969]

En Estados Unidos, la Leyenda Negra se propagó con motivo de la guerra hispano-estadounidense de 1898. Además, el conflicto coincidió con una masiva inmigración de irlandeses católicos que fue percibida como un problema por parte una nación mayoritariamente protestante. Todo ello contribuyó a la expansión de un rechazo hacia la

---

967 Utilizamos la palabra «popularizó» porque existe un debate historiográfico sobre cuál fue el origen real de este discurso. Hoy en día, la teoría más aceptada es que el nacimiento de estos estereotipos podría remontarse al humanismo italiano e incluso la Italia medieval. No obstante, los ejemplos más explícitos radican en el siglo XVI. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, 2015, pp. 26-27.

968 RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, 2015, p. 9.

969 ESPAÑOL BOUCHÉ, Luis, 2007, p. 190. Misma idea en SILVERBLATT, Irene, 2008, p. 99. Para un estudio colectivo de la presencia de la Leyenda Negra en diferentes países, consúltese VILLAVERDE RICO, María José; CASTILLA URBANO, Francisco (dirs.), 2016.

Iglesia católica que, en el contexto bélico, fue presentada como responsable de la opresión y del retraso cultural de España y sus colonias. Partiendo de esta idea, Estados Unidos pudo justificar su intervención en Cuba.[970] La guerra terminó con la pérdida de las ultimas colonias en ultramar, lo que provocó una fuerte crisis identitaria en el seno de la nación española. En este momento, precisamente, es cuando se acuña el término «Leyenda Negra»[971] en el ámbito hispano para denominar, en palabras de Español Bouché, a esa «multisecular propaganda antiespañola, basada en un perjuicio sistemático en contra de nuestro país».[972]

Paralelamente, estas visiones negativas de España empezaron a convivir, desde principios del siglo XIX, con otras más benévolas. Enrique Moradiellos sitúa el germen de la alternativa en la guerra de Independencia española (1808-1814), cuando los ingleses vieron en este país un aliado contra Napoleón. Según el historiador, en aquel momento: «la crueldad hispana se convirtió en valentía indómita, el execrable fanatismo devino pasión indomable, y la soberbia altanera se hizo orgullo patriótico e individualista».[973] Este episodio coincidió culturalmente con el auge del Romanticismo, un movimiento que en su búsqueda de lo exótico, lo arcaico y lo pasional, encontró en el país ibérico un foco de interés. Aumentó entonces la fascinación internacional por España, pero por una España estereotipada y orientalizada.

---

970 DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, 2023, pp. 33-37.

971 Hasta hace pocos años, se consideraba que el creador de este término había sido el funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores Julián Juderías en su libro *La Leyenda Negra*, publicado en 1914, véase JUDERÍAS, Julián, 1997 [1914]. Sin embargo, en la reciente biografía de Juderías (ESPAÑOL BOUCHÉ, Luis, 2007) se ha determinado que la primera en emplearlo fue Emilia Pardo Bazán en una conferencia pronunciada ya en 1899. Aun así, es cierto que el libro de Juderías, sobre todo después de su reedición de 1917, tuvo una recepción extraordinaria y dio pie a que se utilizara este concepto de forma generalizada en la bibliografía posterior. Así se recoge en el estudio de Español Bouché y en VILLANUEVA, Jesús, 2011, p. 47. La tesis de Juderías se asentaba sobre dos convicciones. La primera era que España, históricamente, habría sido objeto de una permanente y generalizada crítica negativa, y que todo el mundo pretendía desacreditar los valores hispánicos. La segunda es que tal operación de descrédito se basaba no en la verdad, sino en el imaginario y en la especulación.

972 ESPAÑOL BOUCHÉ, Luis, 2007, p. 11. Cabe decir que en los últimos años, el asunto de la Leyenda Negra ha resurgido como campo de estudio, ofreciendo acertadas revisiones y relecturas al relato. Podemos encontrar una revisión bibliográfica reciente en: KAGAN, Richard L., 2018. Algunas investigaciones han prestado atención a cómo los estereotipos negativos fueron recibidos en España, demostrando que esa imagen que difundían los extranjeros influyó notablemente en la autoconcepción española desde los inicios de la Edad Moderna Sobre esto, véase IGLESIAS CANO, María de Carmen, 1997 y FUCHS, Bárbara, 2009. PÉREZ, Joseph, 2009, aporta que el ensañamiento con España durante los siglos XIX y XX fue más un síntoma del odio contra lo latino y lo católico que una persecución contra España misma. Otros autores, como Jesús M. Usunáriz y Jesús Villanueva, a los que citaremos a lo largo de este capítulo, se han centrado en la propia creación del concepto de la Leyenda Negra y en las implicaciones ideológicas que fue adquiriendo a lo largo del siglo XX.

973 MORADIELLOS, Enrique, 1998, p. 188.

Cabe matizar que esta visión, aunque pareciera más amable, mantenía sus raíces en los mismos prejuicios peyorativos que criticaba la Leyenda Negra. Recordemos que Edward Said definió el Oriente como un mito y como un producto de la imaginación europea, que recurre a estereotipos como la crueldad, el esplendor, la sensualidad, el exotismo y la inferioridad para encasillar a la otra cultura.[974] La diferencia, por tanto, es que todos aquellos rasgos objetivamente negativos ya no se veían como algo despreciable sino como algo cautivador. Es decir, que no se cambió el relato, sino simplemente la forma de contarlo.[975]

A mediados del siglo XIX, esta nueva configuración fue ganando popularidad, primero en países como Francia, Reino Unido y Alemania y después, durante las primeras décadas del siglo XX, dio el salto a Norteamérica.[976] Aquella revalorización, unida a factores como la facilidad para adquirir e importar ese patrimonio español que estaba tan de moda, a causa de la escasez de leyes que lo regularan;[977] la oleada de intelectuales españoles que se asentaron en las universidades americanas tras la Primera Guerra Mundial; los clichés reproducidos en las películas de Hollywood; o las descripciones ofrecidas por literatos como Hemingway, contribuyeron a la expansión de una *Spanish Craze* que perduró en Estados Unidos hasta la década de 1930.[978]

España se concibió durante aquel tiempo como un país «frozen in time», ajeno a la modernidad, que debido a su retraso económico y al peso social de la Iglesia había conservado las costumbres, las tradiciones y el folklore que la industrialización había debilitado o destruido en lugares con una economía más próspera.[979] Así, aunque es cierto que muchos viajeros románticos prefirieron centrarse en el pasado musulmán de la

---

974 SAID, Edward, 2003, p. 4.

975 La transición hacia la imagen romántica se ha estudiado en ÁLVAREZ JUNCO, José, 2016.

976 KAGAN, Richard L., 2019, p. 72.

977 Cabe mencionar que uno de los principales responsables de que el patrimonio español se vendiera al extranjero fue la Iglesia. Elías Tormo fue uno de los primeros en abogar por la implantación de medidas que evitara la enajenación de obras de arte, defendiendo que el interés nacional del patrimonio estaba por encima de los derechos a la propiedad privada que esgrimía la Iglesia. Su activismo culminó cuando, siendo ministro, ayudó a redactar el Real Decreto de 2 de julio de 1930, que exigía a la Iglesia la obligación de tramitar en pública y publicitada subasta la enajenación de un bien y siempre previa estimación de peritos. Sobre este tema, véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2016, pp. 149-150.

978 Las relaciones culturales entre España y Estados han sido ampliamente estudiadas en época reciente. Véase, por ejemplo: KAGAN, Richard L., 2002, p. 10. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy, 2004, p. 16-20. KAGAN, Richard L., 2019, p. 398. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2022, pp. 113-117; COTARELO ESTEBAN, Lucía, 2022, pp. 63-70. DE DIEGO, Estrella, 2022, pp. 97-104. La década de 1930 ha sido la más descuidada por la historiografía, con la excepción de los estudios de Pérez Segura dedicados al Instituto Carnegie, o en un sentido más general: PÉREZ SEGURA, Javier, 2019b, pp. 105-135.

979 KAGAN, Richard L., 2002, p. 10.

Península, el catolicismo no dejó de estar presente en la imagen romántica de España, si bien se trató desde una perspectiva más sugerente, enfocada en el atractivo de la religiosidad popular y el exotismo de las algunas costumbres religiosas.[980]

Con la llegada la Segunda República todos estos estereotipos comenzaron a verse contrariados por los procesos de modernización y de secularización que se estaban dando en el país, provocando otro punto de inflexión. La España de los años treinta presentaba ahora unas características que empezaban a desencajar con los prejuicios extranjeros. Frente a este panorama, nos preguntamos: ¿siguieron viendo los extranjeros el catolicismo como un rasgo inherente a la identidad hispana en la época de la Segunda República? ¿cómo describieron las costumbres religiosas los que viajaron a este país? ¿reconocieron los procesos de laicización que se estaban dando o mantuvieron aquella deformación legendaria y romántica? En este capítulo, ahondaremos en todas estas cuestiones, analizando, en primer lugar, algunas descripciones de las prácticas religiosas en España que aparecieron en la prensa extranjera y la literatura de viajes de los años treinta. Dada la bastedad del asunto, nos enfocaremos en Estados Unidos como caso de estudio, por ser una de las principales potencias culturales de la época y de las más interesadas en España en las primeras décadas del siglo XX.

A continuación, examinaremos cuál fue la actitud de España ante esas concepciones: ¿Fomentó aquella religiosidad potencialmente atrayente para la mirada extranjera o, por el contrario, trató de ofrecer imágenes alternativas, más coherentes con sus procesos de desarrollo? Nos aproximaremos a estas incógnitas analizando la participación española en diversas exposiciones individuales y colectivas, celebradas tanto en Estados Unidos como en otros países europeos. De este modo, observaremos qué obras decidieron exportar los artistas y las artistas españoles y españolas —o el gobierno, en el caso de las exposiciones patrocinadas por el Estado— en cuáles de ellas aparecieron referencias al catolicismo y de qué manera, y cómo fueron recibidas por el público internacional. En definitiva, planteamos un capítulo en el que confluirán la literatura, la prensa y la pintura, para profundizar en el papel que ocupó el catolicismo en la imagen internacional de la España republicana.

[980] ALVAR, Alfredo, 1997, pp. 37-38.

3.2. El catolicismo español visto desde fuera. Estados Unidos como caso de estudio

3.2.1. «On Sunday this cathedral is something like a circus». Impresiones sobre las prácticas religiosas españolas en la literatura de viajes

Para comprender cómo fue percibida la religiosidad española desde la mirada extranjera, debemos comenzar ahondando en las descripciones que se hicieron de las prácticas católicas en la literatura de viajes. Teniendo en cuenta todo lo que hemos expuesto, no sorprenderá que muchos viajeros norteamericanos se aferraran a los estereotipos preexistentes en su búsqueda por complacer aquella visión preconcebida que tenían de España.[981] Por ejemplo, el escritor Eric Viele Greenfield, alumno de Harvard, narraba así en su su libro *Spain progresses; the impressions and experiences of a student and traveler in Spain*, publicado por primera vez en 1932, sus impresiones sobre la práctica de la religión en este país:

> Spain is the most obedient daughter of Catholicism in the world today. […] The Spanish people are most devout in their worship; their churches are always open, candles are always burning, and they offer a constant invitation to any and to all, from the richest to the poorest, to come, and in reverent silence, to worship. And the people do come. Several times I attended Sunday mass […], and every seat was taken, even the aisles were crowded; and at the Sunday masses, the same enthusiasm is to be found in almost every church in Spain […] But come with me to any church in Madrid at almost any hour when there is no appointed service […] One day I counted one hundred and sixty [worshipers] in a church on Alcalá street. […] Now the people who stray into theses churches are not all women, by any means; men, of course, are in the minority, but they are there in numbers; one evening just before Christmas […] I saw at least thirty men (most of them could easily have passed for well-dressed American business men) standing in line awaiting their turn to bow reverently and kiss the foot or the leg of an image of Christ as He sat there and looked down at them; many of these men would affectionately pat the knee or the thigh before kissing it. The best example of adoration imaginable.[982]

---

[981] JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2022, p. 113; KAGAN, Richard L, 2002, p. 10. Destacamos también un estudio dedicado sobre las experiencias de los viajeros británicos en la década de 1930, en el que se observan unas ideas muy similares a las que se exponen en este capítulo: SHELMERDINE, Brian, 2002, pp. 365-390.

[982] GREENFIELD, Eric, 1932, pp. 116-117. Es posible que el autor se confundiera de fecha y estuviera describiendo el Besapiés del Cristo de Medinaceli, que se celebra en marzo en la iglesia homónima de Madrid y al que acuden cada año multitud de personas.

Sabemos que se trata de una visión realista pero simplista, ya que el estudiante describe una espiritualidad carente de perspectiva. Basta comparar su relato con el del antecitado Ramón Sarabia. En 1919, el misionero se había encargado de contar las personas que asistían a misa un domingo a las principales iglesias de Madrid. El resultado fueron aproximadamente 2500 personas. No obstante, para Sarabia, esta cantidad resultaba insignificante teniendo en cuenta que la ciudad contaba, en aquel momento, con alrededor de 700.000 habitantes censados, que ascendieron a cerca del millón en 1932, cuando Greenfield publicaba su texto. Además, para el español resultaba especialmente grave la poca presencia masculina en los templos:

> Me decían que hablara en tal iglesia y a las once y media de la mañana, porque aquella era la hora y el sitio en que se reunían la inmensa mayoría de los hombres que oían misa en la ciudad. Y había que ver con qué entusiasmo y ponderación hablaban del número de hombres que se apiñaban en las puertas del santo templo. Y fui… y conté los hombres… ¡Setenta y dos! Esa era la tremenda realidad.[983]

El viaje de Greenfield fue breve y hubiera resultado difícil para él profundizar en asuntos tan complejos. Pero hubo otros autores que lograron integrarse en la cultura española durante periodos más largos y por tanto fueron capaces de ofrecer visiones de la religiosidad mucho más profundas. En esta situación se encontró el periodista y escritor Elliot Harold Paul, quien dedicó un capítulo a la iglesia en su libro *The Life and Death of a Spanish Town,* en el que relataba su vida en Santa Eulalia del Río (Ibiza), donde residió desde 1931 hasta la Guerra Civil. En su texto describía, en primer lugar, el arduo camino que recorrían las habitantes del pueblo para asistir a la eucaristía:

> Except for a very few women from the center of the town, the worshippers came long distances from the white plaster houses which dotted the outlying hills. About ten o'clock Sunday morning they would begin to converge toward the rocky hill from farms and groves, terraced orchards, stony pasture lands […] Each woman carried a small camp stool on the woodwork of which was carved her name or that of her deceased mother or grandmother. It seemed almost as if whoever planned the island roads […] had suspected that the inhabitants of the main settlement of Santa Eulalia would not be pious, for the country roads nearly all reached the hill on which stood the church without passing through the principal street of the town.[984]

---

983 SARABIA, Ramón, 1939, p. 76.

984 PAUL, ELLIOT HAROLD, 1937, pp. 61-62.

Igual que Greenfield y Sarabia, Paul detectó una mayor presencia de mujeres en la Iglesia. En las siguientes líneas, el autor lo recalcaba de manera explícita, junto con una descripción de las esculturas que decoraban el templo:

> A few of the men, perhaps twenty, got as far as the café just below the church […] Only the women sat in the main body of the church, packed tightly together on their stools, chattering even more loudly in anticipation of the entrance of the officiating priest and his assistants. They filled the broad area and leaning toward them at odd angles from the walls were wood and plaster saints in stiff and characteristic gestures, flat-faced painted virgins with haloed children, bearded patriarchs, tinselled suffering and stereotyped ecstasy. […] The women assembled for conversation and prayer.[985]

Sin embargo, a diferencia de Greenfield, el residente en Ibiza notó un desinterés total por parte de los varones en materia religiosa, mientras que las mujeres parecían percibir la iglesia como un lugar social más que espiritual. Esto llamó la atención del autor, que explicó acertadamente el proceso que hoy en día conocemos como feminización de la religión:

> I think that the twenty men who climbed the hill did so because of their love of music. In all the years I passed in Spain I never met a truly pious Spanish man. Plenty of them thought the church was useful for keeping wives in order while the husband went his way. Others had relatives or employers who wished them to keep up appearances now and then. Others feared that if the church declined terrible things would happen. Most of them thought very little about the church at all. In Santa Eulalia I never saw […] any of the big landowners in church. The fact that Don Rafael Sainz was in such fear of his wife that he went shamefacedly with her to mass caused chuckles and laughter to follow their auto all the way from the theatre to the plaza. His wife, Secora, breathed nothing but incense. She kept their house half filled with visiting priests. When not actually in childbed she was busy with catechisms and first communions. […] Not even Xumeu, of the telephone office bar, ever mounted the hill except for family funerals, and his brother was a priest. Ex-Captain Nicolau's wife was always in attendance at the Sunday evening dance, but she seldom bothered to go to mass. Mass was primarily, in Santa Eulalia, an occasion for young farm women to get together weekly and to meet the young men after service was over.[986]

En este fragmento, Paul describió cómo los santaeulalienses que acudían al templo lo hacían únicamente de forma esporádica, para «mantener las apariencias» y contentar a familiares o empleadores. También se aprecia cómo ellos veían la iglesia como un espacio altamente feminizado, llegando incluso a burlarse de aquellos hombres que acudían allí con

---

985 PAUL, ELLIOT HAROLD, 1937, pp. 63-64.

986 PAUL, ELLIOT HAROLD, 1937, pp. 64-66.

sus esposas. Para el antropólogo Manuel Delgado, el rechazo de un importante porcentaje de la población población masculina a tener relación con la práctica religiosa —exceptuando festividades como la Semana Santa— puede ser interpretado en el plano psicológico como «una negación o un acto de desconfianza con respecto a una zona de lo social, si no vetada, al menos tenida por inadecuada a su sexo, por no decir abiertamente peligrosa para la integridad y el prestigio de su masculinidad».[987] Así, el contacto varonil estos espacios podía interpretarse como devaluación de su masculinidad, tal y como puede comprobarse en el texto citado.

A su vez, el texto de Elliot Paul describe cómo las mujeres aprovechaban, independientemente de su nivel de devoción, las múltiples oportunidades de socialización que la religión les brindaba: hospedando a curas, llevando a los hijos a catequesis, preparando celebraciones, asistiendo a los eventos organizados en la parroquia o, simplemente, charlando cada semana a la salida de misa. Aunque no se adentró en este asunto, también señaló una diferencia de clase, dejando claro que las mujeres trabajadoras que vivían en el campo asistían con mayor regularidad al templo que las que vivían en el centro de la localidad.

Paul también fue testimonio de las relaciones entre política y religión, opinando que los curas preferían que los hombres se mantuvieran al margen de la iglesia, ya que siempre que la institución había recibido críticas había sido por parte de los varones, nunca de las mujeres. Además, relató algunos ejemplos de la campaña clerical y anti-republicana llevada a cabo por algunos de los párrocos del pueblo, reafirmando aquella politización de la iglesia que advertían otros autores:

> Father Torres preached the political sermons and went from house to house incessantly, speaking venomously of the Republic and all republicans and impressing upon the newly enfranchised women that to vote liberal was a mortal sin. This gem of information was also included in the children's catechism.[988]

Esta campaña, según el autor, ni siquiera cesó cuando la coalición de derechas ganó las elecciones de 1933:

> The government of that year, under Gil Robles and Lerroux, was more anti-republican than Father Torres himself and the priests had become bolder. A meeting was announced in the theatre on a Sunday afternoon and it was advertised on the posters, to attract a crowd, that a concert was to be

[987] DELGADO, Manuel, 1993, p. 23.

[988] PAUL, ELLIOT HAROLD, 1937, p. 67.

> given by musicians from Barcelona. The men of Santa Eulalia and San Carlos would go anywhere to hear music, and the theatre was crowded to capacity. No musicians appeared, and a priest from Ibiza began the proceedings by speaking in favor of the return to the Jesuits of the property confiscated in 1931.[989]

Con todo, el breve capítulo de *Life and Death of a Spanish Town* consigue condensar algunos de los elementos fundamentales de la religiosidad de los años treinta de manera bastante realista, o al menos, alineada con las descripciones nativas. Aunque el Madrid descrito por Greenfield poco debía parecerse a la Santa Eulalia de Elliot Paul, seguramente la diferencia en sus percepciones se debiera, además de a la diversidad geográfica, a su grado de integración en la cultura local, ya que Paul no fue un mero turista, sino que residió en la isla durante seis años, estableciendo relaciones estrechas con sus habitantes que se ven volcadas en un estudio más profundo acerca de sus costumbres.

Otro autor que cumplió con esta condición fue John Dos Passos, un afamado escritor, íntimo de Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway, que había viajado regularmente a España entre 1916 y 1922. En 1932 regresó a Madrid, donde escribió un texto titulado «The Republic of Honest Men», en el que describía algunas de sus impresiones acerca de la España del momento, que incorporó finalmente al libro *In All Countries*. Por este texto, sabemos que Dos Passos pudo advertir, en los años treinta, cierta decadencia en las prácticas religiosas con respecto a sus anteriores estancias en España, aunque también reconoce no poder determinar si dichas prácticas en el pasado se debían a una fe genuina, o también a la costumbre:

> The scene changed faster than they realized […] The story of the redeemer coming to life in the spring, and the virgin mother goddess sorrowful and merciful, repeated in variants in the local saints and martyrs, pride and center of the civic life in each village, was deeply embedded in men's habits, if not in their minds. In matters of religion it is always hard to know how much is the alive core of feeling and how much is a merely mechanical incrustation of habits. Perhaps it was the prosperity and the sense of freedom the country got from keeping out of the last was, or the growing pressure of industrial life, or the influence of the American movies, or Ortega y Gasset's *Revolt of the Masses,* or all of them together, that suddenly broke up the processions and scattered the actos and turned Our Lady of Sorrows into a collector's item.[990]

Dos Passos, sin embargo, fue consciente de que su visión era sesgada, ya que escribe desde la capital —igual que Greenfield— y «Spain seen from Madrid is a very different

---

[989] PAUL, ELLIOT HAROLD, 1937, pp. 68-69.

[990] DOS PASSOS, John, 1934, pp. 141-142

country than Spain seen from small towns».[991] Aun así, junto con Paul, ofrece una visión de España más realista que romantizada, que no simplifica la complejidad de los aspectos religiosos y va más allá de una interpretación superficial.

Otro autor exhaustivo y, sobre todo, mucho más crítico con el catolicismo que los anteriormente citados, fue Joseph Lewis, un reconocido ateo, presidente de la asociación Freethinkers of America, que no vivió en España, pero sí viajó por la Península durante 1933. En su periplo escribió un libro titulado *Spain, a land blighted by religion,*[992] en el que podían leerse, por ejemplo, las siguientes afirmaciones sobre la ciudad de Málaga, en las que asociaba la pobreza de la ciudad —él vivía en Nueva York— con el poder de la Iglesia:

> One cannot help but feel deeply for the people of this once priest-robbed country. Beggars are everywhere. Abject poverty seems to be the lot of the majority of the people. Bedraggled mothers are seen carrying children that are blind or crippled; some with sore eyes or botched faces. […] It will take a long time to emancipate these people from the superstition that has enslaved them. Even the better dressed girls and women are seen on their way to mass carrying their little testaments and rosaries. A trip to the business section of the city reveals the reason for the people's condition. Windows are still filled with crucifixes and with statues of Mary and Jesus. Essential merchandise is scarce. […] And it does not take long to discover the reason for it all. The church has actually robbed the country of every particle of its wealth. What the church left the state absorbed. Previous to the recent revolution, it is said that you could not walk the streets without rubbing shoulders with some priest. The priests actually convinced the people that their lot in life was part of the divine plan! Is it any wonder that the people of this beautiful country have been reduced to a condition little better than serfdom?[993]

Este reconocimiento de la pobreza en España como un problema fue algo poco común entre los viajeros de esta época que, como indica el historiador Brian Sherlmerdine, llegaron a romantizarla:

> Guidebook writers, and most travel writers, ignored evidence of poverty, or at least cloaked it behind the romanticized imagery of 'sun-burnt and dusty peasants leisurely conjuring grain, oil and wine out of the marl of a shadeless land'. Poverty was thus shielded behind notions of rural contentment and any indication of change to this image was regretted as likely to spoil the beauty of the past.[994]

---

[991] DOS PASSOS, John, 1934, p. 146.

[992] La traducción del título al castellano sería «España, un territorio asolado por la religión» o «España, un territorio arruinado por la religión».

[993] LEWIS, Joseph, 1936, p. 55.

[994] SHELDEMERDINE, Brian, 2002, p. 397.

No todas las ciudades fueron descritas igual por Lewis. Sobre Madrid y Barcelona, por ejemplo, Lewis opinaba que eran ciudades algo más modernas aunque, como Greenfield, no dejó de relatar la presencia de católicos y, sobre todo, católicas en la capital del país:

> When the present government secularized the schools, the old ladies of the church and the members of the old aristocracy paraded the streets of Madrid with banners bearing words of horrified indignation at the dethronement of Jesus in the class-rooms. They mourned that their children were being deprived of the saving grace of Jesus.[995]

También describió la imaginería conservada en la catedral de Valladolid, relacionando las procesiones con el antisemitismo —recordemos que Adolf Hitler había sido proclamado canciller de Alemania en enero de ese mismo año— y explicando que el nuevo gobierno había «prohibido» el culto público, aunque, como ya sabemos, solo se había regulado, sometiéndolo a un régimen de autorizaciones:[996]

> Here the frightful statues of Saints and Madonnas are stored like so much furniture. One can imagine the effect fo these hideous-faced statues upon the credulous and superstitious, especially when intensified by the lurid discourses of the viciously minded priests. Many «sacred» relics are preserved here. Relics however that are no longer effective. Here are also stored the statues and floats mounted on wheels which are used in the annual parades at Easter time. Their crudity, however, I am sure, did not detract from their effectiveness in instilling hatred in the minds of the people who watched these «sacred» figures pass though the streets in solemn procession led by priests. The purpose of these floats was to intensify the religion of the people by arousing their hatred for those who «killed their Lord», so their contributions to wipe out the Jews would be large and numerous. To eradicate the prejudice and hatred instilled by these processions the new government has issued a decree prohibiting them.[997]

Finalmente, sobre la catedral de Toledo, Lewis narraba una ofrenda de exvotos, concretamente de piernas y brazos de celuloide —así los describe el autor, aunque probablemente fueran de cera, como era habitual— depositados en una de las capillas para pedir por la salud de familiares enfermos o enfermas de las extremidades:

---

995 LEWIS, Joseph, 1936, p. 59.

996 El artículo 27 de la Constitución de 1931 decía: «Todas las confesiones podrán ejercer sus cultos privadamente. Las manifestaciones públicas del culto habrán de ser, en cada caso, autorizadas por el Gobierno».

997 LEWIS, Joseph, 1936, pp. 75-76.

> On Sunday this cathedral is something like a circus. You pay a substantial admission to enter. Once inside you go from curiosity to curiosity. […] Different shrines line the walls of the immense cathedral and one sight touched my heart. I saw an old bedraggled woman, kneel before a shrine, on the walls of which were many soot-colored letters and small celluloid arms and legs that were evidently used in making dolls. On inquiry I discovered that these things were put there by the relatives of those suffering from ailments of the limbs. Here prayers are said, and a box conveniently placed so contributions can be received. On this Sunday, I saw this old woman kneel, pray and drop a few coins into the box. Surely this woman could ill afford to part with any money that was needed for medical attention. After performing this duty she went to another shrine, enclosed within an iron railing and again prayed fervently. This shrine contained a «sacred» relic. I too went to the shrine, because I was anxious to see the relic, but unfortunately my faith was not strong enough![998]

Si la visión de Greenfield respondía, en cierto modo, a esa España romántica, la de Lewis concordaba con la Leyenda Negra, interpretando el catolicismo como causa principal de subdesarrollo. En cualquier caso, se puede apreciar una relación directamente proporcional entre el grado de integración en la cultura española por parte de los autores y la ausencia de estereotipos. Greenfield y Lewis, que observaron la situación desde fuera, presentaron a los locales como seres extremadamente devotos, supersticiosos e incluso irracionales, continuando, de manera positiva o negativa, con los estereotipos preexistentes. Por el contrario, aquellos escritores que demostraron en sus textos haber establecido lazos genuinos con la población local, como Paul y Dos Passos, presentaron un análisis más profundo, describiendo la religión como un fenómeno complejo en el que no solo entra en juego la fe, sino también el género, la clase, el ocio, las tradiciones y la cultura.

3.2.2. «So gorgeous, so medieval, so mystical». La Semana Santa vista por los extranjeros

Los relatos sobre el catolicismo cotidiano no fueron tan abundantes como aquellos dedicados a determinadas festividades religiosas, en especial a la Semana Santa, que llamó la atención, sobre todo, de reporteros y turistas esporádicos. No sorprenderá, por tanto, que sus descripciones estuvieran plagadas de reminiscencias románticas, en las que la visión estereotipada de España se veía obligada, en ocasiones, a convivir con los nuevos tiempos. El primer ejemplo nos lo proporciona el canadiense Ralph Gustafson en *The Spectator*:

---

[998] LEWIS, Joseph, 1936, pp. 82-84.

> […] Easter in Spain! The day of sumptuous processions and rejoicing; the season of bull-fights; the time when dark *señoritas* don their silk-embroidered mantillas and high combs, when *señors* [sic.] find excuse for more gaily flowered waistcoat and gaudier sash […]. From all churches religious processions pour forth. Progress ceases. Little use attempting to force a vehicle against the oncoming flow of a procession. […] Being in Don Quixote's country gave no inspiration to attack the procession as some easily conquerable dragon! Sturdy rustics, men, old women, children flooded by. […] But wisely all touring was abandoned on Easter Sunday […] Disappointment, however, was waiting; the government of the one-year-old Republic regarded such processions as too costly for justification […] The great parade from Seville's cathedral had been cancelled.[999]

La Semana Santa sevillana fue la que despertó más interés en viajeros y periodistas norteamericanos, que la describieron y fotografiaron incluso en los años de la Segunda República. Esto puede resultar contradictorio, ya que en 1932 solo salió en procesión la Hermandad de la Estrella, y en 1933, no salió ninguna. Como se ha indicado previamente, esto no fue culpa de la República, que permitía las procesiones siempre que se solicitara un permiso a la autoridad municipal correspondiente, sino que se trató de una decisión de las hermandades para protestar contra las reformas laicizadoras.[1000] Ese paréntesis de dos años no frenó a los interesados extranjeros, que describieron las procesiones cuando volvieron a instaurarse más o menos con normalidad, durante el bienio conservador. Uno de esos autores fue Henry Albert Phillips, un escritor y reportero newyorkino que comenzaba un artículo publicado en la revista *Spain* con las siguientes palabras:

> There comes specific moments in the lives of nations what in is possible to see, and perhaps sketch, the full-length emotional and psychological likeness of all its people within a small compass or area. For example, I fancy that a fair portrait can be drawn of all Spain's mortal soul, by any sensitive artist of the pen or brush who happens to be present in Seville during Semana Santa (Holy Week) and Easter Sunday. Then it is that Spain bares her heart and soul, displaying all the vagaries and dramatic color of her true personality. I doubt if there is anywhere else today such another annual spectacle —so gorgeous, so medieval, so mystical, so mercenary—.[1001]

Durante las siguientes cuatro páginas de texto y fotografías, Phillips describió al detalle los pasos, las vestimentas —«priests clothed in medieval splendor»—, las procesiones, la música, la catedral y en general, la actitud de los sevillanos y las sevillanas en estos eventos, orgullosos y orgullosas de sus cofradías. Más adelante, en otro de sus

---

[999] GUSTAFSON, Ralph, 1935, p. 652.

[1000] GÓMEZ Trigo, José Julio, 2022, pp. 73-102.

[1001] PHILLIPS, Henry Albert, 1935, pp. 7-8.

párrafos, explicaba: «I could see and feel what the Church really meant in their lives. It was the font and gathering place of every great event: birth and death, virtue and sin, love and hate».[1002] Igual que Lewis, Philips percibió el catolicismo como uno de los rasgos identitarios de España, considerándolo anacrónico y «medieval», aunque para el primero esto fuera reprobable y para el segundo fascinante.

La mayoría de los reportajes sobre la Semana Santa compartían, además, una estructura repetitiva: un narrador intradiegético estadounidense se encontraba con un hombre andaluz que le insistía en asistir a esas imperdibles festividades. Por ejemplo, en *North American Review,* Frank Schoonmaker describía un encuentro con un cura que le instaba a visitar la Semana Santa sevillana.[1003] En la misma línea, en *National Geographic,* se le decía al reportero, en este caso el pintor Langdon Khin, que quedándose allí en esas fechas vería realmente Sevilla. Tras hacerlo, el artista definió la celebración como «an incomparable pageant, consisting of an endless series of processions, one after another».[1004]

Igual que Philips, Khin reseñó los pasos, las esculturas y los ritos procesionales con todo detalle, prestando atención a todos los elementos de la fiesta, desde los aromas hasta los sonidos, y recalcando en varias ocasiones la amplia concurrencia a algunas procesiones: «Thousands of spectators follow and watch this extraordinary and impressive pilgrimage». También explicaba cómo la densa multitud se entusiasmaba al terminar la Saeta: «The crowd screamed and shouted, whistled and cheered over and over again».[1005]

Se han podido localizar dos obras realizadas por este artista en España: *Portrait of a Spanish Women* y un retrato de un sevillano, ambas hechas en pastel en 1931 [fig. 154]. Esto nos permite intuir que probablemente hiciera dos viajes allí durante los años treinta, ya que el texto es de 1936. Ninguna de esas obras muestra aspectos relacionados con la religión, pero cabe mencionar que este artista dedicó toda su trayectoria a realizar retratos de nativos americanos y que la manera en la que pintó a los españoles, enfatizando su racialidad con tocados folclóricos, es similar a la de sus otras obras, cumpliendo así con aquella visión de lo español como algo étnico y no occidental, no solo en sus escritos, sino también en las imágenes. Estas pinturas se expusieron en las Ferargil Galleries de Nueva York en 1932. Se dijo entonces que el artista mostraba «portraits of Spanish folk», concretados en gitanas, toreros y mujeres con mantillas, tan estereotipados que no mostraban ninguna relación con

[1002] PHILLIPS, Henry Albert, 1935, p. 8.

[1003] SCHOONMAKER, Frank, 1930, s.p.

[1004] KHIN, W. Langdon, 1936, p. 429.

[1005] KHIN, W. Langdon, 1936, pp. 429-432.

la actualidad política: «If this subjects were bothered about the depression or the fate of the Spanish monarchy, the spectator gets no hint from these portraits».[1006]

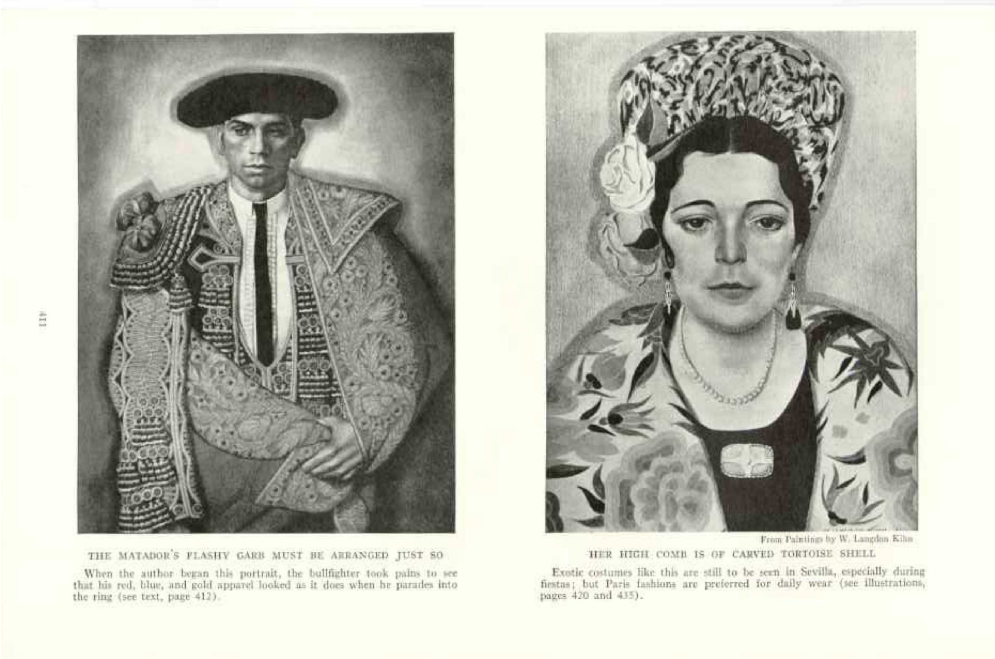

Fig. 154. Obras de Lagndon Khin publicadas en su reportaje «A pallete from Spain», *National Geographic,* 1936 (marzo), vol. 69, nº 3.

Sabemos que los andaluces fueron conscientes de esta forma de mirar la Semana Santa que tenían los extranjeros. En el ensayo *Teoría y realidad de la Semana Santa,* publicado por primera vez en 1934 por el periodista Antonio Núñez de Herrera, se realiza un retrato de este tipo de turistas adinerados y con poca voluntad de integrarse entre los locales:

> Todo hay que decirlo para explicar por qué mister Walter Smith —ojos desvaídos, cigarrillos Virginia y piel rosada— se encuentra precisamente viendo la Semana Santa en su silla de la plaza de San Francisco. La Semana Santa en tal sitio es un museo en fila india que le pasa a uno por los ojos. Mr. Walter Smith ha hecho su viaje —mil dólares todo comprendido— para pasar revista a la Semana Santa. Y por eso tiene que estar allí, en su asiento de la plaza de San Francisco. Allí en ese fielato donde luce la Semana Santa por acumulación y cuantía. Mr. Smith no podría ser manómetro para las altas presiones de los barrios. Se conforma con ser el contador del agua, con calibrar la maravillosa corriente que atraviesa la plaza ante su silla. Tiene un guía al lado y maneja un cuaderno para notas. En él ha escrito curiosas apuntaciones. […] Pero Mr. Smith no conocerá nunca desde ahí las especias que

[1006] T. C. L., 1932, p. 18.

> aderezan esa masa. ¿Ha ido acaso a la Trinidad, al Patrocinio, a la Carretería o al Puente de San Bernardo? No ha ido. Toda la Semana Santa la pasó en su silla.[1007]

Finalmente, debemos señalar que, aunque en menor cantidad, se publicaron en Estados Unidos artículos sobre procesiones externas a Andalucía, como el también escrito por Phillips, en esta ocasión para *The New York Sun,* en el que narró una procesión en El Toboso a la que asistieron, según el autor, varios centenares de personas.[1008] En otros escritos, la subjetividad del narrador se sustituyó por un tono más informativo, enfocado a atraer turistas. Uno de los primeros ejemplos es un texto sin firma titulado *Holy Week and its Traditional Confraternities*, publicado en 1930, que explicaba el carácter histórico de las procesiones de Semana Santa:

> Holy week in Spain has a characteristic, popular aspect which makes it unique in the world. From the 15th century onwards, it may be said, that the festival has been transferred from the interior of the churches to the exterior, and the processional spirit has been developed with great results. This is the most interesting aspect offered to the tourists in search of religious emotion.[1009]

El artículo proseguía con una subdivisión de apartados en los que se describían varios aspectos relacionados con esta tradición, para continuar relatando las particularidades de la Semana Santa en diferentes regiones, como Cataluña, León, Murcia, Valladolid, o Sevilla —calificada como «the city of processions»—. Entre ellos, resulta especialmente interesante el primer apartado, titulado «Devotion and Tradition». En él se puede apreciar cómo el catolicismo comenzaba a experimentarse de manera más laxa meses antes de la proclamación de la Segunda República, aunque la revista pareciera esforzarse por convencer al posible visitante de que todavía podría ver en España aquella cautivadora religiosidad:

> Although it is true that the exaltation of the people has weakened the religious spirit in some cities, it must be admitted that most of the time this impression is merely the result of superficial observation. There is a deep-rooted quality in the very soul of the people, even though it have a rough and pagan exterior, which responds to a religious ideal. The ignorance and the exaggeration of enthusiasm cause it often to deviate, but these are not permanent traits in its psychology. In the Andalusian region, the most notable in this sense, paganism is contrasted by a delightful atmosphere of sincere faith, devotion and enthusiasm. The Brethren of the most humble villages give solemn tribute to their images each year. There is no procession which is not uplifted by the pathetic note of the hooded and

---

1007 NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio, 2006 [1934], pp. 123-125.

1008 PHILLIPS, Henry Albert, 1931, s.p.

1009 HOLLY WEEK, 1930, s.p.

barefooted penitents, complying with their promises of faith sworn in time of trouble, and the very homage which the spectators offer to the images is a hymn of the soul's purest devotion».[1010]

3.2.3. «The New Spain» o la modernidad que no interesa. Catolicismo, laicización e imagen turística de España

Varios autores repararon en esa convivencia entre la tradición y la modernidad que caracterizó la década de 1930. En este sentido, L. H. Wilkins, director del departamento de Lenguas Modernas de los Institutos de Nueva York, pronunció una conferencia en Washington titulada «*Spain of To-Day*» en la que abordaba los procesos de desarrollo que se estaban dando en España, destacando especialmente la ampliación de infraestructuras relacionadas con el turismo. No obstante, Wilkins, igual que los reporteros anteriormente citados, observaba que algunos rasgos fundamentales del carácter nacional permanecían intactos, entre otros, la piedad religiosa:

> Religion continues in Spain. The great mass of common people find consolation in it, and the foreigner whether his particular brand of religion conform or not to that of Spain, is inevitably impressed by the complete absorption at least of women and children and I think the majority of the men, in that religion. Possibly this explains in large degree persisting, enduring Spain […] Spain remains ever fascinating, ever provocative, ever stoical, ever mystical, ever spiritual, ever Spain.[1011]

En otro texto, impreso originalmente en el *Herald Tribune* de Nueva York en 1932, se decía que en ese momento, España probablemente fuera el país sobre el que se tenían los prejuicios más erróneos, ya que resultaba mucho más moderna, limpia y organizada de lo que los norteamericanos la habían descrito. El mismo artículo afirmaba que en las últimas décadas había cambiado mucho más rápido que cualquier otro país de Europa, afirmando: «Spain is no longer a medieval state, but the youngest of the republics and a modern country».[1012] Sin embargo, también explicaba que pese a que la modernidad había llegado a España, esta continuaba sin alcanzar el grado de desarrollo de otros países.

Aunque esta supuesta pervivencia contentó a los viajeros norteamericanos por cumplir con sus prejuicios sobre España, también hubo algunos que valoraron los procesos de desarrollo que se estaban dando en el país. Por ejemplo, en la temprana fecha de 1930 se

---

[1010] HOLY WEEK, 1930, s.p.

[1011] WILKINS, L.H., 1930, s. p.

[1012] THOMAS, Lowell, SCHOONMAKER, Frank, 1932, pp. 20-21.

publicó un artículo titulado «The New Spain», en el que se advertía que el país había progresado de forma extraordinaria en materia de cultura y educación en los años más recientes.[1013] Joseph Lewis concluyó su libro *Spain, a land blighted by religion* con un capítulo titulado igual que aquel artículo, en el que se mostraba más optimista con las medidas laicizadoras impulsadas por la República:

> Spain offers the best example of the menace of a church-ruled country. Once the mistress of the world and a veritable paradise, it is now, after four hundred years of church rule, struggling for a place among the nations of the world. Thomas Jefferson said that in every country and in every age the priests have been the enemies of liberty. Nowhere in my travels did I find this statement to be more pertinently true than in Spain. […] In one stroke, in the most notable revolution of modern times, and with practically no bloodshed, the people of Spain completely separated themselves from the cancerous growth of the church. The new Spain has all the potentiality of a new-born babe. The Future is hers. The progress that has already been made by the new secular Republican government in rebuilding Spain and its efforts for the cultural advancement of all its people, is a remarkable achievement deserving the commendation of all liberty-loving and progressive peoples of the earth. It is my fervent wish that the Spanish Republic thrive and prosper so its people may enjoy liberty and freedom, and contribute their share to the intellectual advancement of the world.

Este tipo de textos relacionaban el progreso de España con el abandono de la religión, aunque ya hemos visto que la realidad en España fue mucho más compleja. En este sentido, resulta oportuno recuperar uno de los fragmentos del libro *¿El catolicismo en crisis?,* publicado por Rafael García y García de Castro en 1935:

> Aun cuando en el extranjero corra la voz del orgullo rudo e ingénito de los españoles, a nosotros no nos ciega la pasión de tal modo que desconozcamos los defectos de nuestro pueblo. Dentro de nuestros muros se oye ponderar a la España católica, sin distingos ni atenuaciones, por más que todos confesemos en nuestro interior que esas ponderaciones nacen al calor de la oratoria. No las creemos por completo, y, recordando recientes y luctuosos sucesos perpetrados en un bienio de Calvario, huyen de nuestra mente a bandadas las exageraciones retóricas y las ilusiones paradisíacas. En cambio, no es menos cierto que no hay motivo ninguno en España para el pesimismo religioso.[1014]

García fue un sacerdote católico, canónigo lectoral de la Catedral de Granada, por lo que sus palabras pudieron no ser del todo imparciales. Sin embargo, sus apreciaciones como persona que conoce la religiosidad española desde dentro complementan y contestan a las expuestas por los norteamericanos citados. García afirma, en primer lugar, que aquella

---

[1013] THE NEW SPAIN, 1930, s.p.

[1014] GARCÍA Y GARCÍA DE CASTRO, Rafael, 1935, p. 52.

creencia heredada de la Leyenda Negra de que los españoles, por su testarudez y su ignorancia, eran incapaces de pensar y solucionar los problemas de su nación, no era cierta, rebatiendo así a Lewis. En España se estaba reflexionando, pero esa reflexión no tenía por qué hacerse al margen de la Iglesia, como pensaban aquellos, ya que desde el catolicismo —en su opinión— también se podía mejorar y evolucionar.

En segundo lugar, el canónigo reconocía que en ocasiones se exageraba el nivel de religiosidad de la población española, ya que durante el primer bienio de la República se había demostrado que la situación del catolicismo no era la que describían algunos textos. A pesar de esta decadencia, concluía que la mayoría de los españoles y las españolas continuaban siendo católicos y católicas, y que por lo general, se seguían manteniendo las tradiciones religiosas, tal y como decía Wilkins, aunque no de una forma tan exagerada ni tan arcaica.

Esos procesos de modernización, además, entraron en conflicto con el principal atractivo de España de cara al extranjero, puesto que con ellos el país perdía el carácter arcaico que buscaban los viajeros. Hemingway fue uno de los primeros en advertirlo: en 1929 se lamentaba de que el país estaba cada día más «americanizado», y en 1933, de que los madrileños habían sustituido algunas de sus costumbres por otras más modernas, perdiendo su esencia.[1015] Para Shelmerdine, la apertura de una fábrica de galletas había bastado para eliminar una localidad vasca del itinerario ofrecido por una guía de viajes, mientras que la proyección de películas de Hollywood y las mujeres con el pelo corto se veían como una intrusión cultural.[1016] Algunas fuentes incluso atestiguan la presencia de «English church services, an English teashop, an English circulating library, and a social club» en ciudades como Málaga, Mallorca o Valencia.[1017] Incluso en el *New York Times,* se explicaba que Madrid era conocida como «the most American city in Europe», que tenía varios rascacielos que contrastaban con los palacios antiguos y que existía cierto encanto en su «gradual development».[1018]

José María Torres Perona, redactor del diario *La Prensa* en Nueva York, también afirmó en 1930 que los esfuerzos para hacer España atractiva para los viajeros no debían centrarse en imitar a otros centros europeos, ya que lo que quería ver el visitante era «Spain in its own genuineness, within its own surroundings, under its own atmosphere». Para él, España debía tratarse como se trata un santuario: «a sanctuary of history and art, of

[1015] PÉREZ SEGURA, Javier, 2019b, p. 116.

[1016] SHELMERDINE, Brian, 2002, p. 376.

[1017] Cfr. SHELMERDINE, Brian, 2002, p. 378.

[1018] KLUCKHOHN, Frank L.,1936, p. 16.

personality, of greatness— with understanding, with admiration, with respect, with spiritual and artistic and social refinement».[1019]

Este enfrentamiento entre la *New Spain* y la España romántica fue muy problemático, ya que como dejan entrever estas fuentes, una de las estrategias para la modernización del país fue, precisamente, la promoción turismo. La atracción de visitantes no preocupó en España hasta las primeras décadas del siglo XX, tras observar las ventajas económicas que reportaba a otros países.[1020] Para entonces, aquella construcción romántica de «lo español» estaba plenamente consolidada en el imaginario extranjero, de manera que el sector turístico trató de explotarla, ofreciendo al viajero aquello que esperaba y deseaba ver.[1021] Un ejemplo paradigmático fue la Exposición Internacional de Chicago de 1934, en la que seis provincias españolas colaboraron en la construcción de un «*Spanish Village*» conformado por reconstrucciones de castillos y monasterios de muros artificialmente envejecidos, junto con una réplica de la Basílica del Pilar y una exposición de obras del Siglo de Oro.[1022] En la edición de 1893 se había seguido una línea similar, por ejemplo, construyendo una réplica de la Lonja de Valencia a menor escala. Que se repitiera esta apuesta demuestra el éxito que tenían estas iniciativas.

En esencia, la imagen que se proyectó al exterior fue la de una España histórica, pero que contaba con las comodidades del presente, tratando de encontrar un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo. Como es lógico, esta imagen turística trató de huir de cualquier elemento polémico, distrayendo con visiones fantásticas de la tumultuosa situación política.[1023] El catolicismo fue uno de esos elementos obviados. Pese a que, como se ha podido comprobar, las costumbres religiosas llamaron la atención de los viajeros, que incluso las consideraron atrayentes, resulta coherente que la nación no quisiera destacar este aspecto de su cultura por sus connotaciones negativas asociadas al pasado inquisitorial. Así, en un artículo publicado en *New York Times* en 1932, titulado «Spain Combating The Black Legend», se relataba que algunos «leaders of the new Spain» estaban intentando combatir esos estereotipos exagerados e injustos, creados por otras naciones: «They say the world has been given pictures of a Spain that does not exist, or at best a cross-section of only one unrepresentative class of Spaniards».[1024]

[1019] TORRES PERONA, Jose, 1930, s.p.

[1020] LUQUE ARANDA, Marta, 2015, p. 26.

[1021] KAGAN, Richard L., 2019, p. 87.

[1022] OFFICIAL GUIDE, 1934, p. 117.

[1023] SHELMERDINE, Brian, 2002, p. 372.

[1024] KLUCKHOOHN, Frank L., 1932, p. 4.

La revista *Spain* jugó un importante papel en la configuración de la imagen turística nacional, por ser una de las principales publicaciones destinadas al intercambio cultural entre España y Estados Unidos en los años treinta. Editada trimestralmente en Nueva York entre 1930 y 1935 con el subtítulo «*a magazine devoted to promote tourism and good-will between the United States and Spain*», combinó artículos propios con reproducciones de otros publicados en diferentes medios, en inglés y en castellano, con el objetivo de divulgar cualquier tipo de información sobre España en Estados Unidos, desde noticias de actualidad hasta anuncios de cruceros y hoteles.[1025]

Aunque su eclecticismo no dejó entrever ninguna posición ideológica clara, conviene puntualizar que la revista fue editada por la Compañía Trasatlántica Española, una empresa naviera fundada en Cuba en 1849 e históricamente vinculada a la monarquía y la trata de esclavos. Por esto mismo, en julio de 1932, se rescindió el contrato vigente entre la empresa y el Estado, y la naviera tuvo que cancelar algunos de sus servicios.[1026] Todavía no se ha publicado ningún estudio sobre la revista, pero atendiendo a las fechas, es muy probable que la caída de Primo de Rivera y sobre todo la crisis de 1929 motivaran la fundación del magazine, con el objetivo de impulsar la publicidad de sus cruceros en un periodo de inestabilidad y escasez, y que la ruptura económica con el Estado les motivara a refrescar la imagen de la revista, ya que precisamente en 1932 las portadas comenzaron a presentar un aspecto más moderno.

Un análisis de la propaganda y los textos reproducidos en la revista *Spain* revela dos momentos de la historia hispánica a los que se apeló especialmente en la construcción de «lo español» hecha para el extranjero. Por un lado y desde una perspectiva muy general, la época de los Reyes Católicos y la colonización de América, que se utilizó para establecer relaciones entre España y Estados Unidos, y seguramente para limpiar las reminiscencias de la Leyenda Negra y tratar de recuperar la dignidad perdida tras la derrota del 98, ya que abundaron los textos en los que se justificaba el nivel de desarrollo de la potencia

[1025] La revista se conserva en la New York Public Library (Nueva York), donde hemos podido realizar un vaciado de todos sus números.

[1026] Dos estudios recientes sobre la compañía y su fundador en: DÍAZ CANO, Juan, 2017 y RODRIGO ALHARILLA, Martín, 2020.

americana con la «acción civilizadora» del país hispano.[1027] Por otro lado, el pasado islámico, más popular en este momento, que no se vio como un periodo histórico concreto, sino como algo inherente a la identidad española, latente a través de sus vestigios arquitectónicos y el carácter de sus habitantes, descritos por los viajeros norteamericanos como «orientales», «primitivos» e incluso «salvajes».[1028] En ambos casos, se ofrece una imagen laicizada, ignorando el peso de la religión en la historia de España, y censurando, por ejemplo, la evangelización en América.

Llegados a este punto, es importante tener en cuenta que dentro de la heterogeneidad de imágenes de España que surgieron en este periodo, el hecho de insistir en una u otra no solo tuvo que ver con contentar al turista, sino que llevaba implícito un determinado posicionamiento ideológico. En este sentido, autores como Jesús Villanueva o Jesús María Usunáriz han planteado que dependiendo de lo crítico que fuera un autor con el discurso de la Leyenda Negra, es posible situarle en un extremo u otro del espectro político. Los progresistas, por lo general, asimilaron los defectos de la nación, trataron de buscar soluciones y de cara al exterior, buscaron promover la imagen de una España mejorada. Los conservadores, por el contrario, buscaron darle la vuelta al discurso, ensalzando las cualidades positivas de la hispanidad contra la Leyenda Negra.[1029] Esta idea puede aplicarse a todo el siglo XX, aunque será especialmente notable en las políticas culturales de la Segunda República, ya que los diferentes gobiernos optarán por exportar un tipo u otro de arte en función de la imagen de España que buscaban y defendían.

[1027] Un claro ejemplo fue la reproducción del «discurso pronunciado en la Universidad de Missouri por el Excmo. Sr. Juan Francisco de Cárdenas, en el solemne Acto de Recibir el Grado de Doctor Honoris Causa conferido por dicha Universidad», en el que se decía: «España debe significar, en primer lugar, para los norteamericanos, el país que hizo posible la existencia de América mediante su Descubrimiento, Conquista y Colonización, largo tiempo antes de que ningún otro pueblo», DE CÁRDENAS, Juan Francisco, 1934, pp. 7-9. Otro ejemplo fue el escrito por ROSSELL, Marcial, 1934, p. 10: «La primera civilización europea la trajeron los españoles, y la establecieron con mil trabajos y penas. No solo fueron conquistadores, sino civilizadores».

[1028] Estas descripciones aparecen frecuentemente en las cartas escritas por viajeros norteamericanos desde mediados del siglo XIX. Por ejemplo, James Russell Lowell, profesor en Harvard y embajador en España a finales del XIX, escribía: «You can't imagine how far I am away from the world here—I mean the modern world. Spain is as primitive in some ways as the books of Moses and as oriental […] They are still orientals to a degree one has to live among them to believe…They don't care about the same things that we are fools to believe in». Esta carta está reproducida en KAGAN, Richard L., 2019, p. 87. En 1930 todavía permanecía la vinculación con lo islámico, como puede apreciarse en VOLMAR, V.H., 1930, s.p.

[1029] VILLANUEVA, Jesús, 2011, pp. 117-123. USUNÁRIZ, Jesús M., 2015, pp. 45-46.

3.3. Visiones religiosas en las Españas exportadas

3.3.1. Tipos y costumbres. La complacencia del gusto extranjero

En 1932, Elizabeth du Gué Trapier escribió un catálogo sobre la colección de pinturas contemporáneas de la Hispanic Society de Nueva York en cuyo prólogo afirmaba que «a diferencia de muchos modernos que han desarrollado un estilo internacional, los pintores de España están profundamente enraizados en las tradiciones de su país».[1030] En el capítulo anterior hemos comprobado cómo esta opinión es cuestionable, aunque eso no quita que resulte comprensible viniendo de una norteamericana. La pintura de tipos y costumbres fue la más exportada a Estados Unidos y la que más éxito había reportado a los artistas españoles en el sistema artístico norteamericano desde comienzos del siglo XX. Prueba de ello es que las obras de Sorolla, Zuloaga, López Mezquita o Viladrich abundaran en instituciones como la misma Hispanic Society, o que Alfonso Grosso hubiera expuesto individualmente dos veces en tres años en la ciudad de Nueva York a finales de los años veinte.[1031] La misma tendencia se prolongó hacia los años de la Segunda República.

Es importante tener en cuenta que este tipo de obras de corte romántico no siempre fueron realizadas por autores españoles. Por mencionar algunos ejemplos, el estadounidense Wells M. Sawyer expuso una serie de obras de «castillos, catedrales, iglesias y escenas de campo españolas»,[1032] primero en el Museo de Arte Moderno de Madrid y después, en octubre de 1931, en la National Art Gallery de Washington. Muchos de sus paisajes fueron representaciones de edificios religiosos: *The Old Monastery Los Angeles (Málaga*); *Seven Hundred Years of Service, Santa María de Simes (Pontevedra)*; *The Hermita Divino Pastor (Cambados)*; *The Old Monastery (Cuenca)*; *Crevillente, the Jerusalem of Spain*; *The Old Convent de Florez (Alora)* [sic.]; *The Church of St. Michael (Torremolinos)*; *Santa Catalina (Málaga)*; *Interior of the Cathedral (Orense)*; *Impression of Montserrat.* Entre las acuarelas, presentó *Early Morning (Cathedral of Zamora)*; *Late Afternoon (Cathedral of Zamora)*; *Entrance to the Monastery (Portocoeli)*; *The Monastery at Portocoeli* [sic.]; *A View of the Cathedral at Seville*; *Shrine, Cristo de Mena in Santo*

1030 DU GUÉ TRAPIER, Elizabeth, 1932. Citado y traducido en PÉREZ SEGURA, Javier, 2019b, p. 115.

1031 PÉREZ SEGURA, Javier, 2019b, p. 117. De las exposiciones de Alfonso Grosso se conservan los catálogos, que demuestran una amplia presencia de obras religiosas, véase: ENRICH GALLERIES, 1926 y ANDERSON GALLERIES, 1929.

1032 SPANISH PICTURES, 1931, s.p.

Domingo Church; *The Cathedral in Segovia.*[1033] Algunas de estas obras se encuentran conservadas en el Museo del Prado, aunque datadas erróneamente entre 1945 y 1950.

En marzo de 1934, el mismo artista llevó una selección de acuarelas de vistas de España a la Sociedad Económica de Amigos del País en Madrid[1034] y en enero de 1936, en las Ferargil Galleries de Nueva York. La prensa norteamericana destacó el éxito que este artista había tenido en la crítica de arte española, aunque no se han podido localizar referencias que lo demuestren.[1035] En 1937, Sawyer volvió a exponer en Washington, esta vez en el Arts Club, donde llevó una serie de paisajes españoles realizados en los anteriores diez años. Las reseñas de esta exposición señalaron que el aspecto del país había cambiado en aquel periodo y constataron el carácter polifacético de la España de los años treinta.[1036]

Vernon Howe Bailey también retrató los rincones de España en una serie de acuarelas que primero fue adquirida por la Hispanic Society, después incrementada y recopilada en un libro titulado *Little Known Towns of Spain,* publicado en 1926; y más adelante ampliada de nuevo para ser expuesta en enero de 1932 en The American Art Association Anderson Galleries, Nueva York. Entre sus creaciones hubo muchos paisajes religiosos. Sobre ellos había opinado Zuloaga, que admitía haber sentido admiración, pero también cierto enfado «por haber difundido por el mundo los nombres de localidades españolas que espero que nunca sean aprendidos, porque los turistas los arruinarán y se irá su auténtico carácter, y la vida y las viejas costumbres que he amado pintar desaparecerán. En quince años España habrá sido arruinada para mi».[1037] Zuloaga, igual que otros autores que hemos citado, reaccionaba ante una España cambiante que no encajaba con las ideas que se tenían sobre ella.

También encontramos este tipo de pinturas en artistas europeos. Un ejemplo fue la exposición *Images d'Espagne,* celebrada en la Galería de «La Gazette des Beaux-Arts» en 1935, en la que participaron tanto artistas españoles como de otras nacionalidades,[1038] o toda la serie de vistas realizadas el pintor ruso Serge Rovinsky, recopiladas en el libro *L'Espagne Grandiose et Fantastique,* prologado por Ortega y Gasset. Sus dibujos fueron

---

[1033] CATALOGUE OF PAINTINGS, 1931. Se han copiado los títulos exactamente como aparecen en el catálogo, pero hay algunos errores tipográficos. Por ejemplo, el Convento de «Florez» de Alora en realidad es el convento de Flores, y el Monasterio de «Portocoeli» es de «Portacoeli».

[1034] ACUARELAS, 1934, p. 10.

[1035] BUTLLETIN, 1936, p. 5.

[1036] MACHLIN, Leila, 1937, p. 3.

[1037] OLD SPAIN, 1932.

[1038] IMAGES, 1935, s.p. La exposición contó con dos obras de carácter religioso: *Eglise à Médina del Campo* de André Maire y *Procesión de semana santa (Sevilla)* de Francisco Prieto.

percibidos como dotados «de los valores más espirituales» y retrataron catedrales, como la de Salamanca o la de Sigüenza, y costumbres como la *Adoración de la Cruz: Toledo.*[1039]

Pero la muestra más reveladora de este gusto por «lo español» en los años treinta nos la ofrece el diario *Ahora,* en un reportaje sobre las visiones de España que habían presentado los artistas extranjeros al Salón de Otoño de París de 1932. El autor de este artículo, incluso llegaba a admitir:

> En el Salón de Otoño de este año no se advierte la ausencia del consabido ramillete que los pintores extranjeros brindan cada año, con exquisita atención, a España. Hasta, si no nos equivocamos, los lienzos en que se tratan temas españoles son más numerosos aún que en anteriores ocasiones.[1040]

El periodista, además, no parecía avergonzarse de que esas visiones estuvieran limitadas a unos pocos clichés decimonónicos. Al contrario, opinaba:

> Ciertamente, no hay motivos para que nos avergoncemos de esa leyenda poética de una España romántica; no solo constituye una delicada propaganda para el turismo extranjero, sino que es un homenaje discreto y elocuente a la vez que rinden unos espíritus selectos al vigor de una raza que tiene energías suficientes para distinguirse entre todas las demás.[1041]

Con esto podemos apreciar que un sector de la población española estuvo cómoda con esa imagen idealizada y configurada desde el extranjero, que incluso llegó a mostrarse en los museos de este país. De este modo, nos hacemos una idea de cuáles fueron los artistas españoles vivos que más éxito tuvieron en el extranjero: aquellos que complacían dichos prejuicios extranjeros, ya fuera de forma premeditada o inconsciente. Un buen ejemplo fueron los hermanos Zubiaurre, que como ya hemos adelantado en páginas anteriores, durante la década de 1930 expusieron más veces en Estados Unidos que en España. Su estilo fue considerado en América como «highly representative of traditional Spanish painting, but enriched by influences from modern masters»,[1042] que destacaba por su «essentially Spanish touch and the atmosphere they bring to their paintings».[1043] Aunque positivas, estas descripciones carecían de singularidad ya que, por lo general y como podremos comprobar a lo largo de todo el capítulo, la crítica de arte extranjera se esforzó por establecer conexiones entre los artistas contemporáneos españoles y los del

---

[1039] DEL RÍO, Ángel, 1936, pp. 33-35.

[1040] MELGAR, Francisco, 1932, p. 18.

[1041] MELGAR, Francisco, 1932, p. 18.

[1042] Ramón de Zubiaurre, exhibition records, artist biography, 1932, San Francisco, California. Fine Arts Museums of San Francisco Archives, Legion of Honor Exhibition Records, LH-ER, caja 6, carpeta 1.

[1043] MACHLIN, Leila, 1931, p. 19.

Renacimiento o el Barroco, difuminando las diferencias entre los distintos autores, tanto del pasado como del presente y unificándolos en una especie de esencia nacional mística y realista.[1044]

Los Zubiaurre ya habían empezado a exponer juntos en Estados Unidos en la década de 1920, pero en los años treinta, como novedad, comenzaron a hacerlo por separado.[1045] Así, en noviembre de 1930, Ramón de Zubiaurre inauguró su trayectoria en solitario en el International Art Center del Roerich Museum de Nueva York[1046] que, por contar con el embajador y el cónsul general de España a la cabeza de su comité de patrocinadores, organizó en aquel periodo varias exposiciones dedicadas a artistas españoles.[1047] En este caso, se trató de una pequeña selección de diez obras, de las cuales tres ofrecían referencias al catolicismo: *El místico vasco; El Ángelus* [fig. 155] y *La portadora de santos* [fig. 156].[1048] Más tarde, la muestra itineró por otros centros del país como el Arts Club de Washington en marzo de 1931,[1049] o el Museo Legion of Honor de San Francisco, que la acogió entre el 15 de febrero y el 14 de marzo de 1932.[1050]

La periodista Ada Rainey escribió que esta era la mejor exposición de todas las que se habían

"The Angelus," by Ramon de Zubiaurre, eminent Spanish artist, now on exhibition at the Arts Club.

Fig. 155. Ramón de Zubiaurre, *El Ángelus,* c. 1930. Reproducción en *The Washington Post,* 29-03-1931

Fig. 156. Ramón de Zubiaurre, *La portadora de Santos,* c. 1930. *The Sunday Star,* 22-03-1931

[1044] PÉREZ SEGURA, Javier, 2019b, p. 114.

[1045] MACHLIN, Leila, 1932, p. 14. En 1924 ya se había publicado un reportaje bastante extenso sobre estos artistas en Estados Unidos: LEÓNCE, Bénédite, 1924, pp. 726–731.

[1046] Aunque no han podido hallarse críticas extensas sobre la exposición, esta sí que se publicitó en prensa. Algunos ejemplos en: AT UNIVERSITY, 1931, p. 509; EXHIBITIONS IN NEW YORK, 1931, pp. 1-6.

[1047] JEWELL, Edward Alden, 1931a, p. 24.

[1048] EXHIBITION OF PAINTINGS, 1930. El resto de obras llevaban por título: *La pelota vasca, Una familia de pescadores, Viejo pescador vasco, Descascarillando el maíz, El vendedor de atunes, El segador vasco, Maridue.*

[1049] MACHLIN, Leila, 1931, p. 19.

[1050] 1932, San Francisco, California. Ramón de Zubiaurre, exhibition records, Press release. Fine Arts Museums of San Francisco Archives, Legion of Honor Exhibition Records, LH-ER, caja 11, carpeta 3.

organizado recientemente en el Arts Club. Además de calificar al artista como uno de los mejores pintores modernos de España, describió de forma detallada algunas de las obras de contenido religioso. Sobre *El Ángelus,* por ejemplo, la autora opinaba:

> The Angelus shows the excellent drawing of the painter and the piety of the Basque peasant. It is a fine expression of Spanish art, straight-forward, impressive and sincere. […] It has a flatness which does not blend in with the rest of the painting, but with the exception of this weakness the work is strong and vitally characteristic of the modern Basque peasant. This paintings smack of the soil in a convincing manner. It is like having an understanding of the people which it would be difficult to obtain in any other way.[1051]

También dio una valiosa descripción de *El místico vasco*, teniendo en cuenta que no hemos podido localizar ninguna imagen de la obra:

> It is one of the most interesting of all the paintings and shows the peasant kneeling before the shrine of the Virgin with the distant Basque mountains as a background. The figures are two dimensional mostly, and they are placed strikingly against the misty mountains. The colors are reds, blues and greens mingled in a harmonious relation.[1052]

En octubre de 1931 expuso, también en el Roerich Museum de Nueva York, Valentín de Zubiaurre.[1053] La muestra contó un total de 21 obras, dos de las cuales fueron temas puramente religiosos —*El perdón de Santa Ana* y *Marta y María*—, una representó una *Ofrenda* [fig. 157], y otras como *Tierra Castellana* [fig. 158] dejaron ver la relación del pueblo con la iglesia en un plano secundario de la composición.[1054] Esta exposición también itineró por otras instituciones, como las Howard University Art Galleries en Washington,[1055] a cuya inauguración acudieron los embajadores de España y de México;[1056] el Art Club Gallery de St. Petersburg en Florida;[1057] o el Museo Legion of Honor de San Francisco.[1058] Por lo general, la crítica se enfocó en repetir características como la capacidad de estos artistas para representar las costumbres vascas y españolas, la influencia de Zuloaga y el parecido entre los estilos de ambos hermanos.[1059] Ada Rainey también escribió

[1051] RAINLEY, Ada, 1931, p. 9.

[1052] RAINLEY, Ada,1931, p. 9.

[1053] Esta exposición también se anunció en prensa: CALENDAR, 1931, pp. 39-40; CURRENT, 1931, p. 11.

[1054] EXHIBITION OF PAINTINGS, 1931.

[1055] MACHLIN, Leila, 1932, p. 14.

[1056] AMBASSADORS, 1932, p. 18.

[1057] MCCAULEY, Catherine R., 1932, p. 4.

[1058] ARTS AND ARTISTS, 1932, p. 7.

[1059] MACHLIN, Leila, 1932, p. 14. OIL PAINTINGS, 1932, p. 4.

sobre esta muestra, destacando su calidad, el misticismo presente en las obras y la capacidad del pintor para captar el alma de sus retratados.[1060]

Fig. 157. Valentín de Zubiaurre, *Ofrenda,* c. 1931. *Blanco y Negro,* 23-02-1936

Fig. 158. Valentín de Zubiaurre, *Tierra Castellana,* c. 1930. Frick Digital Collections

Los Zubiaurre volvieron a exponer juntos en el Museo Roerich en 1934, representando a España en la Exposición Internacional de Bellas Artes y Artes Aplicadas de Artistas Sordos. Su aportación fue especialmente reconocida por la crítica, que los calificó como sobresalientes[1061] y como ejemplo del alto nivel alcanzado por los concurrentes a la muestra.[1062] Asimismo, se definía la participación española, encabezada por los Zubiaurre y en la que colaboraron también Ángel Garavilla, Juan de Ibarrondo y Eulogio Blasco, como la más unitaria, caracterizada por su «austerity, mysticism, rich and subdued color, all peculiar to Iberian painting».[1063] Específicamente sobre los Zubiaurre, se opinó que eran los mejores de todo el certamen y que «their faithful and picturesque depictions of Spanish and French types […] seem more than any others to impart a rich native flavor».[1064]

Las obras que llevó Ramón fueron *Castellana, Tipo Vasco, Hombres de Salamanca, El gaitero (Salamanca), Ignacia (vasca)* —reproducida en *New York Herald Tribune*—[1065] y *Prudencia*

[1060] RAINEY, Ada, 1932, p. 9.

[1061] STEVENS, Kelly H., 1934, p. 288.

[1062] QUIGLEY, Howard M.; CRANWILL, Alfred; MUDGETT, David; *et. al.*, 1935, p. 314.

[1063] STEVENS, Kelly H., 1934, p. 288.

[1064] BURROWS, Carlyle, 1934, p. 10.

[1065] BURROWS, Carlyle, 1934, p. 10.

(vasca); mientras que Valentín llevó *Tio Sapillo, Bretonas, Pescadores de Ondárroa, Tipo Sevillano, Castilla* y *Tipos Segovianos*.[1066] Como se puede apreciar, los Zubiaurre empleaban títulos repetitivos y poco específicos, lo que dificulta la localización de reproducciones y por ende, de motivos religiosos. No obstante, algunas, como *Tipos segovianos,* muestran algún tipo de presencia religiosa en casi todas sus versiones, y una titulada *Pescadores de Ondárroa,* datada en 1966, fue posteriormente subtitulada *Los apóstoles.*[1067]

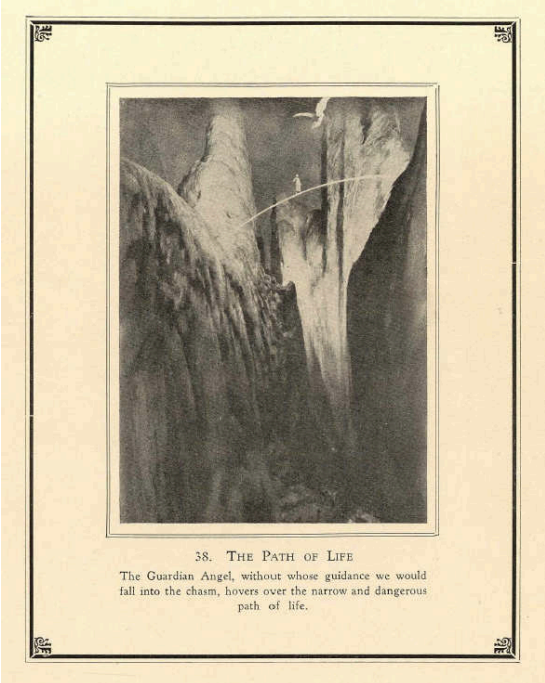

Fig. 159. José Segrelles, *The Path of Life,* c. 1930. *Exhibition of Paintings by José Segrelles.* Nueva York: Roerich Museum, 1931

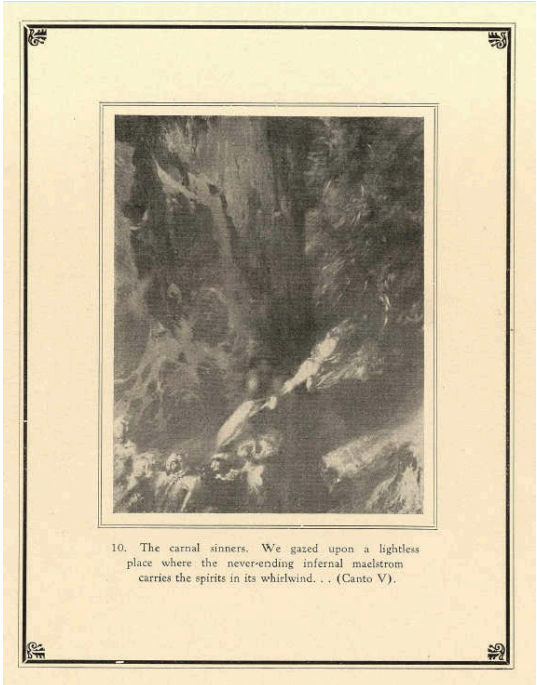

Fig. 160. José Segrelles, *The carnal sinners*, 1928. *Exhibition of Paintings by José Segrelles.* Nueva York: Roerich Museum, 1931

Otro artista español que expuso en el Museo Roerich fue José Segrelles. En un estilo muy diferente al de los Zubiaurre, también mostró obras religiosas o de carácter espiritual en una muestra celebrada en abril de 1931. Algunas de estas pinturas fueron *Ofrenda* o *El camino de la vida* [fig. 159], reproducida en el catálogo y descrita en el mismo como: «The Guardian Angel, without whose guidance we would fall into the chasm, hovers over the narrow and dangerous path of life». También expuso la serie sobre *La Divina Comedia,* de la que se reprodujo el Canto V junto a la leyenda: «The carnal sinners. We gazed upon a lightless place where the never-ending infernal maelstrom carries the spirits in its

[1066] DEAF ARTISTS, 1934.

[1067] ARTNET. <https://www.artnet.com/artists/ram%C3%B3n-de-zubiaurre/> (21-08-2024).

whirlwind» [fig. 160].[1068] En el *New York Times* se escribió una reseña en la que se describía así el estilo del artista:

> Segrelles transports you into the realm of his soul, and under his guidance you discover the secrets of spirits of those who were, those who are and those who are to come. Beauty, harmony and rhythm are the soul of things; the things of the soul; the seen, the unseen, the universe, God.[1069]

En el otro extremo de Estados Unidos, también se realizaron exposiciones de arte español. En concreto, los artistas Francisco Soria Aedo y Pedro Antonio Martínez Expósita llevaron su obra costumbrista y religiosa al Centro Asturiano de Tampa en Miami (Florida) en 1934.[1070] Habiendo sido ambos discípulos de López Mezquita,[1071] tanto su temática como su estética fueron plenas continuadoras de la tradición decimonónica, un rasgo que puede apreciarse desde la propia portada del catálogo, de claros tintes historicistas [fig. 161]. De hecho, el propio Pedro Antonio había sido descrito en 1932, como «de pura cepa clásica»,[1072] y sobre él se habían publicado las siguientes palabras:

> La gloriosa tradición pictórica española tiene en Pedro Antonio un heredero prestigioso. Conserva este en el temperamento, en la espiritualidad y en la ideología el culto fervoroso que la probidad impone a quien repele insinceros prejuicios de modernidades absurdas […] El credo estético de Pedro Antonio es elocuentemente diáfano. Un agudo acento español lo preside, y de ahí su personalidad bien definida.[1073]

Fig. 161. Contraportada y portada del catálogo de la exposición de Soria Aedo y Pedro Antonio en el Centro Asturiano de Tampa, Florida, 1934

De igual modo, Soria Aedo —de quien ya hablamos en el primer capítulo a propósito de su *Turba sin Dios,* presentada a la nacional de 1934— había sido señalado por la prensa conservadora como uno de artistas «más arraigados en la entraña del arte español»[1074] y de

---

[1068] SEGRELLES, José, 1931, s.p.

[1069] JEWELL, Edward Alden, 1931a, p. 21.

[1070] SORIA, 1934.

[1071] BARBERÁN, Cecilio, 1931, p. 28.

[1072] PRADOS LÓPEZ, José, 1932, p. 42.

[1073] E.N., 1932, p. 193.

[1074] GIL FILLOL, 1934, pp. 14-15.

los pocos «que servirían de mentores a los que, descorazonados de los falsos caminos, vuelvan a aprender el arte puro y sensato de todos los tiempos».[1075] Además, tanto Pedro Antonio como Soria Aedo habían declarado en una entrevista conjunta su preferencia por la pintura clásica y su admiración por Velázquez, Goya, El Greco y Tiziano.[1076]

La mayoría de las obras mostradas en Tampa se encuentran en paradero desconocido por lo que no se ha podido determinar si en las obras de Soria Aedo hubo referencias a la religión. De Pedro Antonio sí hemos podido confirmar que presentó dos obras con estas características: *En el tocador,* que ya había sido presentada al salón de Otoño de 1932, y *Monjas orando* [fig. 162]. Tampoco hemos podido localizar a penas referencias a esta exposición en la prensa norteamericana, con la notable excepción de un artículo publicado en *The Christian Science Monitor,* en el que figuraban las siguientes cabeceras: «Painters Reject Extreme Modernism», «Works of Two of Madrid's Foremost Contemporary Artists Shown at Florida Resort —Both Painters Follow Classical Style of Expression».[1077] No obstante, *La Gaceta de Bellas Artes* constataba que las hubo:

Fig. 162. Pedro Antonio, *Monjas orando,* 1926. Museo de Alcoy

> A la vista de los recortes de Prensa que de allí nos han llegado, el acto de la inauguración revistió todos los caracteres de las grandes solemnidades, a juzgar por la crítica y por el numeroso y selecto público que asistió a dicho acto. Las obras de estos dos interesantísimos pintores están teniendo un franco y ruidoso éxito en aquella ciudad americana, sede de la aristocracia del dinero en aquel país. Los temas de sus cuadros, que por cierto han sido suntuosamente instalados, son un cebo para el gusto americano, que tanto ama las cosas de España.[1078]

Si nos trasladamos a Europa, observaremos que la tendencia fue parecida. En el ámbito de las exposiciones dedicadas al arte español, destacó la ciudad de Oslo. La Asociación de Bellas Artes de esta ciudad

[1075] BALANCE, 1933, p. 2.

[1076] PRADOS LÓPEZ, José, 1935, s.p.

[1077] MIAMI'S SPANISH, 1934, p. 7.

[1078] EXPOSICIÓN DE SORIA AEDO, 1934, p. 15.

estaba dirigida, en este momento, por el hispanista Magnus Gronvold, que había traducido el Quijote y varias obras de Azorín y Pío Baroja. Además, el embajador de España Felipe G. Ontiveros había adquirido mucha popularidad en la capital escandinava, despertando un alto interés por lo hispano en aquel lugar que motivó la creación de este espacio.[1079]

Desde esa Asociación de Bellas Artes se organizaron múltiples muestras dedicadas al arte español contemporáneo. La primera de ellas, en junio de 1931, quizá fuera la más importante. Se trató de una gran exposición colectiva, cuyo comité ejecutivo estuvo conformado por José Pinazo Martínez, Julio Moisés, Emilio Romero Barrero, Roberto Fernández Balbuena, Francisco Llorens, Luis Rubio, Enrique Estévez Ortega, Juan Adsuara, Guido Caprotti y Enrique Pérez Comendador. Solo con estos nombres, ya podríamos intuir un cierto conservadurismo. En el prólogo del catálogo también puede advertirse una visión del panorama artístico algo caduca:

> Puede advertirse ahora cómo los artistas españoles van dominándose poco a poco, en lo temático a los motivos que les ofrece la tierra nativa —paisajes, figuras, costumbres— produciéndose de esta guisa una amplia exaltación de regionalidades que empieza a definir y caracterizar a la pintura española.[1080]

Aun así, la exposición acogió tendencias muy variadas, quizá porque al contar con un comité español, el conocimiento del panorama artístico nacional fuera más profundo y más amplio. Contó con obras de artistas como Pedro Sánchez, Valentín Zubiaurre, Daniel Vázquez Díaz, José Gutiérrez Solana, Francisco Soria Aedo, Elías Salaverría, Alfonso Grosso y otros que, como ya hemos comprobado en páginas anteriores, frecuentaron la temática religiosa. A pesar de esto, solo dos obras de las 45 que componían la sección de pintura contuvieron alusiones a la religión: *La patrona de la Buena Guía* de Genaro Lahueta —reproducida en el catálogo— y *Tipos segovianos* de Zubiaurre. Entre los grabados se pudo apreciar *La Iglesia de Aranda de Duero,* un aguafuerte de José Pedraza En la sección de escultura, a pesar de que participaron autores como Quintín de Torre o José Capuz, ninguna obra fue religiosa.[1081] No obstante, debemos mencionar que esta exposición coincidió en el tiempo con el Concurso Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del Círculo de Bellas Artes madrileño, al que acudieron múltiples artistas.[1082]

En 1932, Magnus Gronvold fundó el centro hispano-noruego de Oslo, que pronto se convirtió en uno de los focos más activos de Europa en la programación de exposiciones

---

[1079] RESÚMENES, 1933, pp. 15-16.

[1080] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1931, p. 14.

[1081] OSLO, 1931.

[1082] CÍRCULO DE BELLAS ARTES, 1931. La exposición se celebró en los meses de mayo y junio.

dedicadas a artistas residentes en España. En este lugar se celebraron, sobre todo muestras individuales. Tan solo unos meses después de la inauguración de aquel centro, expusieron allí los hermanos Zubiaurre, durante el mes de abril.[1083] Valentín llevó 28 obras, entre las cuales se encontraban: *En la ermita* [fig. 163], *A misa* y *Tipos segovianos*. Ramón llevó 23, entre otras: *El campanero de mi aldea (Garay),* que se reprodujo en el catálogo; y *Final de una romería en Vera de Bidasoa,* junto con muchas otras de títulos ambiguos que no hemos podido localizar.[1084] Según recogió la prensa española, la muestra fue muy aclamada por el público y la crítica local.

Fig. 163. Valentín Zubiaurre, *En la ermita* u *Ofrenda en una ermita,* c. 1910. Colección BBVA España

Un año después, en febrero de 1933, expuso en la misma ciudad José Gutiérrez Solana, concretamente, en la Asociación de Bellas Artes de Oslo.[1085] Esta muestra también contó 51 cuadros, algunos de ellos de contenido religioso: *Bodegón del santo*; *La promesa* (también titulada *El voto* o *El Cristo de la Sangre*, que actualmente se encuentra en el Museo Pompidou);[1086] *Nacimiento infantil* [fig. 164]; *Antes de la procesión*; *Santos de pueblo*; *Santos de talla*

1083 NOTICIAS, 1932, p. 1. La misma nota de prensa se reproduce el 15 de abril de 1932 en los diarios *Luz, Ahora, La Época*, *El Siglo Futuro*, *La Tierra* y *La Voz,* entre otros.

1084 GRONVOLD, Magnus, 1932.

1085 MARAÑÓN, José María, 1933, p. 13.

1086 Esta obra se encontrará reproducida en el capítulo 5.

[fig. 165]; *La cena (procesión)*; *Procesión en Pancorbo* y *Procesión*. En el catálogo se reprodujeron algunas pinturas más, para complementar la selección que se exponía, entre otras *La visita del Obispo* y *Gigantes y cabezudos*. También contó una introducción del artista en noruego, firmada por Mangus Gronvold, en la que se decía que Solana había sido uno de los primeros autores en transformar la imagen idealizada y romántica de España en una visión más realista, trágica, goyesca y oscura.[1087] Gronvold informó por correspondencia al *ABC* de que Solana había tenido un gran éxito, que la prensa había publicado «reseñas sumamente elogiosas» y que había vendido una decena de cuadros.[1088]

Fig. 164. José Gutiérrez Solana, *Nacimiento infantil* (*Belén* o *Nacimiento*), c. 1932. Colección Familia Vias

Fig. 165. José Gutiérrez Solana, *Santos de talla,* c. 1928. Colección particular

En 1934 también expuso allí Gonzalo Bilbao. De este evento solo sabemos que llevó 86 obras de diferentes géneros y fases de su trayectoria.[1089] Un año más tarde, lo hizo Alfonso Grosso, esta vez en la galería Blomyvist. La muestra contó con 25 cuadros, «todos de asuntos de nuestra tierra: patios, calles, interiores de iglesias y mocitas sevillanas». Sabemos que se vendieron bastantes y que se publicaron elogios sobre sus obras en los periódicos noruegos *Aftenpoften* y *Tidan Teon,* donde se calificó como «una exposición que produce ganas de viajar».[1090] La muestra itineró hasta Suecia, concretamente, a Gotenburgo. También hay noticias de que Grosso expuso a finales de 1935 en la galería Gummerson en Estocolmo,[1091] pero no hemos podido localizar comentarios sobre ninguna de estas.

[1087] GRONVOLD, Magnus, 1933, p. 5.

[1088] OSLO,1933, p. 28.

[1089] NORUEGA, 1934, p. 26.

[1090] ALFONSO, 1935, p. 28.

[1091] CAMPS, D., 1935, p. 5.

Exposiciones similares continuaron celebrándose en otros países del mundo, con una preferencia hacia los temas costumbristas, tratados desde la idealización de las reminiscencias románticas o desde la crueldad de la España Negra. Aun así, como hemos podido observar en los capítulos anteriores, el campo artístico nacional fue mucho más amplio y prolífico en los años de la Segunda República y hubo algunas instituciones que estuvieron dispuestas a ofrecer visiones renovadas o, al menos, más eclécticas.

3.3.2. Entre la modernidad y el cliché. «Living Spanish Artists» y España en las internacionales de Pittsburgh

La representación más actualizada del arte español, por lo general, se dio a través de las exposiciones y los certámenes colectivos. En este sentido, una de las muestras más importantes fue la exposición *Living Spanish Artists,* comisariada por iniciativa de Reginald Poland —director del Museo de Bellas artes de San Diego (California) y presidente de la Western Association of Art Museum Directors— e inaugurada allí en enero de 1931.[1092]

La exhibición itineró durante dos años por las siguientes instituciones: Biblioteca Pública de Santa Bárbara (abril de 1931), Los Angeles museum (entre mayo y julio de 1931), San Francisco Art Association (septiembre de 1931), Portland Art Association (octubre de 1931), Henry Gallery de la universidad de Washington en Seattle (noviembre 1931), Minneapolis Institute of Arts (diciembre 1931), Brooks Memorial Art Gallery en Memphis (enero de 1932), City Art Museum en St. Louis (febrero de 1932), The Memorial Art Gallery de Rochester (marzo de 1932), The John Herron Art Institute en Indianapolis (abril de 1932) y el Baltimore Museum of Art (mayo de 1932).[1093]

La intención de Poland con esta exposición era recopilar una muestra comprensiva y representativa de la pintura española del momento, con el fin de ponerla en valor y dar a conocer internacionalmente a sus artistas vivos. En el catálogo, el comisario publicaba:

> Although it has been said by some that Spanish painting, at the present time, is in a transition state, paralleling that of the 50-year period just before Goya, it is certainly true that it has made progress since the World War days, keeping, however, well between the extremes of styles which have appeared in certain leading art countries. Too little is actually known in America of this contemporary Spanish art […] M. Le Rolle, said that Spain is the most national of all European countries, that her soul is well revealed through her painting. To his mind, contemporary Spanish art today has great

[1092] LIVING SPANISH, 1931.

[1093] LIVING SPANISH, 1931, p. 3.

> importance; with its unsophisticated air and dramatically religious spirit, visualized in rather physical terms, it has a unique value […] Spanish painting has a beauty derived from dramatic truth. While, aside from Picasso, who is usually classed with the French painters, there is no giant standing out conspicuously in Spain, unless it be Gutierrez Solana, there are a number of excellent artists we are including in this exhibition.[1094]

Pese a que su planteamiento era dar cabida a los artistas contemporáneos, es evidente que en sus palabras permanece latente aquella concepción estadounidense de lo que era la «pintura española»: telúrica, poco sofisticada, dramáticamente realista y de espíritu religioso. El catolicismo, por tanto, estuvo presente en la exposición a través de una multitud de obras, de diversos géneros. Julián Castedo presentó *El Monasterio del Parral, Segovia*; José Frau, un *Paisaje* en cuyo centro aparecía una iglesia [fig. 166]; Francisco Domingo expuso un *San Martín,* que posiblemente fuera también un paisaje y Daniel Vázquez Díaz presentó un óleo titulado *El Balcón,* seguramente *El Balcón de la Rábida,* de c.1929 [fig. 167].

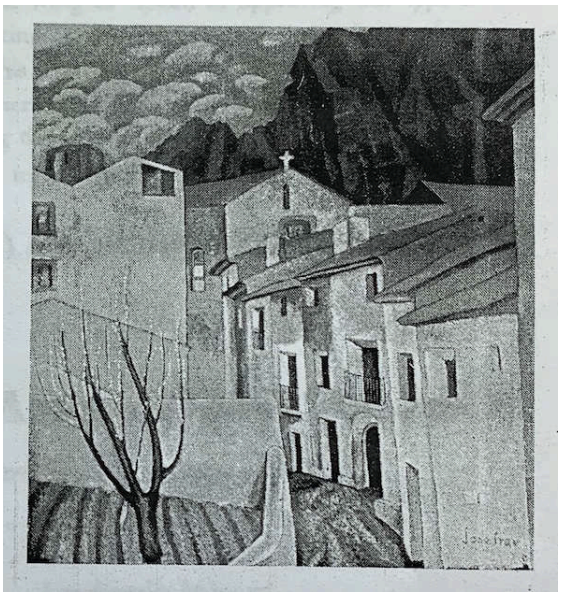

Fig. 166. José Frau, *Paisaje,* c. 1931. Reproducción en la portada del catálogo de la exposición *Living Spanish Artists*

Fig. 167. Daniel Vázquez Díaz, *El Balcón de la Rábida,* c. 1929. Colección BBVA

En cuanto a obras sobre tipos y costumbres, Ramón de Zubiaurre llevó *A la romería,* Ricardo Baroja un dibujo titulado *Procesión, Catedral de Santiago*, así como un dibujo de un *Monje,* e Hipólito Hidalgo de Caviedes otro titulado *La mujer del apóstol.* Enrique Climent

[1094] POLAND, Reginald, 1931, p. 4-5.

una obra titulada *St. Francis* [fig. 168], que mostraba una visión geométrica de San Francisco de Asís. También hubo dos obras en las que la temática contemporánea se mezclaba con la religiosa: la *Maternidad* de Servando del Pilar, enmarcada por un crucifijo[1095] y la *Pastora* de Pedro Sánchez [fig. 101].[1096]

A pesar de su amplia extensión, la exposición no pareció llamar en exceso la atención ni en la prensa española ni en la estadounidense, aunque hubo algunas excepciones. Una de ellas fue un artículo publicado en *The American Magazine of Art* en el que principalmente se reprodujo el texto del catálogo, igual que ocurrió en *The Art Digest*.[1097] Otra, publicada por *The Sun* fue especialmente despiadada, ya que el autor se recreó en la idea de que el arte español contemporáneo no aportaba novedades, que era pobre de intelecto y cualitativamente inferior al realizado en otros centros, especialmente Estados Unidos.[1098] Más benevolente fue un artículo publicado en *The Lewiston Daily Sun,* que reflejaba la ya habitual coyuntura entre los clichés y la España moderna:

Fig. 168. Enrique Climent. *San Francisco,* c. 1930. Reproducción *The Art Digest,* 01-01-1931

> Spanish pictures of dashing senoritas [sic.] in voluminous bright skirts and flowered shawls, dancing to a guitar; of gypsies beckoning to dons in stiff-brined sombreros; and of scenes in the bull ring, recall a Spain of which we have heard, but not the Spain we remembered after having seen her shores. Not one of these scenes appears in a collection of pictures that has come to America to represent contemporary Spain in art […] This is the first collection of painting and sketches by the comparatively unknown, young, but progressive contemporaries ever imported for such a showing […]It has been termed in Spain and in America the best «picture» of artistically creative Spain which

[1095] La reproducción de esta imagen se encuentra en el capítulo 5.

[1096] LIVING SPANISH, 1931.

[1097] EXHIBITION OF CONTEMPORARY, 1931, pp. 405-406. TOUR OF REPRESENTATIVE, 1931, p. 32.

[1098] EMMART, A. D., 1932, p. 6.

> has been assembled as an expression of its living, young progressives. And though neither the tambourine nor our dream «castles in Spain»[1099] appear in these canvases, we can hear the echo of the former and see in our mind's eye the ghost of the latter in the rhythm and in the monumental and plastically patterned forms which are imbued with a primitive, dramatic spirit. Spain —religious, realistic, dramatic Spain— is still visible in these pictorial strivings of our younger contemporaries.[1100]

Todavía más importantes fueron las exposiciones internacionales organizadas por el Instituto Carnegie, en las que España participó asiduamente. Estos certámenes han sido ampliamente estudiados por Javier Pérez Segura a través de diversas publicaciones, por lo que no es necesario que profundicemos en el funcionamiento de las mismas.[1101] No obstante, conviene recordar que no estaban abiertos a inscripciones, sino que se escogía e invitaba a los artistas individualmente. La encargada de elegir las obras españolas en los años treinta fue Margaret Palmer, que desde España, escribía a Homer Saint-Gaudens —el director de Bellas Artes del Instituto Carnegie— sobre los candidatos que veía más interesantes para participar cada año. Además, la selección de obras era bastante exclusiva, puesto que oscilaba entre las 20 y las 35 por país. Las obras se ponían a la venta y, en algunas ocasiones, las muestras itineraron por otras ciudades de Estados Unidos, como la de 1934, que se llevó al Museo de Arte de San Francisco al año siguiente.[1102] Normalmente, se buscó incluir obras de artistas contemporáneos consagrados junto con algunas apuestas de pintores y pintoras más jóvenes, por lo que la variedad de estilos y temas era amplia, aunque siempre con cierta predilección hacia las figuraciones modernas.

En todas las ediciones, la sección española contó con obras con referencias al catolicismo. Así, en 1931, Daniel Vázquez Díaz, presentó una escena de monjes en el refectorio titulada *The White Table* o *La mesa blanca* [fig. 169]; Francisco de A. Galí, *La Virgen del mar,* también reproducida en el catálogo [fig. 96] y José Gutiérrez Solana, cuya participación fue considerada por Saint-Gaudens como la mejor de la selección,[1103] *La procesión de la muerte* [fig. 89].[1104] Algunas de estas obras ya habían sido expuestas en España

---

[1099] El uso de esta expresión es un juego de palabras. En inglés, «Castles in Spain» tiene un significado similar a «castillos en el aire», que según la Real Academia Española de la Lengua se utiliza para referirse a «ilusiones lisonjeras con poco o ningún fundamento».

[1100] MODERN SPANISH, 1931, p. 4.

[1101] PÉREZ SEGURA, Javier, 2017b. Agradecemos al profesor Javier Pérez Segura que nos haya facilitado la consulta de los catálogos.

[1102] EUROPEAN SECTION, 1935.

[1103] Carta de Saint-Gaudens a Margaret Palmer, 19 de septiembre de 1931, reproducida en PÉREZ SEGURA, Javier, 2017b, p. 41.

[1104] THE 1931 INTERNATIONAL, 1931.

en los meses anteriores, como la de Solana, que había llamado mucho la atención de la nacional de 1930.[1105]

Fig. 169. Daniel Vázquez Díaz, *The White Table,* c. 1930. Colección privada

El volumen de la exposición dificultaba que la prensa pudiera prestar atención a obras concretas, por lo que estas fueron poco habituales. En esta edición, solo encontramos una mención específica a una obra religiosa, la de Vázquez Díaz, sobre quien se dijo que formalizaba adecuadamente el monasticismo en un lienzo impresionantemente grande.[1106] También se publicaron algunas reseñas más genéricas en las que, como era habitual, se unificaba la participación española en una especie de estilo inherente a su nacionalidad, como esta de Mary Powell:

> The Spanish section contains some of the most well-known painters of the contemporary Spanish school, which is perhaps explained by its recent revolution. The artists express semi-mystical modes

[1105] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2015, p. 536-539.

[1106] JEWELL, Edward Alden, 1931b, p. 132.

of asceticism and intensity, tragedy and realism. They seem to prefer dark and austere colors, and themes involving death. All of this is recognizable within their national tradition.[1107]

En 1932 no se celebró el certamen, debido a que el Instituto Carnegie se encontraba en un momento de flaquezas económicas. Como compensación, se organizó una muestra de obras compradas en anteriores ediciones por algunos coleccionistas de Pittsburgh. Entre ellas se encontraban *Interior de iglesia, Sevilla* de Alfonso Grosso y *Cuento celestial* de Pedro Sánchez.[1108] La siguiente exposición oficial se celebró en 1933, en la que también se pudieron encontrar obras de carácter religioso de José Gutiérrez Solana —*Procesión* [fig. 170] y *Natividad*—, de Francisco de A. Galí —*Seminarista catalán*— y de Timoteo Pérez Rubio —*Paraíso*[1109]—.[1110]

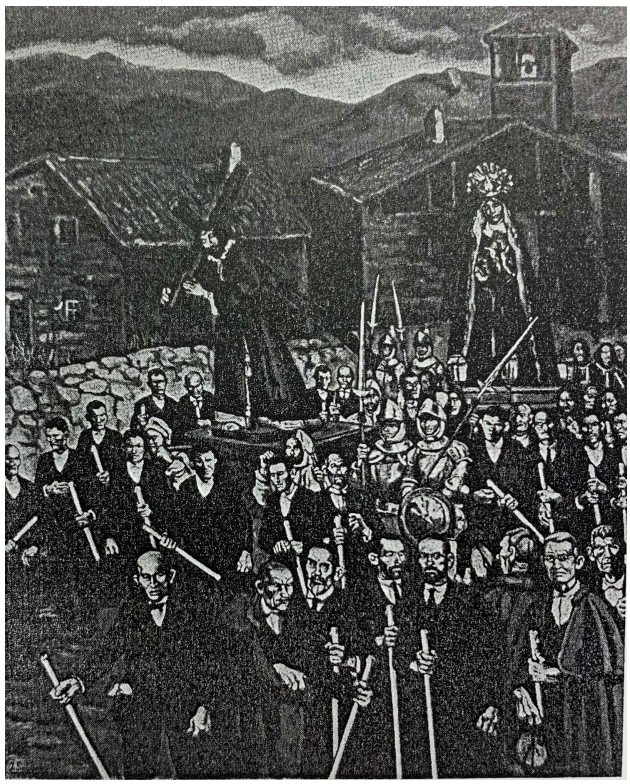

Fig. 170. José Gutiérrez Solana, *Procesión con dos pasos,* 1933. Reproducción en el catálogo de la exposición internacional del Instituto Carnegie de 1933. Original en Colección Casacuberta-Marsans

En *New York Herald Tribune* se publicó una reseña en la que se mencionaba cómo después de dos años podía apreciarse cierta evolución en las obras presentadas. Concretamente, sobre el envío de España, se dijo que su estilo nacional todavía no estaba

---

1107 POWELL, , Mary, 1932, p. 27. En España también se publicaron algunas reseñas. La más extensa fue escrita por Manuel Abril para *Blanco y Negro* y se centró en las diferencias entre los artistas de tendencia vanguardista y los de tendencia clásica, sin prestar especial atención al contenido de la exposición de aquel año: ABRIL, Manuel, 1931h, pp. 12-16.

1108 PÉREZ SEGURA, Javier, 2017b, p. 261.

1109 Esta obra aparece mencionada en la novela *La Salvación (Sociedad de Seguros del Alma)* de Manuel Abril. No sabemos hasta qué punto la historia pudo estar inspirada en hechos reales, pero Abril cuenta cómo Paco Foronda le propone a Pérez Rubio que pinte un Paraíso Terrenal, en el que aparezcan Adán y Eva tapados únicamente con hojas de parra. Foronda afirmaba conocer a una mujer casada llamada Ortigosa que «mantiene relaciones indebidas, completamente a espaldas de la iglesia» con un comandante de Artillería. Por ello, Foronda le pide al artista que retrate los rostros de esa pareja en las figuras de Adán y Eva. De este modo, los adúlteros se verían obligados a pagar una cantidad elevada de dinero para comprar el cuadro y que su secreto no llegara a exponerse. ABRIL, Manuel, 1931a, pp. 27-28.

1110 THE 1933 INTERNATIONAL, 1933.

muy definido, y que en cualquier caso, las aportaciones, aunque de valor, no eran tan modernas como las presentadas por otros países. Según el autor, se apreciaba la estela de pintores como Sorolla y Zuloaga en artistas como los Zubiaurre. Ellos, junto con «the mannered, unduly dark Solana» realizaban, para el periodista, un llamamiento nacionalista a través de su pintura.[1111]

Ese año, el jurado concedió menciones de honor a dos artistas españoles: Mariano Andreu y José Gutiérrez Solana. Según el *New York Times,* las diferencias entre ambos artistas ilustraban «widely differing traits in contemporary Spanish Art». El primero había sido premiado por un *Arlequín* de colores alegres; el segundo, por la *Procesión,* que según el autor del artículo: «Strickes the somber note of black Spain —a Spain about which the average tourist apparently knows almost nothing. This picture is sinister and, as a record of surviving provincial peasant customs, not unimpresive».[1112] El lienzo de Gutiérrez Solana también llamó la atención del propio Saint-Gaudens, que lo describió como «poseído por una introspección dramática, salvaje».[1113] Estas menciones hicieron que la crítica prestara más atención a la sección española en esta edición:

> Once again, the Segovia school triumphs, with José Gutiérrez Solana conveying a sepulchral tone in his *Procession*. Also present are the Zubiaurre brothers, Valentin and Ramon, whom I hope to see in every exhibition. […] Vázquez Díaz presents a strong and masculine *Peasant of Palos*, José Mompou lavishes cadmium in *The Beach*, José de Togores showcases a stunning *Nude*, and Joan Junyer plays with black and white in his *Luxembourg Gardens*.[1114]

El *New York Times* aprovechaba la España negra de Solana para conectar con aquellos estereotipos todavía presentes en Estados Unidos: «José Gutiérrez Solana, whose *Procession* reminds us (other painters in the Spanish section do the same) that the Iberian peninsula has its blackly somber side, with sinister echoes from the Inquisition of Greco's day».[1115] En la misma línea, Saint-Gaudens afirmaba: «Solana's art is traditional; but only in so far as it stems from the richest sources of Spanish life. Solana loves ritual and pomp and paints them with all their solemn dignity».[1116]

[1111] CORTISSOZ, Royal, 1933*,* p. 10.

[1112] JEWELL, Edward Alden, 1933a, p. 16.

[1113] Correspondencia traducida en PÉREZ SEGURA, Javier, 2017b, p. 44.

[1114] GAUL, H., 1933, s.p.

[1115] GAUL, H., 1933, s. p., JEWELL, E. A, 1933b, p. 24. Una opinión similar, que señala las «cualidades macabras de España» puede leerse en CARNEGIE, 1933, p. 27.

[1116] BENSON, E. M., 1933, p. 537.

Entre la selección de obras de 1934 se encontraban *Santa Cruz en Cataluña* de Julián Castedo; *Anunciación* de Margarita de Frau —que, recordemos, había sido expuesta en 1933 en el Museo de Arte Moderno y dos años más tarde, en el Salón de Otoño—; *Jesús, Marta y María* de Julia Minguillón —que había ganado una medalla en la nacional de ese año—; *Procesión de Semana Santa en Sevilla* de Alfonso Grosso y *La última cena* de José Gutiérrez Solana.[1117] Cabe mencionar que en esta exposición solo figuraron dos obras de manufactura femenina, las de Frau y Minguillón, y el hecho de que ambas fueran religiosas no deja de resultar significativo.

En esta ocasión, Saint-Gaudens afirmó que el arte español era próspero a pesar de las huelgas, las revoluciones y todos los problemas a los que se enfrentaba el país en aquel momento. Del mismo modo, advertía que su arte se dividía en dos vertientes: por un lado, los antiguos, que estaban desapareciendo y por otro, algunos veteranos como Vázquez Díaz o Solana, junto con otros jóvenes, como Minguillón, que rápidamente estaban saliendo a escena.[1118]

En la exposición de 1935, las obras con carácter religioso fueron *El fin del mundo* de José Gutiérrez Solana —previamente presentada a la nacional de 1934, reproducida en el catálogo de la internacional y foco de atención, según Saint-Gaudens—, *El penitente* de Ramón de Zubiaurre, *Ángeles con música* de Hipólito Hidalgo de Caviedes —que ese año ganó el primer premio igualando a Picasso, el único español que lo había conseguido hasta ese momento—, *Marta y María* de Pedro Sánchez o Pedro de Valencia [fig. 105] y *Eco nostálgico* de Salvador Dalí, que en un lenguaje surrealista enmarca el campanario de la capilla del colegio al que asistió la hermana del artista.[1119]

Un artículo publicado en *Parnassus* describió la obra de Caviedes, que no fue reproducida al ser eclipsada por *Elvira y Tiberio,* el lienzo que le mereció el primer premio. *Ángeles con música* representaba a la misma Elvira —una mujer negra— con alas y un «banjo», como si fuera un ángel.[1120] A pesar de este premio, Saint-Gaudens continuó prefiriendo la obra de Gutiérrez Solana, que para él seguía siendo «el gran hombre de España».[1121]

El reconocimiento de Solana fue tal que en la siguiente exhibición, inaugurada pocos meses después del estallido de la Guerra Civil, se le dedicó una sala entera, a modo de

---

[1117] THE 1934 INTERNATIONAL, 1934.

[1118] SAINT-GAUDENS, Homer, 1934, p.132.

[1119] SOBY, James Thrall, 1941, p. 57.

[1120] WATSON, Forbes, 1935, p. 653.

[1121] PÉREZ SEGURA, Javier, 2017b, p. 48.

sección monográfica. Esto solo lo habían conseguido cinco artistas, lo que demuestra el alto aprecio que ganó este pintor en el ámbito de las internacionales.[1122] En su sala se expusieron diecisiete obras, de las cuales cuatro fueron religiosas: *El beso de Judas* [fig. 3] —que ya había figurado en la nacional de 1932—, *Osario* [fig. 90]—reproducida en el catálogo —, *Santos de Pueblo* [fig. 171] y *Los Hermitaños* [fig. 172]. A estas se sumó los *Músicos ciegos* de Daniel Vázquez Díaz, que también estuvo en la nacional de 1932.[1123]

Fig. 171. José Gutiérrez Solana, *Santos de Pueblo,* 1929. Fundación MAPFRE

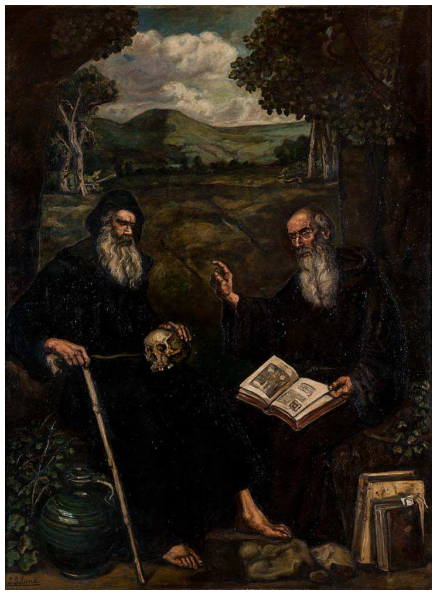

Fig. 172. José Gutiérrez Solana, *Los Ermitaños,* 1931. Fundación Banco Santander

La prensa, como es lógico, prestó especial atención a la obra de Gutíerrez Solana en este certamen.[1124] Por ejemplo, en *The Art News* se publicaba:

> From Spain comes not only the annual selection, but a one man showing of Jose Gutierrez Solana. This marks the sixth time that the International has thus honored an important artist. The melancholy and macabre art of this painter stems from old Spain, from Velasquez and Goya. Traditional seriousness, emotions of depression, lifeless tears of living are expressed in sober tones of brown and black and in lightless paintings. Forceful drawing, stern characterizations, religious expressions, and a

[1122] PÉREZ SEGURA, Javier, 2017b, p. 52.

[1123] THE 1935 INTERNATIONAL, 1935.

[1124] Además de las referencias que mencionamos, pueden encontrarse otras en PÉREZ SEGURA, Javier, 2017b, pp. 61-68

> processional, static monumentality form a repellent power. Even a still-life is invested with wretched misery. Solana represents the last fingerings of Spain's mediaevalism.[1125]

En *Parnassus*, Margaret Breuning publicaba una opinión menos positiva sobre esta monográfica: «Solana's monotonous color and sadistic temper seem unpleasantly exagerated by so large a grouping of his canvases. The power and intensity of his work when viewed in single paintings seem dissipated by this reiteration».[1126] En la misma línea, *The Washington Post* publicaba:

> Mr. Solana is interested in painting certain types and customs characteristic of Spanish life. Yet his insistence on his subject matter, and very unpleasant scenes at that, is hard to understand. There is a certain power of expression in much of his painting, but his canvases are murky and dark, and though they may have indigenous Spanish qualities, as a pleasing form of art they leave much to be desired.[1127]

Más neutral, en *The Art Digest* se definía así al pintor:

> José Gutiérrez Solana, who recieved an Honorable Mention, is probably the most indigenous of Spanish painters. […] As a painter he is traditionally Spanish in vision and in style. Like Velázquez and Goya, by whom he was much influenced in his early work, he is interested in painting certain types and customs characteristic of Spanish life. In his color, subject, and technique, he reveals a Spain little known to the remainder of the world.[1128]

En *The Pittbusgh Post-Gazette* también se opinaba sobre la exposición de Solana:

> For ten years or more, we have seen these sombre gray religious processions of Solana marching on canvas; for at least that long, we have been beset by the feeling that this was somehow the real spirit of Spain, rather than the applecheeked rotundities of Zubiaurre or the the playthings of Dalí. It is so unnecessary to strech the sinister image to include the present revolution in Spain. All nations share alike in cruelty when war is being waged, and the most one can say is that national temeperaments give them different emphasis. But, at any rate, Solana's processions with their hovering virgins, their hoyless bull fights, their bones and skulls and inquisitors, do betray a medieval caste of mind, which is certainly par of his saddened country's complex pattern.[1129]

[1125] CARNEGIE INTERNATIONAL, 1936, p. 12.

[1126] BREUNING, Margaret, 1936, p. 8. La participación de Solana también se describe en NIGHTMARES, 1936, p. 12.

[1127] GRAEME, Alice, 1936, p. 8.

[1128] Archivos de la Frick Library (Nueva York), MS.001, College Art Association Records (1927-1938). Serie *The Index of Twentieth Century artists,* Spanish Miscellaneous (1933-1937), carpeta «Gutierrez-Solana, José, 1933, 1936 + n. d».

[1129] JENA, Jeanette, 1936, p. 7.

Finalmente, en *New York Times* se observó una dualidad entre el arte de Solana y el del resto de participantes. Se describieron como «delightful» las aportaciones de Emili Grau Sala, Daniel Vázquez Díaz, Pedro de Valencia, José de Togores, Margarita Frau, Pedro Pruna, Julia Minguillón y Genaro Lahuerta, algo que, según el autor, contrastaba con el contexto bélico al que se enfrentaba el país: «They give no hint of the horror that now convulses the land». Por el contrario:

> José Gutiérrez Solano [sic.] alone sounds darker, more sinister notes in some of his canvases […] Solano is unqualifiedly «native», and is said to have been much influenced in his early work by Velasquez [sic.] and Goya. His mature expression, however, suggests little or nothing in common with those great artists of the past. It is hard and dry and inclined to be static, though with an undercurrent of strong emotion.[1130]

Estas exposiciones no fueron las únicas en las que participaron los artistas españoles, sino de las que contamos con más información. En este sentido, conviene mencionar una exposición celebrada en 1934, en el Rhode Island School of Design en Providence, presentada como *Exhibition of Modern Spanish Paintings*. En ella figuraron obras de diversos artistas, entre las cuales hubo dos religiosas: *Procesión de Semana Santa* de Alfonso Grosso, en aquel momento propiedad de la Memorial Art Gallery de Rochester (Nueva York), e *Iglesia de San Andrés (Madrid)* de Joaquín Vaquero, prestada por el Museo de Brooklyn.

Esta exposición sirve de síntesis de todo lo que hemos expuesto, ya que recoge cuál era la imagen del «arte español» que se tenía y que gustaba en Estados Unidos y otros territorios. Por un lado, permanecían los artistas de una generación anterior ya adulados por el público americano como Sorolla, Zuloaga y Anglada Camarasa. Al mismo tiempo, hubo una mayoría de pintores costumbristas como los Zubiaurre, Grosso —no faltaban las imágenes de Semana Santa, igual que ocurría en los textos escritos—, Evaristo Valle, Ricardo Canals, Roberto Domingo o el más tétrico José Gutiérrez Solana. También algún paisajista, como Narciso Balenciaga o Gustavo Bacarisas, e incluso figuró en la muestra una sola obra de Pablo Picasso —*Blind Man*— cuya nacionalidad oscilaba entre Francia y España dependiendo de la exposición a la que se presentara.[1131]

[1130] JEWELL, Edward Alden, 1936, p. 9.

[1131] MODERN SPANISH, 1934.

Las obras de Picasso, Juan Gris o Dalí no faltaban en la programación anual de centros como el MoMA,[1132] no obstante, estos autores vivían en París y raramente fueron incluidos en la etiqueta de arte español, más bien constituyeron una categoría propia dentro del sistema artístico universal.[1133] También hubo otros pintores que lograron reconocimiento en Estados Unidos a través de encargos, algunos de ellos realizados para iglesias, como Julio De Diego, que en 1930 había realizado la decoración de dos capillas en la Iglesia de San Gregorio en Chicago,[1134] o Josep Maria Sert, que en 1931 expuso en Nueva York una serie de pinturas de temática religiosa realizadas a propósito de la decoración de la Capilla del Duque de Alba, que fueron muy reproducidas en la prensa estadounidense.[1135] En definitiva, el arte producido por artistas españoles en Estados Unidos fue muy variado, aunque no hay duda de que dentro del eclecticismo exportado al extranjero, aquel que triunfaba y que la crítica consideró plenamente representativo de la tradición hispana fue el ligado al costumbrismo, al regionalismo y a la España negra.

3.3.3. La contraimagen progresista. La SAI en Copenhague, Berlín y París

Páginas atrás, mencionábamos que la reacción que tuviera un autor hacia los estereotipos de la Leyenda Negra denotaba un posicionamiento ideológico y que mientras que los conservadores se esforzaron por ensalzar las cualidades de la hispanidad, los progresistas, por lo general, asimilaron los defectos señalados por los extranjeros y trataron de buscar soluciones a los mismos. Con la proclamación de la Segunda República, se abrió la posibilidad de dejar atrás aquellas lacras con la puesta en marcha de diferentes medidas modernizadoras. Frente al nuevo panorama, más optimista, el gobierno del primer bienio, progresista, consideró que aquel arte telúrico, místico y «medieval» que tanto éxito reportaba en el extranjero ya no representaba la actualidad del país. El concepto de «arte

---

1132 En la exposición de verano de 1930 del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Picasso fue el único español. En la de 1933, también figura Picasso y en la de 1936, Picasso y Dalí unidos a El Greco. En 1935 se celebró una muestra titulada «Modern European Art», en la que la participación española quedaba limitada a Juan Gris, Picasso y Dalí. Todos los catálogos forman parte de la colección «The Museum of Modern Art Exhibition Records 1929–1959» y se encuentran digitalizados en: «Exhibition History» <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/> (22-01-2024).

1133 EXHIBITION OF CONTEMPORARY, 1931, pp. 405-406.

1134 M. D., 1943, p. 25.

1135 Recopilación de noticias consultadas en: 1874-1945, Nueva York. «Sert, José María», College Art Association Records, The Index of Twentieth Century Artists, «Spanish». Frick Art Reference Library Archives.

español» necesitaba resignificarse y para ello se decidió promover, desde el Estado, la divulgación del arte nuevo hecho en España.

Esta tarea se llevó cabo a través de la SAI, que como adelantábamos en el capítulo anterior, se alió con el gobierno para organizar exposiciones en diferentes países extranjeros. La primera se celebró en Copenhague, aunque la iniciativa de organizar una muestra de arte español allí había surgido ya durante la dictadura de Primo de Rivera, con un planteamiento muy diferente. Javier Pérez Segura ha demostrado que las conversaciones entre la Asociación Dano-Española y el duque de Alba, entonces Presidente de la Junta de Relaciones Culturales, comenzaron en 1928. En origen, la asociación quería organizar una exposición de maestros como Goya, Velázquez, Ribera o Zurbarán, acompañadas por una selección de obras del siglo XX. También se planteó, ya por aquel entonces, llevar la exposición a Oslo.[1136]

La idea no se puso en marcha hasta 1930, cuando la Junta de Relaciones Culturales delegó su planificación en la Asociación Española de Pintores y Escultores, que —recordemos— era la institución que organizaba los Salones de Otoño madrileños. El proceso se ralentizó debido a la falta de coordinación entre los diferentes organismos competentes. Entre tanto, llegó la República y el Duque de Alba fue nombrado ministro de Estado. A él se volvió a dirigir la Asociación Dano-Española para comenzar a concretar detalles sobre la muestra en Copenhague. En ese momento se decidió que la exposición sería celebrada entre agosto y septiembre de 1932, en el Palacio de Bellas Artes de Charlottengorg. La idea inicial, sin embargo, tuvo que modificarse, ya que las obras de los maestros antiguos no podían ni salir del Museo del Prado, ni de las colecciones particulares en las que se encontraban, debido a los elevados costes de seguros. Al no poder hacer frente a ese presupuesto, la exposición se transformó, obligatoriamente, en una muestra de arte contemporáneo.[1137]

En Oslo se celebró la exposición siguiendo, más o menos, estos planteamientos. Se trató de la exposición de junio de 1931 que citábamos anteriormente y que pudo reunir, sobre todo, artistas conocidos en España pero no tanto internacionalmente. Para la de Copenhague, sin embargo, se buscó algo diferente. En este momento, la Junta de Relaciones Culturales dejó en manos de la SAI la gestión de la exposición, con la idea de

---

[1136] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 104-106.

[1137] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 105-106.

que participaran en ella los mejores representantes del arte moderno y de vanguardia, incluidos Picasso, Gris, Miró y la Escuela de París.[1138]

La SAI tardó solo un mes en llevar a cabo esta tarea. El 10 de septiembre se inauguró la exposición, que permaneció abierta hasta el 2 de octubre. Contó con la participación de 31 artistas de tendencias diversas. Así lo indicaba Manuel Abril: «Puede decirse que en esta Exposición no hay, entre treinta autores, ni uno solo que no sea distinto en absoluto de los otros».[1139] En el catálogo, se manifestó de forma explícita la intención de romper con los estereotipos destinados a la atracción del turismo que tanta presencia tuvieron en la mayoría de exposiciones dedicadas al arte español:

> Cuando tú, buen amigo del norte, hayas oído decir que venía a Copenhague una exposición de pintores españoles, te habrás figurado acaso que en ella encontrarías una fiesta de costumbres españolas, exóticas y brillantes: meridional alegría de aquel sol y aquella tierra. Vas a encontrarte, sin embargo, con una exposición en donde España a penas si aparece. […] Creemos, desde luego, que España es uno de los países más admirables del mundo; aconsejamos a todos con vehemencia que vayan a ver España, pero decimos también, en cuanto de arte se trata: «No le pidáis al arte, por favor, que se convierta en kodak del turismo!» […] El arte es otra cosa; el arte verdadero no ve ni España ni el mundo, como un bazar brillante de razas y ceremonias. […] Para el arte no hay jerarquías de temas ni de asuntos: todo es bueno; y en cuanto al españolismo en el arte y para el arte, lo español consiste en el modo de hablar y de decir las verdades universales; no en el el empeño vano de conservar costumbres y modismos. Vean, por lo tanto, la Exposición que ahora presentamos como una muestra de todo un sector de España en el cual interesa ante todo la plasticidad pictórica, no el tema ni el motivo.[1140]

Este énfasis en la plástica ya había sido mencionado por Abril en ocasiones anteriores. Por ejemplo, cuando en la primera exposición de la SAI, celebrada en 1925, decía: «Nada de cuadros de asunto. Nada de supeditar la plasticidad a sugestiones de sentimentalidad, de simbolismo o de tesis».[1141] Esto, sin embargo, solo fue la teoría. En la práctica, los «asuntos» persistieron en la pintura figurativa, aunque representados desde estéticas más modernas. De este modo se entiende que en la muestra figuraran varias obras de contenido religioso, la mayoría ya mostradas en exposiciones previamente citadas: *Adán y Eva* de Rosario de Velasco; *Virgen* de Eva Aggerholm —esta y otra de la misma autora fueron las únicas esculturas que se llevaron a la muestra—; *Gigantes y Cabezudos* de José

[1138] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 106-107.

[1139] ABRIL, Manuel, 1932i, p. 68.

[1140] Prólogo al catálogo de la exposición escrito reproducido en: ABRIL, Manuel, 1933c, p. 31.

[1141] ABRIL, Manuel, 1925, p. 5.

Gutiérrez Solana; *Piedad* de Pedro Pruna; *El buen pastor* y una *Maternidad* muy parecida a una Virgen, de Pedro Sánchez; y *Monjes cartujos* de Daniel Vázquez Díaz, que sepamos.[1142] También se mencionan unos «cuadros de la Virgen» en la prensa danesa, pero no se indica cuál fue el autor o la autora que los realizó.[1143]

En España, la exposición en Copenhague no tuvo mucha difusión mediática. El único que escribió largos artículos a propósito la misma fue Manuel Abril, por lo que los comentarios estarían lejos de ser imparciales. Aun así, Abril tampoco habló mucho de las obras, sino que más bien utilizó la exposición como pretexto para comentar asuntos más generales, como la tolerancia hacia el arte moderno, las diferencias de estilos, o la crisis global y nacional del mercado artístico.[1144] A pesar de esto, la muestra pareció tener mucho éxito entre el público y sí que apareció en algunos periódicos daneses. En el diario *Dagens Nyheder* se reprodujo una entrevista a Manuel Abril en la que se le preguntaba cuál había sido la motivación para organizar la muestra, aunque su respuesta no debió ser bien recibida, ya que el artículo concluía con la siguiente apreciación:

> Todos los que se interesan por el arte moderno actual deben ir a ver los cuadros. Hay mucho que ver y mucho que hablar, y el que quiera ver cuadros españoles y exóticos puede visitar las salas española y sueca pero los que busquen Cármenes y toreros los encontrarán mejor en los jóvenes pintores suecos y sus mujeres.[1145]

Algo más avanzado fue el comentario del periódico *Berlingske Tidende,* donde sí se valoró por igual la condición de españoles y de europeos de los artistas que participaban en la muestra, aportando, además reseñas pormenorizadas. Sobre las obras de contenido religioso, se dijo lo siguiente:

> Es arte moderno internacional lo que exponen los españoles pero, sin embargo, con su sello característico. Se siente que se está en España cuando se contemplan los cuadros de cartujos de Díaz […] Y de las dos esculturas de su esposa danesa… las estatuillas de la Madonna tienen relación con el gótico español. Con algunas de sus mejores pinturas se ve a su colega el pintor Solana, que tiene una serie de cuadros caracterizados por su colorido, entre ellos, uno de una grotesca fiesta de iglesia. […] Los cuadros de figuras de Sánchez son trabajos ligeramente estilizados a la manera de los antiguos maestros alemanes, que al igual que «Madre e hijo» de Caviedes, pueden llegar a parecer un John Glob

---

1142 PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 109-115.

1143 Reseña publicada en *Berlingske Tidende* reproducida en PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 121.

1144 ABRIL, Manuel, 1932g, p. 8 y 1932h, p. 8.

1145 Citado por PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 120. En el local de exposición había algunas salas destinadas a pintores contemporáneos suecos, lo que explica la comparación con los autores de esta nacionalidad.

> español. […] Se encuentra una pintura de modelos un poco ruda en las acuarelas de Souto y en los cuadros de la Virgen casi etéreos, con colores y contornos apenas indicados y en la gran composición con mujeres y un caballo de Pruna. Con este artista se alcanza el polo extremo de la Exposición con su arte refinadamente sensible y en algunos trabajos aparentemente decadentes.[1146]

En otro periódico danés, *social Demokraten,* se publicaba otro artículo con opiniones poco favorables, que pueden resumirse en su conclusión: «En general, no hay nada en esta Exposición que nos cause sentimiento».[1147] En el *B.T.* se retomó la habitual comparación entre el arte español contemporáneo y el del siglo de Oro y Goya, considerado superior al primero:

> Es una profesión ingrata el ser un joven artista español… Todo el arte europeo está en deuda con los maestros de la antigua escuela española y hay que admitir que una de las más ingratas profesiones es, sin duda, la del joven pintor español en los tiempos actuales. […] Los jóvenes artistas de nuestros tiempos, en un deseo muy plausible de hacerse independientes, han probado a hacer volar los gigantes, pero el explosivo del que se han valido no ha sido, sin duda, el más apropiado. […] El nombre de España continuará ligado a los nombres de Goya y Ribera y su arte impetuoso… Este es un fondo terrible para el joven arte español, y el camino y la renovación de lo que se llama la base moderna, la echamos completamente de menos en esta Exposición.[1148]

La siguiente salida de la SAI hacia el extranjero fue a penas unos meses más tarde. Se trató de una exposición celebrada en Berlín entre diciembre de 1932 y enero de 1933, pocos días antes de que Adolf Hitler se autoproclamaba canciller alemán. En esta ocasión, hubo una figura clave en la organización de esta exposición, Alfred Flechtheim, galerista, coleccionista de arte de vanguardia y redactor jefe de la revista cultural *Der Querschnitt.* Flechtheim había trabajado con artistas y literatos españoles y su revista había dedicado varios reportajes al ambiente cultural en España desde los años veinte, por lo que conocía cual era el panorama del arte contemporáneo español. Él y el embajador de España en Alemania, Luis Araquistáin, iniciaron las conversaciones para poder llevar una exposición de la SAI a Berlín, similar a la de Copenhague. La Junta de Relaciones Culturales decidió financiar este proyecto y acordó con la SAI la organización de un ciclo de exposiciones itinerantes que tendría inicio en la galería Flechtheim de Berlín y continuaría en París.[1149]

[1146] Citado por PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 121.

[1147] Citado por PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 122.

[1148] Citado por PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 123.

[1149] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 128-135.

A la de Berlín acudieron 37 artistas, la mayoría repitiendo con respecto a la de Copenhague. Lo mismo ocurrió con las obras de contenido religioso, que en esta ocasión fueron *Gigantes y cabezudos* de José Gutiérrez Solana, *Adán y Eva* de Rosario de Velasco, *El buen pastor* de Pedro Sánchez, *En el claustro de los cartujos* de Daniel Vázquez Díaz y *Madonna* de Eva Aggerholm. La diferencia principal con respecto a la muestra danesa fue que en esta ocasión se dio más peso a los artistas de la escuela de París, que multiplicaron su participación, lo que implicó que los residentes en España encontraran más límites con respecto a la cantidad de obras que podían llevar.[1150]

Otra novedad fue el nivel de atención que recibió la exposición en la prensa española, esta vez mucho mayor. Algunos medios publicaron artículos de protesta frente al «caciquismo» de la SAI, por exportar con dinero público un tipo concreto de arte español. Sin embargo, la mayoría de comentarios fueron positivos y celebraron el éxito obtenido en Berlín. No insistiremos en ellos porque han sido ya ampliamente estudiados por Javier Pérez Segura y porque se centran en cuestiones generales y no tanto en descripciones de las obras que, por otra parte, ya habían sido reseñadas en ocasiones anteriores.

La crítica alemana también prestó atención a esta exposición. En general, todo fueron elogios y se ensalzó esa voluntad de romper con los tópicos sobre lo español, halagando sus creaciones en un estilo equiparable al de cualquier otro país europeo. Unos pocos artículos describieron obras concretas. En *Berliner Lokalanzeiger,* por ejemplo, se dijo que *Adán y Eva* de Rosario de Velasco «podría haber sido pintado por un romántico alemán, es en sentido poético más que un cuadro» y que autores como Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta encarnaban los valores de la Nueva Objetividad y los *Valori Plasitici*. En *Vossiche Zeitung,* se dijo que Pedro Sánchez contenía «el rigor de un nuevo Romanticismo naïf, tomado de nuestro Georg Schrimpf».[1151]

Las obras de Vázquez Díaz y de Gutiérrez Solana, que tanto éxito habían tenido en otras ocasiones, ahora quedaban incoherentes en un conjunto muy centrado en el arte joven de vanguardia, algo que también pareció detectar la crítica. Así, en *Berliner Lokalanzeiger,* se opinó que «Las pintorescas quijoterías de José Gutiérrez Solana» no encontraban la aprobación del público; que Vázquez Díaz, «sincero y de formas claras, pintor algo académico, se convierte en el salvador del honor del grupo», o, de forma más

[1150] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 140-143.

[1151] Citado por PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, p. 157.

optimista, que este último, «en un gran cuadro completamente en blanco, une frailes cartujanos en la mesa del claustro, eso es Zurbarán guiado a través de Picasso».[1152]

Como decíamos, la muestra debía trasladarse de Berlín a París, y después se planteó la posibilidad de llevarla a Oslo y a Zurich. También se propusieron otros destinos, como Italia, Holanda, Bélgica y otras ciudades alemanas. No obstante, el proyecto se encontró con diversos obstáculos y tras la muestra de Berlín, la exposición tuvo que volver a España y pausarse durante un tiempo. Los preparativos para la exposición de París se retomaron en enero de 1936, a pesar de la inestable situación política en la que estaba España. Esta vez, el nexo de unión entre la SAI y Francia fue André Dezarrois, Presidente de la Comisión de Relaciones Artísticas del Comité France-Espagne y Director del Museo del Jeu de Paume, donde finalmente se ubicó la exposición, que permaneció abierta desde el 12 de febrero hasta el 5 de abril.[1153]

Esta muestra, titulada *L'Art Espagnol Contemporain* terminó recibiendo un número extraordinariamente elevado de obras, ya que a las enviadas desde Madrid seleccionadas originalmente por la SAI, se unieron varias procedentes de Barcelona, y se multiplicaron las de los artistas españoles residentes en París, como Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Zuloaga, Gargallo, Sert o Mateo Hernández, cuya participación fue propulsada por Dezarrois. Como consecuencia, el comisario de la exposición se vio obligado a hacer una segunda selección de las que finalmente se mostrarían, aunque mantuvo en el catálogo las obras descartadas. Por lo tanto, no podemos saber con certeza qué obras de las que aparecen en listado —en total, 324 pinturas y dibujos y 83 esculturas— finalmente llegaron a colgarse en París.[1154]

Teniendo esto en cuenta, en el catálogo aparecen bastantes obras de contenido religioso, algunas realizadas desde mediados de los años diez: *La comulgante* de María Blanchard [fig. 173] —que había fallecido en 1932—; *Dos santas* de Norah Borges; *La portadora de imágenes* de Antonio Ortiz Echagüe [fig. 174]; *El Juicio Final* de Fabián de Castro, *Vieja iglesia* de Francisco Pompey; *El anacoreta* [fig. 175] y *La casa del obispo de Tarazona* de Ignacio Zuloaga; *Bienaventurado sea el pueblo* [fig. 176] de Jesús Corredoyra; *Paisaje de Agosto* [fig. 177] de José Frau; *Hospicio de niños*, *Garrote vil, Osario* y *El voto* (*La promesa* o *El Cristo de la Sangre*) de José Gutiérrez Solana; *Samaritana* [fig. 178] de Lorenzo Aguirre; *Homenaje a Grünewald* de Luis Hernández; *La Virgen y el Niño* de Pablo Picasso; *Ofrenda* de Valentín de

---

[1152] Citado por PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 158-159.

[1153] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 209-230.

[1154] PÉREZ SEGURA, Javier, 2003, pp. 226-241.

Zubiaurrey las esculturas *Romeros gallegos* de Santiago Bonome y *El profeta* (escayola) de Pablo Gargallo —que había fallecido en 1934—.[1155]

Fig. 173. María Blanchard, *La comulgante,* 1914, MNCARS

Fig. 174. Antonio Ortiz Echagüe, *La portadora de santos,* 1919. Imagen en los archivos de la Frick Gallery (Nueva York)

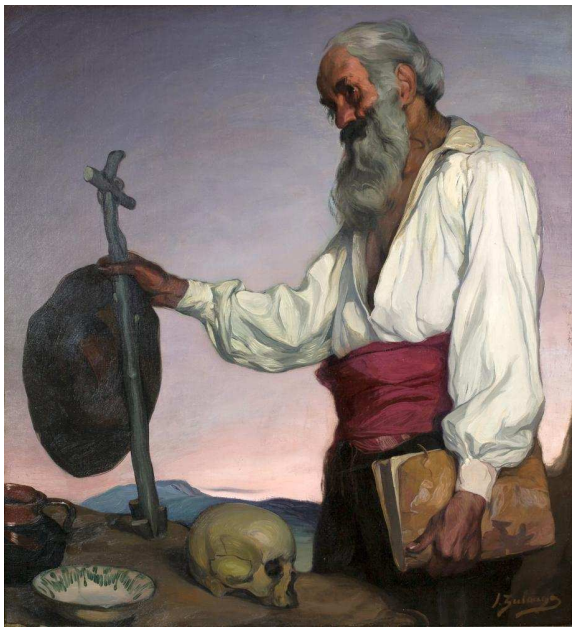

Fig. 175. Ignacio Zuloaga, *El anacoreta,* 1904. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fig. 176. Jesús Corredoyra, *Bienaventurado sea el pueblo,* 1915. Centro Pompidou (París)

[1155] ART ESPAGNOL, 1936.

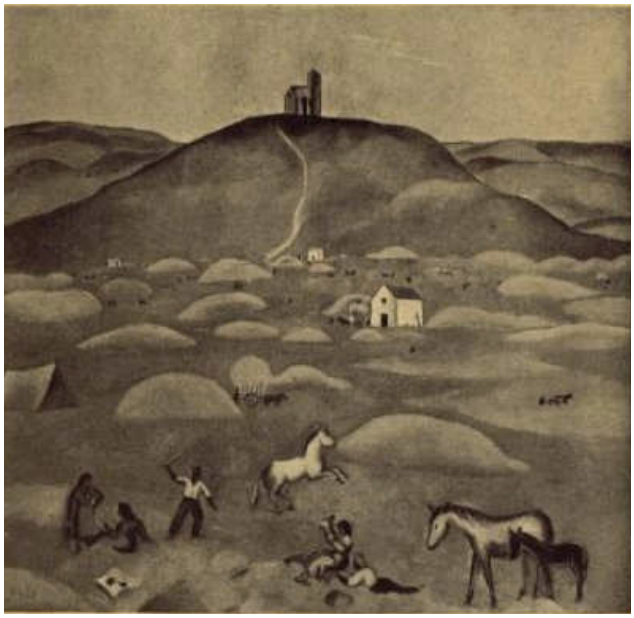

Fig. 177. José Frau, *Paisaje de agosto,* c. 1935. Reproducción en el catálogo de la exposición *L'Art Espagnol Contemporain* (1936)

Fig. 178. Lorenzo Aguirre, *Samaritana,* 1933. Colección privada

El arte español ya era bastante conocido en París, sobre todo el más próximo a la vanguardia. Varios artistas residían en la ciudad y algunos incluso participaban en certámenes como el Salón de Otoño francés.[1156] Aun así, la exposición tuvo un éxito enorme, recibiendo más de 30.000 visitas. Como era de esperar, tanto la crítica española como la francesa le dedicaron múltiples reportajes, muchos de ellos centrados en agrupar las diferentes tendencias que podían verse en la muestra. Por esto, no hemos encontrado a penas referencias a obras concretas ni análisis por temáticas, salvo contadas excepciones. Una de ellas fue José Gutiérrez Solana. La prensa le prestó especial atención, en parte por ser uno de los autores, junto a Picasso y Vázquez Díaz, que más cuadros pudo mostrar en la exposición. Los comentarios hacia sus obras no difirieron a las que se habían escrito en Noruega o en Estados Unidos, a pesar de que Francia contaba también con una importante presencia católica. En este sentido, Jean Cassou publicaba en *L'Humanité*:

> Une révélation, celle de Solana, un extraordinaire réaliste qui renouvelle le thème de l'España negra, l'Espagne des squelettes, des processions macabres, des moines, des campagnes désertes, des provinces endormies. C'est avec une puissance magnifique que, par le truchement de ce peintre, l'Espagne exprime ainsi son horreur d'elle-même […] Le sombre génie de Goya éclate une fois de plus dans ces tragiques imageries de Solana: une fois de plus, cette force de malédiction qui est au

[1156] MELGAR, Francisco, 1931, p. 17.

> fond de l'âme espagnole pousse un cri de désespoir. L'angoisse, l'accablement, le délire et l'hallucination se concentrent en ces toiles terribles, dans ces types d'idiots et de prostituées.[1157]

El mismo crítico publicaba un comentario parecido en *L'intransigeant,* donde se decía: «Le clou de l'exposition: Solana, Espagnol terrible, poète e l'idiotie hallucinée, des natures mortes plus réelles que la réalité, Solana, qui avec son ami Ramon Gomez de la Serna, est l'une des plus étranges curiosités du Madrid moderne et fantastique…».[1158] En *Le Temps,* se ofrecieron comentarios similares, hallando parecidos entre Solana y Goya:

> Pourtant entre tous, avez le probe et sobre Vasquez Diaz, une figure émerge, celle de M. José Gutierrez Solana qui apporte […] l'étude approfondie des types jusqu'au réalisme le plus aigu et au macabre le plus hallucinant, qui s'arrête aux courses de taureaux et note le grouillement des foules, qui, tel Goya, assiste aux exécutions capitales, avant d'aller s'agenouiller devant le Christ des églises madrilènes. Il y a, dans M. Solana, toute l'Espagne des livres, austère et fanatique. C'est la figure le plus curieuse et la plus inconnue des Parisiens qu'apporte au Jeu de Paume cette belle exposition.[1159]

De forma similar, en la revista *Beaux Arts* se opinaba que «on retrouve un écho pathétique, vigoreux et populaire de Goya», y que Solana renovaba «le thème inépuisable de l'Espagne terrible, mais avez une tranquilité dans l'horreur».[1160] En España, el protagonismo de Solana provocó reacciones diversas, ya que frente a la habitual admiración, un sector de la opinión pública lamentaba que esa imagen de la España Negra siguiera tan presente en una exposición dedicada al arte contemporáneo, haciendo perdurar los tópicos que se tenían sobre el país. Por ejemplo, en *La Época,* se dijo de este autor que era un «alma sombría atormentada por todos los males de la raza [que] presenta descaradamente la carroña, ante nuestros ojos entristecidos y deslumbrados por tanta grandeza desgarradora».[1161] Sin embargo, se afirmaba que autores como Vázquez Díaz o los hermanos Zubiaurre encantaban por sus «matices impregnados de melancolía» y que Zuloaga era «heredero directo de Goya, continuador de la tradición de grandes pintores españoles que ilustran […] los reflejos de nuestras glorias y de nuestras miserias».[1162]

Manuel Abril trató de defender la importancia de Solana, comparándole con los autores más importantes de la tradición hispana, como era habitual:

[1157] CASSOU, Jean, 1936b, p. 8.

[1158] CASSOU, Jean, 1936a, p. 4.

[1159] RENÉ-JEAN, 1936, s.p.

[1160] LAPRADE, Jacques de, 1936, p. 1.

[1161] LAYNEZ, Julián, 1936, p. 3.

[1162] LAYNEZ, Julián, 1936, p. 3.

> Algunos españoles se han dolido de que instalen ante el mundo pintores como Solana y Zuloaga una España que es tan de pandereta como otra cualquiera, con el agravante, además de que sea pandereta negra. Ello es inevitable y no ha de tener, ni con mucho, la repercusión perjudicial para nosotros que algunos patriotas temen. Jamás se ha distinguido nuestra Patria por un arte optimista y brillador.[1163]

A continuación, Abril exponía toda una serie de ejemplos típicos de artistas que representaron temas parecidos o igualmente desagradables: Velázquez, Goya, el Greco, Valdés Leal, Zurbarán, Ribalta, Luis de Morales y Murillo. Según él, estos autores pintaron escenas equiparables a las de Solana, en colores oscuros y aun así han sido universalmente admirados, por lo que «La negrura de Solana no ha de ser negro de sombra para el prestigio de España».[1164]

El único artista, aparte de Solana, que recibió algún comentario sobre su participación en la exposición de 1936 fue el escultor Santiago Bonome. En *Le Temps* se señaló su habilidad de esculpir jugando con los espacios y se apreció, al mismo tiempo, una influencia del siglo XVI en su escultura.[1165] En el *Diario de la Marina,* publicado en la Habana, también se publicó una reseña de la exposición donde se decía que el arte de Bonome «se aleja discretamente del Romanticismo inicial […] y se orienta hacia verdades puramente plásticas, es decir, se acerca a la escultura propiamente dicha, a la escultura sin anécdota».[1166] También se mencionó al recientemente fallecido Pablo Gargallo y se explicó que el Estado Francés había financiado el traspaso de su escayola de *El Profeta* al bronce.

3.3.4. Las bienales de Venecia o la República entre el fascismo

Hemos comprobado cómo todas las exposiciones de la SAI fueron auspiciadas por gobiernos progresistas, pero esta imagen moderna de España no fue la única exportada por el Estado de cara a otros países. En este sentido, la Bienal de Venecia fue un reflejo óptimo de cómo las políticas culturales cambiaron en función de la ideología dominante en cada momento, ya que, coincidiendo con las exposiciones nacionales de Bellas Artes, el certamen se celebró en 1932, 1933 y 1936.

La *Biennale* ha sido, desde su creación en 1895, uno de los certámenes artísticos más grandes de Europa. Entre 1914 y 1920 su celebración quedó interrumpida por la Primera

---

1163 ABRIL, Manuel, 1936b, p. 61.

1164 ABRIL, Manuel, 1936b, p. 63.

1165 RENÉ-JEAN, 1936, s.p.

1166 AVILÉS RAMÍREZ, Eduardo, 1936, p. 8.

Guerra Mundial, para reanudarse en 1924, en pleno auge del fascismo. En 1928, el rey Víctor Manuel III firmó, junto con Mussolini, una ley para convertir la Bienal en un ente autónomo que dependiera únicamente del Estado. Desde entonces y hasta 1942, el poder fascista utilizó la exposición internacional como un instrumento fundamental de propaganda.[1167] Prueba del poder político que adquirió este certamen fue que cuando en 1932 se creó, en el contexto de bienal, el festival de cine de Venecia, una de las primeras películas premiadas fuera *Olympia* de Leni Riefenstahl.[1168]

España participó —y sigue haciéndolo— en casi todas sus ediciones[1169] y desde 1924 contó con un pabellón propio en los Giardini para exponer sus obras, construido por iniciativa de Mariano Benlliure, cuando era director general de Bellas Artes.[1170] El funcionamiento de las bienales era el siguiente: el Estado de cada nación nombraba un comisario para su propio pabellón que elegía, de acuerdo con una comisión organizadora, qué artistas serían invitados a participar. Una vez los artistas notificaban su aceptación al comisario, este procedía a la selección, recolección, envío y colocación de las obras. En el caso español, el comisario acostumbraba a ser el director general de Bellas Artes de ese momento, por lo que la selección de obras varió notablemente en función de qué partidos ocuparan el gobierno.[1171]

Aunque, en teoría, el propósito de la Bienal era ofrecer un recopilatorio de obras que resumieran la producción artística contemporánea de cada país, España, en sus primeras veces como participante, se enfocó en llevar productos anclados a una tradición que se consideraba inmutable e identitaria.[1172] Así, hasta la década de 1930, la imagen de España se depositó en autores de carácter regionalista o académico, como López Mezquita, Muñoz Degraín, los hermanos Zubiaurre, Aurelio Arteta, Francisco Llorens, Joaquín Sorolla, Santiago Rusiñol, Eliseo Meifrén o Joaquim Mir, entre otros.[1173] Muchos de estos nombres

---

[1167] AMANN, Atxu; CÁNOVAS, Andrés, 2022, p. 33. y NAVAS, Alina, 2016, pp. 820-821.

[1168] «La biennale di Venezia. From the beginnings until the Second World War». En: <https://www.labiennale.org/en/history/beginnings-until-second-world-war> (24-02-2025).

[1169] Sobre la participación de España en las bienales de Venecia se han publicado algunos estudios, a destacar: TORRENT, Rosalía, 1997. TORRENT ESCALPÉS, Rosalía; GONZÁLEZ ROBLES, Luis; ANTOLÍN, Enriqueta, 2003. Ambos volúmenes abarcan un periodo cronológico muy amplio y por tanto, el espacio dedicado a cada edición es mínimo. También se han publicado algunos trabajos sobre la participación española en la bienal enfocados en épocas concretas, principalmente el franquismo. La época de la Segunda República todavía no se ha estudiado en profundidad, por lo que aquí dejamos una línea de investigación abierta.

[1170] AMANN, Atxu; CÁNOVAS, Andrés, 2022, p. 35.

[1171] El reglamento se reprodujo en todos los catálogos que citaremos a continuación.

[1172] FRANCÉS, José, 1932c, p. 19.

[1173] RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, 2022, pp. 49-50.

permanecieron en las exposiciones celebradas en la Segunda República, aunque a ellos se fueron uniendo algunos artistas de carácter más o menos renovador, conformando, entre todos, un amplio eclecticismo. Así lo detectó la crítica en la edición de 1932: «En la sección general de pintura predominan los artistas jóvenes y las tendencias modernas, sin que por ello falten las de pintores […] que representan la orientación clasicista».[1174]

Esta vez, el comisario organizador de la muestra fue Ricardo de Orueta, entonces director general de Bellas Artes; el vice-presidente fue José Francés, en representación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y los consejeros fueron Ricardo Gutierrez Abascal (Juan de la Encina), José Capuz, Francisco Llorens, José Ramón Zaragoza, Miguel Martínez de la Riva y José Carreno España. En el catálogo aparece una selección general de 43 pinturas, entre las cuales hubo dos de contenido religioso: *Los frailes* de Vázquez Díaz, *Virgen* de Rosario de Velasco, además de una vista de Monsterrat de Joaquín Mir, que fácilmente podría incluir una visión del monasterio. La sección de escultura estuvo compuesta por 11 obras, entre las que se encontraba la *Pietà* de José Capuz.[1175]

Victorio Macho, el gran escultor, en su estudio del Paseo de Rosales, entre el busto de Unamuno y otras de las obras que envía a la Exposición Internacional de Venecia.

Fig. 179. Victorio Macho y las obras que lleva a la Bienal de Venecia. Imagen publicada en *Crónica,* 24-04-1932

Además de esto, el pabellón contó con tres muestras monográficas que, como indicaba el reglamento, debían estar dedicadas a un artista fallecido y a uno o más artistas vivos.[1176] La primera estuvo dedicada a Muñoz Degraín, en la que figuraron los títulos *Toma de velo* y *Procesión de Toledo.* De las otras, una estuvo centrada en el escultor Victorio Macho, donde se mostró *Aparición, Busto de Asteta,* una versión pequeña de *El Cristo de Otero* y otro Cristo más grande [figs. 179 y 180]. De él se dijo que había sido muy aplaudido por su arte

1174 FRANCÉS, José, 1932c, pp. 19-20. La misma percepción aparece en: FRANCÉS, José, 1934b, p. 16. En GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, 1932, p. 1 se dedica un reportaje a las tendencias más vanguardistas de la sección española, por ser más abundantes y llamativas en esta edición que en las anteriores.

1175 ESPOSIZIONE, 1932.

1176 FRANCÉS, José, 1932c, p. 19.

realista y simbólico que destacaba entre el cubismo y el futurismo.[1177] Y la tercera, como venía siendo habitual, estuvo dedicada a José Gutiérrez Solana. Entre las 16 obras que se llevaron de este artista, estuvieron *Procesión en Pancorbo*; *Procesión en Calahorra* [fig. 181], *Nacimiento infantil* y *Osario.*[1178]

Fig. 180. Sala dedicada a Victorio Macho. Fotografía en el archivo digital de la Bienal de Venecia

Fig. 181. José Gutiérrez Solana, *Procesión en Calahorra,* c. 1925. Colección privada

[1177] SIMAL, J. M.,1932, p. 3.

[1178] ESPOSIZIONE, 1932.

La siguiente bienal se celebró, como decíamos, en 1934. En este caso, el panorama todavía fue más conservador. En el plano nacional, habían ganado las derechas y en el internacional, el recientemente autoproclamado canciller alemán Adolf Hitler visitaba junto con Mussolini esta misma exposición de Venecia.[1179] También cambió el presidente de la comisión organizadora, que en este caso fue Eduardo Chicharro, el actual director general de Bellas Artes. Le acompañaban José Francés, López Mezquita, José Capuz, Manuel Benedito, Victorio Macho y Mariano Fortuny y Madrazo actuó como delegado de la misma.[1180]

El catálogo, esta vez, fue bastante más extenso y más conservador en todos los aspectos. Esto se aprecia en la presencia de obras Fortuny, Goya, Vicente López, Federico Madrazo, Raimundo de Madrazo, Eduardo Rosales o Joaquín Sorolla. En parte, esta selección de artistas se debió a que en la bienal se había organizado una exposición colectiva de once salas dedicadas al retrato en el ochocientos, que contó con la participación española.[1181] No obstante, el conservadurismo fue también evidente en la selección de artistas contemporáneos. Así lo decía el propio catálogo:

> La commissione organizzatrice ha cercato di mettere in risalto valori di significativo carattere spagnolo, di rafforzare la profonda e indistruttibile individualità spagnola che raccoglie i migliori esponenti della nostra arte del passato, il rispetto per la tradizione classica e la perfezione formale, oggi trionfante, in un mondo di assimilazioni poco sincere, di influenze straniere e opportunistiche.[1182]

También lo detectó la crítica. Por ejemplo, en *La Independencia* se dijo que lo que más destacaba de esta selección de obras era «su carácter eminentemente españolista», y que estaba compuesta por una abundancia de tipos y costumbres en los que no podía apreciarse una sola influencia extranjera.[1183] En *La Última hora,* se apreció un retorno hacia «el respeto a la tradición y a la perfección normal […] tras hablar atravesado un período de locura universal, en un mundo pleno de asimilaciones extrañas y de influencias extranjeras».[1184]

Evidentemente, esto no es casualidad. Durante la Dictadura de Primo de Rivera, los fascistas italianos habían podido distribuir su propaganda fácilmente por España. Con la llegada de la Segunda República, el Estado trató de impedir que esos discursos se

---

[1179] AMANN, Atxu; CÁNOVAS, Andrés, 2022, p. 33.

[1180] ESPOSIZIONE, 1932.

[1181] GONZÁLEZ ALFONSO, Luis, 1934a, s.p.

[1182] Texto de José Francés en ESPOSIZIONE, 1934, pp. 256-257.

[1183] ALNALSA, Debaco, 1934, p. 2.

[1184] MENGUINI, Hugo, 1934, p. 1.

reprodujeran libremente, por considerarlos antidemocráticos. A partir de ese momento, el fascismo cambió su estrategia de propaganda, haciéndola menos evidente y filtrándola través de la cultura y de la organización de exposiciones e intercambios artísticos entre España e Italia. Cuando en 1933 ascendieron al gobierno Lerroux y la CEDA, el Estado español amparó la difusión de aquellas estrategias.[1185] De hecho, un barrido rápido por la prensa española de la época evidencia una significativa diferencia cuantitativa en lo que respecta a los reportajes dedicados a la bienal, bastante más numerosos en la edición de 1934 que en la anterior y la posterior.

Fig. 182. José María López Mezquita, *Luto* o *De duelo,* 1924. MNCARS

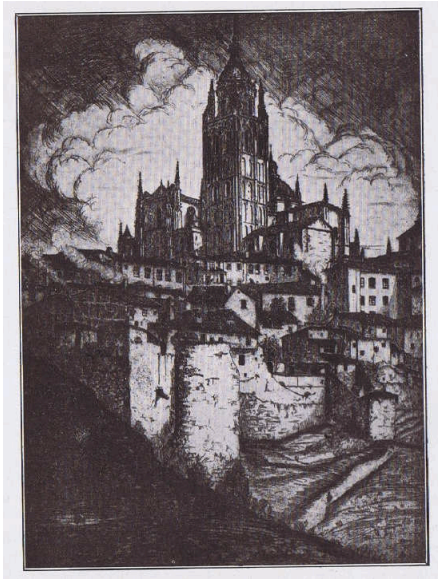

Fig. 183. Julio Prieto, *Catedral de Segovia,* aguafuerte, c. 1934. *Gaceta de Bellas Artes,* julio de 1934

Sobre esta base se celebró la exposición de 1934. La sección de pintura en el pabellón español estuvo compuesta por 50 obras y dada la tónica tradicional de los autores que la componían, sorprende que solo encontremos dos obras con referencias religiosas: *Luto* de José María López Mezquita [fig. 182] y *Los frailes* de Daniel Vázquez Díaz. Este último, los hermanos Zubiaurre, Roberto Fernández Balbuena y José Gutiérrez Solana fueron los únicos pintores próximos a las estéticas del siglo XX de toda la exposición, junto a una joven Rosario de Velasco que solo llevó un lienzo titulado *Ciega.* Resulta extraño que Solana no llevará ninguna de sus procesiones, pero debemos tener en cuenta que había protagonizado una monográfica el año anterior y que la bienal de 1934 comenzó en abril y

[1185] Sobre este tema, véase NAVAS, Alina, 2016.

terminó en octubre, coincidiendo en el tiempo con otros certámenes importantes, como la exposición nacional y la internacional de Pittsburgh.

La sección de escultura fue algo más variada, con un representación que abarcaba desde Mariano Benlliure hasta Pérez Mateos. Estuvo compuesta por 18 obras aunque ninguna fue religiosa. Sin embargo, se incorporó en esta ocasión una selección de 6 grabados, de los cuales 5 representaban iglesias: *Santa María de las nieves* de Fernando Labrada, *El claustro de San Lorenzo* de Pedro Pascual, *Catedral de Segovia* de Julio Prieto [fig. 183], y *Catedral de Burgos* y *San Esteban de Salamanca* de Alberto Ziegles. Asimismo, se llevaron dos exposiciones indivi-duales: una dedicada a los paisajes de Joaquín Mir y otra al escultor José Capuz, que presentó, entre otras obras, *Pietà* y *El buen pastor* [fig. 184].[1186]

Fig. 184. José Capuz, *El buen pastor,* 1933. *Gaceta de Bellas Artes,* octubre de 1933

Las críticas fueron algo más abundantes que en la edición anterior, al menos en lo que respecta a la prensa española. Luis González Alfonso publicó varios artículos en el diario *Ahora,* aunque sus opiniones nos resultan algo incoherentes con el contenido de la exposición y con las apreciaciones que citábamos antes. En uno de ellos, admitía lo siguiente:

> Hay que convenir en que en este pabellón español (como en el de la XVIII Bienal) se ha renunciado a no pocos valores tradicionales y convencionales, a fin de presentar un panorama europeizado de las Bellas Artes en la España contemporánea; ya no predomina aquí aquel aspecto españolista (en el sentido romántico-retórico de los temas y los recursos efectistas) que contribuía a la máxima atracción del «exostisme iberique» y, por lo mismo, nuestro pabellón tiene hoy un disminuido valor en el gusto de las gentes. Nuestro arte, como nuestra vida, va perdiendo tipicidad; si ello es beneficioso o perjudicial, habría que discutirlo; pero desde un punto de vista inmediato a práctico, hay que reconocer que nuestra pintura se cotiza hoy menos que ayer y que los solos artistas españoles que venden (y venden bien) sus cuadros son los discípulos o los émulos de nuuetros maestros de ayer, que siguen pintando españolescamente.[1187]

[1186] ESPOSIZIONE, 1934.

[1187] GONZÁLEZ ALFONSO, Luis, 1934b, s. p.

La mayoría de medios ofrecían una impresión contraria. En la *Gaceta de Bellas Artes,* se dijo que en las obras de la exposición se advertía cómo los autores estaba constriñéndose a temas regionalistas y que esto era lo que caracterizaba la pintura española, «que muestra cada vez más una expresividad típica, un realismo ponderado y magnífico, una cálida veracidad apasionada, un perfil saturado de racialidad honda».[1188] En *El Debate,* se afirmaba que el comité organizador había:

> procurado hacer resaltar los valores de significativo carácter español, reforzar la profunda e indestructible individualidad española que reinen los mejores exponentes del arte actual con el pasado y respetar la tradición clásica y la perfección formal, hoy triunfantes, en un mundo de asimilaciones de influencias extranjeras y oportunistas.[1189]

Las referencias a obras particulares, sin embargo, fueron escasas. Sobre Vázquez Díaz se dijo que «insiste en sus temas conventuales»[1190] y se describió como «resuelto en blancos en forma insuperable».[1191] Sobre *El luto* de López Mezquita, que había sido prestado por el Museo de Arte Moderno para participar en la exposición de retratos.[1192] Sobre José Capuz, que aunque había cultivado todo tipo de géneros, «muestra preferencias y mejor maestría en el arte religioso».[1193]

En 1936, había vuelto a cambiar el gobierno, lo que provocó, una vez más, transformaciones en la comisión organizadora del pabellón. En esta ocasión, el presidente fue José Francés, el vicepresidente Ricardo Gutiérrez Abascal y como vocales Enrique Martínez Cubells, José Capuz, Alfredo Cabanillas, Daniel Vázquez Díaz, Joaquín Valverde y José López-Rey. El nuevo clima progresista se notó en la exposición, tal y como corroboraron la crítica[1194] y el catálogo:

> La partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia comprende quest'anno artisti molto diversi tra loro per quanto riguarda l'orientamento estetico. Infatti, sono presenti quelli che raramente si sono persi questo incontro così prestigioso delle Arti, insieme ad altri che vi prendono parte per la prima

---

[1188] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934c, pp. 5-6.

[1189] DAFFINA, 1934, p. 1.

[1190] GONZÁLEZ ALFONSO, Luis, 1934b, s. p.

[1191] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934c, p. 13.

[1192] GONZÁLEZ ALFONSO, Luis, 1934b, s. p.

[1193] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934c, p. 7.

[1194] En MASOLIVER, Juan Ramón, 1936, s.p., se dijo: «Por fin, este año de 1936 nos trajo la brisa renovadora».

> volta. Così, accanto ai rappresentanti di un'arte consacrata, competono altri artisti che ancora richiamano un certo sdegno.[1195]

La selección de artistas fue abismalmente diferente a la de la edición anterior. En esta encontramos nombres como José y Margarita Frau, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Genaro Lahuerta, Maruja Mallo, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Ángeles Santos, Pedro Sánchez o Emiliano Barral, junto a otros ya repetidos. Entre ellos encontramos algunas obras de contenido religioso, aunque algunas mantuvieron ese simbolismo más o menos velado característico del realismo mágico. Estas pinturas fueron *Evocación* de José Frau, *Ruinas* de Margarita de Frau, *Procesión* de José Gutiérrez Solana, *La Creación* de Gregorio Prieto y *Maternidad* de Pedro Sánchez.[1196] En la sección de escultura: *Eva* de Juan Adsuara [fig. 185], *María* (se trató de la *Virgen*) de Eva Aggerholm y *San Francisco* de Manuel Hugué [fig. 186]. En la sección de dibujo y arte gráfico se pudo encontrar una obra titulada *Sujeto religioso* firmada por Antonio Vila Arrufat y el grabado *Campesinos de Castilla* de Benjamín Palencia, en el que aparece de fondo una iglesia.

Con todo, las bienales de Venecia corroboran aquello que hemos ido exponiendo a lo largo del capítulo: que en la época de la Segunda República no hubo una imagen de España sino varias al mismo tiempo. Encontramos versiones modernas, propiciadas por el sector más progresista; versiones

Fig. 185. Juan Bautista Adsuara, *Eva,* s.f. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando

Fig. 186. Manuel Hugué, *San Francisco,* 1934-35. Colección privada

[1195] Texto de José Lopez-Rey y Arrojo en ESPOSIZIONE, 1936, p. 9.

[1196] Pedro Sánchez también presenta otra obra titulada *Composición* que, dada la trayectoria del autor, podría contener alusiones al catolicismo.

más tradicionales, impulsadas por los conservadores, y versiones mayoritariamente estereotípicas configuradas paralelamente desde el extranjero. Aun así, la religión y, sobre todo, las costumbres religiosas, se integraron, en mayor o menor medida, en cada una de estas Españas. Esto nos hace preguntarnos ¿fue el arte religioso un elemento compartido por todas estas identidades?

3.4. El arte religioso ¿una cuestión «española»?

Comenzábamos este capítulo indagando en las descripciones del catolicismo español que volcaron algunos autores estadounidenses en diversas fuentes escritas. A través de sus textos, hemos podido observar una tendencia a la romantización y a la tipificación de «lo español» en la que la piedad religiosa tuvo una presencia bastante importante. Las formas en las que los extranjeros interpretaron sus prácticas, sin embargo, fueron muy diversas. Los viajeros esporádicos ofrecieron descripciones prejuiciosas de las mismas, continuando con aquellas visiones «legendarias» propias del siglo anterior, dejándose llevar por los estereotipos y la propaganda. Otros autores se esforzaron por integrarse en la cultura local y lograron apreciar el carácter cultural y social de las costumbres católicas, entendiendo que la motivación de aquellas iba más allá del mero fervor religioso. En cualquier caso, la práctica de la religión —fuera por el motivo que fuera— y la exaltación de fiestas como la Semana crearon un espejismo a ojos de los visitantes tal y como afirmaba un informe realizado por dos colaborares del arzobispo de Tarragona en noviembre 1931:

> Durante la monarquía […] el esplendor de las grandes procesiones tradicionales, la participación externa de los representantes del Estado en los actos extraordinarios del culto, la seguridad de la protección legal para la Iglesia en la vida pública, el reconocimiento oficial de la jerarquía, etc., producían una sensación espectacular tan deslumbrante que hasta en los extranjeros originaba la ilusión de que España era el país más católico del mundo […], y les hacía creer que continuaba aún vigente la tradición de la incomparable grandeza espiritual, teológica y ascética de los siglos de oro.[1197]

Efectivamente, la visión de la España negra, mística y romántica continuó muy presente en el imaginario de los estadounidenses —y también de los europeos— durante las tres primeras décadas del siglo XX, plasmada en multitud de formatos, desde la literatura de viajes hasta la crítica de arte. Debemos tener en cuenta que esta persistencia no

[1197] Reproducido en RAQUER, Hilari, 2007, p. 32.

fue solo una cuestión de gustos o de modas. Como estudió recientemente María DeGuzmán, la visión negativa de España sirvió para construir, por oposición, la identidad estadounidense en este periodo, ya que la existencia un país supuestamente pobre y supersticioso enfatizaba la riqueza, poder y el raciocinio de la que se había convertido en la primera potencia mundial.[1198] Por lo tanto, podemos deducir que la insistencia en estas visiones, ya en los años treinta parcialmente desactualizadas, estuvo motivada, entre otras cosas, por una complaciente sensación de superioridad.

Por supuesto, no todos los autores vieron España de la misma manera. Algunos elogiaron los cambios que se estaban produciendo en esa *New Spain* e instituciones como el Instituto Carnegie se esforzaron por conocer y divulgar el trabajo de los artistas españoles más modernos. No obstante, este tipo de iniciativas chocaron a menudo con una crítica de arte que forzó, siempre que pudo, las comparaciones entre el arte nuevo y una «tradición española» normalmente limitada a las formas del Siglo de Oro.

Por otro lado, es indudable que los procesos de desarrollo del país colisionaban con la imagen turística y más atrayente de España. Los hoteles, las carreteras o las líneas de ferrocarril no encajaban con la búsqueda de un país congelado en el tiempo. Javier Pérez Segura, en uno de los pocos estudios dedicados a las relaciones culturales y artísticas entre España y Estados Unidos durante los años treinta, resumía así aquella coyuntura:

> La imagen de la república española procesada desde Estados Unidos fue el resultado de la confrontación de dos actitudes opuestas: de un lado, la vigencia de numerosos clichés sobre lo español (que venían acumulándose desde mediados del siglo XIX); de otro, su contraste con la nueva realidad política y socio-cultural que se iniciaba en abril de 1931. Ese combate por construir la imagen de España se decantó finalmente hacia lo real absoluto, diríamos, con el comienzo de la guerra.[1199]

Frente a esta situación, España decidió presentarse al extranjero de formas muy diversas. Desde el sector turístico se trató de vender un sugerente y blanqueado pasado histórico, que cumpliera con los prejuicios que pudiera tener el visitante, pero al mismo tiempo evitara los rasgos negativos herederos de la Leyenda Negra. Por lo general, se ofreció la imagen de un país en el que las catedrales, los castillos y las procesiones compartían espacio con infraestructuras y servicios modernos.

En el panorama artístico, hemos reparado en cómo la ideología marcó fuertemente el tipo de pinturas o esculturas que se promovían de cara al extranjero, sobre todo en exposiciones patrocinadas por el Estado. Aun así, hubo algunos autores que lograron la

---

[1198] Véase DEGUZMÁN, María, 2005.

[1199] PÉREZ SEGURA, Javier, 2019b, p. 163.

aprobación simultánea de la mayoría de piezas de este complejo engranaje. Un perfecto ejemplo fue José Gutiérrez Solana, que España exportó como representante del arte moderno nacional, y el extranjero recibió con los brazos abiertos por sus escenas telúricas y realistas, al más puro «estilo español», místico y oscuro. Solana fue el principal responsable de que las costumbres religiosas de este país fueran vistas en los museos de todo el mundo, y además, a nuestro parecer, no hay duda de que su fama contribuyó a la pervivencia de los estereotipos sobre España en la crítica extranjera. No obstante, hemos comprobado que no fue el único en cultivar este tipo de temáticas. Dentro de la pintura de costumbres, las escenas de contenido religioso mantuvieron una presencia significativa y formaron parte, en sus múltiples formatos, de casi todos los certámenes artísticos internacionales en los que participó España durante el periodo republicano.

Francisco Calvo Serraller afirmaba que con el auge del Romanticismo se había producido un enfrentamiento entre la visión pintoresquista y folklórica de lo español, que trataba de satisfacer la demanda de una imagen estereotipadas para turistas, y otra, antagónica, que oponía a aquella una imagen trágica y esperpéntica, inspirada en Goya.[1200] Solana es la prueba de que en los años treinta esa imagen oscura contentó, igualmente, al público extranjero.

Pese a todo, debemos aclarar que las obras realizadas en los años veinte y treinta del siglo XX no fueron, en absoluto, las preferidas por los extranjeros interesados en el arte español. De hecho, no nos ha resultado sencillo localizar exposiciones individuales dedicadas a artistas contemporáneos residentes en España, celebradas fuera del país. Como hemos podido observar, estas funcionaron, sobre todo, en instituciones más bien pequeñas y gestionadas de alguna manera por nativos españoles. Lo habitual fue que los grandes museos atraídos por el arte hispano se enfocaran en sus épocas pasadas, especialmente en la producción de los siglos XVI y XVII. Además, como adelantábamos al inicio del capítulo, la burguesía americana, con el fin de emular el mecenazgo de la aristocracia europea, había comenzado a coleccionar este tipo de arte, por lo que en muchos casos no era necesario transportar las obras a América para las exposiciones, con la reducción de costes que esto implicaba.[1201] Asimismo, aunque durante el siglo XX las leyes de protección del patrimonio fueron solidificándose en España, los coleccionistas supieron encontrar vacíos legales, por lo que las adquisiciones no eran demasiado complicadas.[1202]

[1200] CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, p. 49.

[1201] JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2022, pp. 113-117.

[1202] KAGAN, Richard L., 2019, p. 301.

La otra cara de la moneda fue la atención prestada a los artistas de vanguardia de nacionalidad española, pero residentes en el extranjero, que en sistema artístico universal constituían una categoría propia.[1203] De este modo, las obras de Picasso, Juan Gris o Dalí no faltaban en la programación anual de centros como el MoMA.[1204] También hubo otros pintores que se asentaron en estados Unidos y lograron cierto reconocimiento a través de encargos, algunos de ellos realizados para iglesias, como Julio De Diego, que en 1930 había realizado la decoración de dos capillas en la Iglesia de San Gregorio en Chicago,[1205] o Josep Maria Sert, que en 1931 expuso en Nueva York una serie de pinturas de temática religiosa realizadas a propósito de la decoración de la Capilla del Duque de Alba, que fueron muy reproducidas en la prensa estadounidense.[1206] El arte producido por artistas españoles en América, por tanto, fue más variado de lo que hemos expuesto, limitándonos al objeto de nuestro interés, a lo largo de este capítulo.

Frente a toda esta heterogeneidad, resulta complicado ofrecer una definición estanca de conceptos como «arte español» o «identidad española». Tampoco es propósito de nuestra investigación hacerlo. Pero sí podemos afirmar que la religiosidad católica, especialmente en su expresión popular a través de ofrendas y procesiones, formó parte del imaginario de «lo español» construido desde el extranjero y para el extranjero.

[1203] EXHIBITION OF CONTEMPORARY, 1931, pp. 405-406.

[1204] En la exposición de verano de 1930 del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Picasso fue el único español. En la de 1933, también figura Picasso y en la de 1936, Picasso y Dalí unidos a El Greco. En 1935 se celebró una muestra titulada «Modern European Art», en la que la participación española quedaba limitada a Juan Gris, Picasso y Dalí. Todos los catálogos forman parte de la colección «The Museum of Modern Art Exhibition Records 1929–1959» y se encuentran digitalizados en: «Exhibition History» <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/> (22-01-2024).

[1205] M. D., 1943, p. 25.

[1206] Recopilación de noticias consultadas en: 1874-1945, Nueva York. «Sert, José María», College Art Association Records, The Index of Twentieth Century Artists, «Spanish». Frick Art Reference Library Archives.

SEGUNDA PARTE

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LA RELIGIOSIDAD: **LOS TEMAS**

En la primera parte de nuestra investigación hemos analizado cómo el espacio en el que se expusieron las obras influyó en la representación y la percepción de las imágenes de contenido religioso. En el extranjero, según acabamos de observar, triunfaron los autores que ofrecieron visiones de España afines a los estereotipos que se tenían del país, independientemente de si el lenguaje estético era más o menos innovador.

En los concursos artísticos y las galerías históricas, los creadores y las creadoras trataron de mantener un perfil más o menos complaciente con el gusto de los jurados, del público y de una potencial clientela de carácter generalmente conservador. Como hemos expuesto, el arte religioso podría considerarse politizado o, al menos controvertido, dada la agitación del contexto en el que nos encontramos. En esta segunda parte de nuestra investigación comprobaremos cómo, efectivamente, algunos temas aparentemente neutrales guardaron relación con los discursos sociales que en aquel momento promulgaba la Iglesia. En cualquier caso, aquel potencial conflictivo, unido a un contexto en el que muchos autores y autoras encontraron dificultades para vender sus obras, provocó que las alusiones al catolicismo se diversificaran a través de géneros extensamente aceptados, como el paisaje o las escenas de género, pero que también, como veremos, transmitieron determinados mensajes.

En los lugares abiertos al arte moderno, los artistas renovadores pudieron adaptar los temas religiosos a las nuevas tendencias artísticas con mayor libertad. En este tipo de formatos, las alusiones al catolicismo se concentraron, sobre todo, en composiciones ambiguas en las que lo sacro y lo profano se mezclaban. Además, al contrario de lo que podríamos pensar, hemos comprobado cómo la mayoría de pintores y escultores vinculados a la vanguardia o a los nuevos realismos no criticaron con sus obras a la religión. A mediados de los años treinta esto será más habitual entre los artistas «comprometidos», si bien estos se dedicarán sobre todo a las artes gráficas, como comprobaremos más adelante.

Hasta ahora, nos hemos enfocado en todo aquello que rodea y condiciona la creación artística, prestando atención a los espacios expositivos, a la crítica o al mercado de arte, entre otros asuntos. En la segunda y la tercera parte de nuestra investigación, que comenzamos con estas páginas, vamos a centrarnos en el contenido de la obra en sí, adentrándonos en aquello que la imagen cuenta. En los próximos tres capítulos indagaremos en las pinturas y esculturas recopiladas para agruparlas ya no por exposición, sino por géneros y temas.[1207]

Rápidamente nos daremos cuenta de que es fácil establecer algunos patrones que desarrollaremos a lo largo del texto. No es casualidad que haya asuntos más repetidos que otros. Como historiadoras del arte, somos conscientes de que las imágenes tienen la capacidad de reflejar ideas complejas del contexto sociocultural en el que son gestadas y, al mismo tiempo, de crear o reforzar ciertos discursos construidos. Este será el punto de partida para los capítulos que vendrán a continuación, en los que trataremos de conectar el contenido de las obras de arte con el momento en el que fueron gestadas.

[1207] Recordamos que nuestra clasificación temática puede encontrarse en el anexo 2.

4

LA ARQUITECTURA ECLESIÁSTICA: EL PAISAJE COMO SÍMBOLO

El paisaje fue uno de los géneros pictóricos más abundantes en los certámenes artísticos españoles desde el siglo XIX hasta mediados del XX. Diversos factores influyeron en esta tendencia, como la incorporación de la pintura al aire libre a las enseñanzas académicas, el interés por el conocimiento empírico, la creación de sociedades excursionistas o la voluntad de vender más fácilmente las obras, en un contexto en el que —como ya sabemos— el mercado privado del arte era escaso y los grandes géneros decaían en beneficio de obras de sesgo decorativo.

Sin embargo, el paisaje es un género que a pesar de su aparente neutralidad es capaz de transmitir y comunicar multitud de ideas. En primer lugar, porque el paisaje en sí mismo es un concepto que solo se comprende ligado a la subjetividad de la mirada y a la experiencia vivencial humana.[1208] Como defiende Christopher Tilley, un paisaje no está compuesto únicamente de elementos visibles, tangibles y localizables, sino que constituye un sistema de significado en el que se ven reflejados e integrados multitud de factores sociales, de condicionantes económicos, de intereses políticos y de percepciones simbólicas.[1209] En segundo lugar, porque la atención prestada a determinados paisajes por parte de las y los artistas implica la exaltación de un sistema de significado específico. Así lo señaló David Lowenthal en un artículo pionero de 1961, en el que resaltó la relevancia del sujeto que observa y que vive el espacio en el estudio geográfico.[1210] La percepción, por

---

[1208] Entre otros: PARKER PEARSON, Michael; RICHARDS, Colin (eds.), 1994. NASH, George (ed.), 1997. PENROSE, Jan, 2002. NOGUÉ, Joan; VICENTE, Joan, 2004. NOGUÉ, Joan (ed.), 2007. STEPHENSON, Janet, 2008.

[1209] TILLEY, Christopher, 1994, p. 34. En este sentido, destacamos, por proximidad a nuestro objeto de estudio, los trabajos de BOYD, Carolyn, 2006 y 2007 sobre el santuario de Covadonga y la construcción de identidades regionales y nacionales.

[1210] LOWENTHAL, David, 1961, pp. 241-260.

tanto, jamás podría ser completamente objetiva, ya que quien percibe lo hace siempre influenciado por sus propias condiciones físicas y biológicas, además de sus emociones, recuerdos, imaginaciones y anhelos.[1211]

De este modo, la manera en que los paisajes son representados por los pintores y percibidos por la crítica de arte refleja una forma de concebir el territorio, la identidad y en definitiva, una visión concreta del mundo. En estas geografías personales juega también un papel el contexto cultural en el que se enmarcan los individuos, ya que las aproximaciones al espacio, o la simple noción de territorialidad, no son experiencias meramente individuales, sino también representaciones e ideas articuladas culturalmente.[1212] Por ende, al descifrar los valores implícitos en la pintura de paisaje se puede obtener una aproximación hacia el contexto en el que esta fue creada.

Dentro de esta interpretación simbólica del paisaje debemos tener en cuenta también el factor religioso. Atendiendo a nuestro objeto de estudio, no podemos olvidar que la naturaleza ha sido interpretada por los cristianos como una creación divina, cargada de carácter espiritual. En el capítulo dedicado al arte moderno citábamos, entre otros, a Manuel Abril, que afirmaba que a través de la pintura de paisaje se podía contemplar la obra de Dios.[1213] La pintora Pura Vázquez de la Varga lo plasmó perfectamente representando a *Dios,* como una montaña nimbada [fig. 26]. Como ya hemos visto, la obra se reprodujo en *La Tierra* sobre un pie de imagen que decía: «Este cuadro original, emotivo, es la simplificación magnífica del concepto de Dios».[1214]

La arquitectura y el urbanismo también se han analizado, desde hace más de un siglo, como imágenes y espacios simbólicos. Alois Riegl afirmó en 1903 que la arquitectura, como cualquier otro objeto artístico, es portadora de mensajes y de relaciones complejas entre el pasado y el presente, tiene un valor simbólico-significativo y pone en relación a las sociedades que las producen y las que las reciben a lo largo del tiempo. También autores como Cesare Brandi o Umberto Eco han comprendido la arquitectura como recipiente de ideas e ideologías.[1215]

Partiendo de esta extensa base, nos preguntamos qué mensaje nos transmiten los paisajes pintados en la Segunda República acerca de la situación religiosa que estaba

---

[1211] BOX, Zira, 2016, p. 125.

[1212] BINGLEY, Amanda, 2003, pp. 329-345. BOX, Zira, 2016, p. 125.

[1213] ABRIL, Manuel, 1935, pp. 18-19.

[1214] RODRÍGUEZ, Luis, 1931, p. 6.

[1215] Un estado de la cuestión reciente sobre este asunto en ARCINIEGA, Luis, 2021, pp. 232-236. En concreto, los libros que se citan son: *Struttura e architttetura* (1967) y *La prima architttetura barroca* (1972) de Cesare Brandi; *Pera aperta* (1962) y *La struttura assente* (1968) de Umberto Eco.

sucediendo. Para tratar de establecer conclusiones, analizaremos una muestra de 353 pinturas expuestas durante este periodo, en las que se representan iglesias, conventos, ermitas u otros edificios de carácter sacro. A estas sumaremos 61 interiores de iglesias, que ayudarán a fundamentar nuestras interpretaciones. Evidentemente, nuestra muestra es limitada y está ampliamente condicionada, entre otras cosas, por la cantidad de documentación —catálogos, invitaciones y otros documentos en los que figuran títulos de obras— que se ha conservado y a la que hemos podido acceder. Se apreciará, por ejemplo, una hegemonía cuantitativa de los paisajes catalanes, no solo porque en Cataluña este género estuviera más asentado, sino porque es el territorio donde se ha conservado más ephemera, fundamental para la recopilación de obras.

También debemos tener en cuenta otros factores que influyeron en que unos paisajes se representaran más que otros, como su accesibilidad o la publicidad que se les hizo a determinados entornos. Mencionábamos en capítulos anteriores que el Estado, frente a los episodios iconoclastas de 1931, se preocupó especialmente por la protección del patrimonio eclesiástico, como bien patrimonial nacional. De este modo, se insistió en crear una legislación y unas estructuras que, por un lado, promocionaban la creación del arte contemporáneo y, por otro, fomentaban las labores de investigación, catalogación y difusión del denominado Tesoro Artístico Nacional.

Un ejemplo notable fue la publicación en 1932 de la primera edición del catálogo de monumentos españoles, impulsada por Ricardo de Orueta, el entonces Director general de Bellas Artes. En este documento, se recogían datos sobre los principales monumentos de España, de más de un siglo de antigüedad, ordenados por provincias. El grueso de este catálogo lo constituían edificios de carácter religioso, como iglesias, catedrales o monasterios. Además, este tipo de listados gozaron de una amplia difusión, ya que se distribuyeron entre las personas interesadas y se publicaron reseñas sobre los mismos en los principales medios impresos.[1216]

La divulgación sobre el valor patrimonial de determinadas construcciones se desarrolló en paralelo al desarrollo del turismo. Como decíamos en el capítulo 3, la captación de visitantes extranjeros y extranjeras no había comenzado a preocupar realmente en España hasta la primera década del siglo XX, tras observar los beneficios económicos que este sector había reportado en otros países vecinos. Así, en las primeras décadas del siglo, comenzaron a crearse organismos de gestión e infraestructuras relacionadas con el transporte, el alojamiento y otros servicios, que posibilitaban y

[1216] FRANCÉS, José, 1932d, pp. 2-3.

facilitaban la visita a determinados lugares. Estas iniciativas fueron acompañadas por la publicación de reportajes sobre ciudades y monumentos históricos. Estas nuevas herramientas no solo se favorecieron la visita a los monumentos, sino que también se utilizaron para expandir las devociones regionales al público nacional.[1217]

Como consecuencia, el turismo aumentó notablemente en los años veinte. Sin embargo, la crisis económica mundial iniciada en 1929 y las tensiones políticas europeas previas a la Segunda Guerra Mundial se tradujeron en una disminución del número de viajeros y viajeras provenientes de países extranjeros durante los años treinta. El primer gobierno republicano, que entendía el valor cultural y económico que estas actividades reportaban, trató de compensar esa decadencia promoviendo el turismo nacional, algo que a su vez encajaba con algunos valores de su ideario —la democratización de la cultura, el derecho al descanso, la mejora de las condiciones de vida de los trabajadores, etc.—, o de los valores de la Institución Libre de Enseñanza, a su vez inspirados en el movimiento krausista.[1218] Aumentó así el interés por el excursionismo científico-artístico en las zonas aún inexploradas de España, que llevó a los pintores a experimentar y retratar de un modo distinto el paisaje.[1219]

La difusión de los monumentos eclesiásticos, la concienciación sobre su valor artístico y la creación de infraestructuras que permitían desplazarse por el territorio español son algunos de los factores prácticos que explican la amplia muestra de paisajes religiosos recolectada. Comprender el paisaje como un género comunicativo implica asumir que los lugares representados no fueron escogidos al azar, sino que llevan implícitos ciertos significados relacionados con la identidad y con la manera de concebir el territorio. Por lo tanto, es importante examinar cuáles fueron estos lugares para poder establecer correlaciones.[1220]

[1217] CHRISTIAN JR., William A., 2011, p. 20. LUQUE ARANDA, Marta, 2015, p. 26.

[1218] ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2009, p. 30. LUQUE ARANDA, Marta, 2015, p. 26. CORREYERO RUIZ, Beatriz, 2018, pp. 474-475 y 494-495.

[1219] CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, p. 50.

[1220] GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2013, pp. 779-780. ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2014, pp. 27-42.

4.1. Catedrales en decadencia. La sublimación de Castilla

Como ya sabemos, una de las cuestiones que surgieron en torno a la configuración de la imagen nacional postnoventayochista fue qué imágenes representaban mejor a la España de ese momento. Dentro de esas conversaciones, el paisaje ocupó un lugar importante.[1221] Francisco Giner de los Ríos había publicado en 1886 su texto *Paisaje,* en el que defendía que la modernización de la imagen emblemática del país pasaba por la sustitución de la obsoleta pintura de historia por el género del paisaje, más moderno, pero concebido desde una estética realista, ajustada al gusto y la tradición españoles.[1222] Cabe decir que en otros países también se había intentado encontrar algún paisaje que pudiera considerarse representativo de la identidad colectiva, por lo que la idea no era descabellada.[1223]

Pero no cualquier paisaje era digno de este papel. Para Giner de los Ríos, el paisaje central castellano, cuyo sentido estético estaba siendo recientemente reivindicado por ciertos sectores intelectuales, era el que mejor reflejaba los valores del país. Este paisaje era valiente, activo y de esencia masculina, ya que se abría paso en un entorno estepario y de grandes contrastes climáticos. Además, como el carácter estético de la meseta solo era comprendido por unos pocos, también era concebido como un paisaje intelectual, de élite.[1224] De este modo, la sublimación de la meseta se convirtió uno de los ejes de la construcción del nacionalismo español de carácter centralista.[1225]

Esta configuración estuvo muy vinculada con la Institución Libre de Enseñanza de finales del siglo XIX y principios del XX, con su ideario y sus aspiraciones educativas y reformistas, y con su manera de diagnosticar los problemas del país y de proponer soluciones para ellos.[1226] También se produjo en paralelo a las corrientes europeas del postromanticismo, el simbolismo o el decadentismo, que habían comenzado a apreciar estéticamente las grandes llanuras y los espacios vacíos, ya que su vacuidad permitía al espectador reflexionar y desarrollar su imaginación.[1227]

[1221] PENA LÓPEZ, Carmen, 2014, pp. 59-60.

[1222] PENA LÓPEZ, Carmen, 2014, p. 52.

[1223] GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2013, pp. 779-780.

[1224] GINER DE LOS RÍOS, Francisco, 1886.

[1225] PENA, Carmen, 1983, p. 11. ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2009, p. 27.

[1226] GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2013, p. 780.

[1227] PENA LÓPEZ, Carmen, 2014, p. 56.

La atención prestada al paisaje castellano por los institucionistas se tradujo en su valoración patrimonial y simbólica. Esto implicó no solo una puesta en valor del paisaje natural, sino también del carácter patrimonial y artístico de las ciudades históricas castellanas, como Segovia, Ávila, Salamanca o Sigüenza.[1228] En relación con las citadas corrientes artísticas, los entornos urbanos también se mostraron habitualmente vacíos, coronados por inmensas catedrales, en cuyas representaciones la presencia humana era siempre escasa o inexistente.[1229]

Este interés por el patrimonio histórico y artístico castellano se fue ampliando e intensificando con el paso del tiempo, especialmente gracias a la generación del 98 y, un poco más tarde, a los investigadores vinculados al Centro de Estudios Históricos de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.[1230] La puesta en valor de estos lugares llevó a ver en ellos una expresión simbólica de las claves de la propia historia y de la identidad nacional, fuerte y resiliente. Así, acercarse al paisaje castellano, entender sus valores y sus cualidades era, para Giner de los Ríos y los institucionistas, un modo de de entender las claves históricas y nacionales de Castilla y, en última instancia, de España.[1231]

Unamuno fue uno de los primeros fanáticos de Castilla, a la que consideró, entre otras cosas «verdadera forjadora de la unidad y la monarquía españolas».[1232] Defendió de manera paradigmática los paisajes de Regoyos o Zuloaga, contraponiéndolos a los de Sorolla y otros autores similares. Enfrentándolos, llegó a afirmar: «Hay una pintura pagana y una pintura cristiana; la hay católica y la hay progresista […] y hasta en el paisaje, hay paisajes cristianos y paisajes paganos ¿no os dije que los ingenuos paisajes de Regoyos son franciscanos?».[1233] Para Calvo Serraller, en los textos de Unamuno «se percibe enseguida que Castilla es un motivo tan ético-político como religioso-místico y, sin duda también estético».[1234] Castilla significaba muchas cosas, pero sobre todo fue utilizada como símbolo de la naturaleza española y de la promesa de su regeneración, no solo por Giner y

---

[1228] ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2014, p. 31.

[1229] PENA LÓPEZ, Carmen, 2014, p. 56.

[1230] GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2013, p. 781.

[1231] GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2013, p. 783.

[1232] UNAMUNO, Miguel de, 2017 [1902], s.p.

[1233] UNAMUNO, Miguel de, 1976, pp. 54-57.

[1234] CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, p. 49.

Unamuno, sino también por Azorín, Machado, Ortega y Gasset y toda una generación en el periodo de entre siglos.[1235]

En 1929, Ernesto Giménez Caballero afirmaba que Castilla había dejado de ser un tema retórico, «hundiéndose, con su generación inventora, la del 98, en los museos». Decía que por aquel entonces se podía transitar por allí sin recordar a Azorín, a Baroja, a Unamuno, a Zuloaga, o a Solana, y que las carreteras y la gasolina habían llegado a sus pueblos remotos, eliminando ese carácter místico. También que, en consecuencia, la nueva Castilla debía ser revisada y que toda la poesía que suscitaba ahora su paisaje era intelectual, «de materia gris», como sus entornos.[1236]

Es cierto que, desde mediados de los años veinte, Castilla estaba siendo interpretada de otro modo por los artistas más modernos. El ejemplo más evidente fue la llamada Escuela de Vallecas, vinculada con el surrealismo, fundada por Benjamín Palencia y Alberto Sánchez y muy activa entre 1927 y 1936. No obstante, la reivindicación que estos autores de vanguardia hicieron del paisaje castellano enraizó con los mismos preceptos espirituales e ideológicos que sus precedentes. Los creadores adscritos a esta escuela decidieron quedarse en España, en lugar de emigrar a París, para elevar el arte nacional al mismo nivel que el francés. Así, como recoge Calvo Serraller, surgió y prosperó, desde mediados de los años veinte, una línea de neocasticismo, con autores como los citados, Maruja Mallo, Ramón Gaya, Moreno Villa o Miguel Hernández.[1237]

Aun así, estas visiones vanguardistas no implicaron el fin de las composiciones «románticas» o continuadoras de la tradición decimonónica, tal y como se puede comprobar en la muestra de obras que hemos recopilado [A2.1]. Castilla —en la que incluimos Madrid, ateniéndonos a la geografía política de la época— inspiró a multitud de paisajistas aún en los años treinta. Muchos de ellos decidieron focalizar sus representaciones en las iglesias, catedrales y monasterios de la zona, que continuaban mostrándose vacíos y envueltos en un aura decadente. Pensemos, por ejemplo, en las dos versiones de la catedral de Segovia expuestas por Madeleine Leroux y Cristóbal Ruiz en el Salón de Otoño de 1931 [fig. 27] o la homónima de Julio Prieto [fig. 183].

Las figuraciones de estos monumentos del pasado, vacíos en el presente, son la continuidad de una nostalgia noventayochista, que se interesa por lo castizo y contrapone el pasado inmerso en las paredes de los edificios, con la decadencia contemporánea. Carmen

---

[1235] GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2013, pp. 780-788. ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2020, pp. 83-99.

[1236] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005, p. 128.

[1237] CALVO SERRALLER, Francisco, 1988, pp. 51-52.

Pena describe así esta fascinación por las «ciudades muertas» castellanas, ajenas a la industrialización:

> Las ciudades de Castilla la Mancha son tomadas como una representación de nuestra historia artística y de nuestra historia pasada. […] A través de esas imágenes emblemáticas cargadas de pasado, vacías, se proyectan los ecos de la vida que allí hubo en un tiempo mejor. […] En el postromanticismo de finales del siglo XIX, la degradación de la ciudad industrial reforzaría las imágenes modernas de la nostalgia, muchas veces proyectada en el silencio o la ruina de las ciudades históricas. La ciudad histórica es la perpetuidad frente a lo efímero de la ciudad moderna.[1238]

La puesta en valor de las formas preindustriales de vida ha sido la tendencia habitual en la historia contemporánea europea en momentos de crisis o de progreso acelerado.[1239] Por lo tanto, no es de extrañar que estas visiones continuaran presentes en la Segunda República, teniendo en cuenta que fue un periodo plagado de agitadas transformaciones sociales que aceleraron el proceso de modernización en España. Lo que cambió con el tiempo fue la manera de representar aquellos entornos, que pasaron del romanticismo a un lírico realismo y después a una especie de simbolismo en el que Carmen Pena incluye las visiones castellanas de Zuloaga o los Zubiaurre.[1240]

Que este tipo de imágenes aludieran con nostalgia hacia épocas pasadas, nos da una idea de ese remanente contenido simbólico. Los entornos castellanos, con sus catedrales y monasterios, conservaron durante gran parte del siglo XX una potente carga nacionalista o nacionalcatólica. En este sentido, se han publicado múltiples estudios acerca de los significados que otorgó el franquismo al paisaje,[1241] pero es evidente que la idea permaneció latente en el vacío historiográfico que va desde el 98 hasta el 39 y que es especialmente profundo en los años veinte y treinta.[1242]

En 1931, por ejemplo, se publicó un reportaje sobre Segovia en el que se recomendaba a los viajeros que completaran su periplo acercándose a «las fuentes de la raza: las villas y los pueblecitos donde […] no hay palmo de suelo sin una huella de la Historia o un vestigio de la Fe».[1243] El mismo año, el catedrático Hernández Pacheco publicaba un estudio en el *Boletín de la Institución Libre* un texto que iniciaba con: «La

---

[1238] PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, pp. 110-120.

[1239] TOSCO, Carlo, 2020, pp. 65-68.

[1240] PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 109.

[1241] BOX, Zira, 2016, pp. 123–140.

[1242] Carmen Pena dedica algunas páginas a este asunto en PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, pp. 156-157.

[1243] AGACIR, Martín, 1931, p. 42.

altiplanicie castellana, corazón y en el corazón de España».[1244] En 1926, Keyrserling escribía en la revista *Residencia*: «Castilla es España, cuanto España significa física, psíquica y espiritualmente, como gran potencia planetaria».[1245] De igual modo, ese mensaje puede apreciarse observando, de nuevo, nuestra muestra, ya que hubo dos entornos que se repitieron significativamente más que el resto: las iglesias de Toledo (que constituyen un 37% de nuestros paisajes religiosos castellanos) y el monasterio de San Lorenzo del Escorial (casi un 17%).[1246]

Oliver Zimmer destacó dos procesos fundamentales en la formación del vínculo entre la identidad y el paisaje. En primer lugar, la naturalización de la nación, que implica la idea de que es la propia naturaleza la que otorga a la nación sus características distintivas. A lo largo de nuestra investigación, hemos visto esta idea aplicada a múltiples fuentes, tanto nacionales como internacionales, en las que se insistió en una especie de carácter «español» presente en las representaciones más castizas. En segundo lugar, Zimmer define un proceso de «nacionalización de la naturaleza», es decir, la proyección sobre el paisaje de mitos, memorias o supuestas virtudes de la comunidad.[1247] Es evidente que la preponderancia de aquellos dos entornos, Toledo y el Escorial, lleva implícita el recuerdo de una España antes gloriosa y en aquel momento inexistente.

Si analizamos los paisajes religiosos toledanos, veremos que no se prestó atención a ningún monumento en particular, sino que el interés que suscitó en los artistas radicó más en la propia ciudad. Toledo había sido el centro de poder para muchos monarcas hasta que la corte se trasladó definitivamente a Madrid en 1561, lo que la convirtió en un foco artístico y cultural importante. Los regeneracionistas sintieron especial atención por esta localidad, especialmente por su vinculación con el Greco. De hecho, cuando Manuel Bartolomé Cossío publicó *El Greco* en 1908, explicó que Toledo resultaba atractiva por sintetizar una particular idea de España:

> Toledo, en efecto, era entonces y continúa siendo la ciudad que ofrece el conjunto más acabado y característico de todo lo que ha sido la tierra y la civilización genuinamente españolas; el resumen más

---

[1244] Citado por PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 156.

[1245] Citado por PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 156.

[1246] Otro entorno al que la Institución Libre de Enseñanza prestó bastante atención fue la Cartuja del Paular. En nuestro periodo histórico, no hemos encontrado una presencia sobresaliente de pinturas de este complejo y, en todo caso, la Cartuja ofrecía una beca de pintura para paisajistas que podría justificar las excepciones. Aun así, citamos el estudio de ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2009, pp. 36-40 sobre la importancia de este entorno dentro de la imagen de la Sierra de Guadarrama en épocas anteriores. Las ideas que se proponen son perfectamente extrapolables a Toledo o El Escorial.

[1247] ZIMMER, Olivier, 1998, pp. 637-665.

> intenso, brillante y sugestivo de la historia patria. Toledo expresa de un modo perfecto la compenetración de los dos elementos capitales de la cultura nacional, el cristiano y el árabe; la nota más típica que ofrece también España en la esfera del arte.[1248]

El mismo autor, en 1925, escribió que Toledo era el paisaje más característico «de todo lo que había sido la tierra y la civilización españolas».[1249] En la misma línea, el hispanista Maurcie Barrés, en *Greco ou le secret de Tolède* describió Toledo como «una ruina imperial», «una reina destronada», «una ciudad a punto de desmoronarse», en 1912.[1250] En definitiva, Toledo era la imagen de un pasado pletórico que ya no existía.

En los años treinta, Toledo fue inspiración de artistas de diversas tendencias. Dos de ellos fueron Alberto y Palencia aunque, como dice Carmen Pena, raramente se muestra en sus obras surrealistas una visión fidedigna de la ciudad.[1251] En general, los artistas de vanguardia en España no cultivaron la pintura de paisaje de manera que pudiera identificarse una localización concreta, al menos antes de la guerra. De hecho, Franz Roh decía que los artistas adscritos al realismo mágico pintaban sus paisajes dentro de un estudio, sin ningún tipo de apunte previo y que el resultado debía poder confundirse con un paisaje real, pero sin copiarlo.[1252] Esto lo podemos comprobar en nuestra muestra, sobre todo en los paisajes de José Frau. Aunque este autor incorporó habitualmente en sus paisajes representaciones de iglesias, conventos u otros símbolos religiosos, resulta imposible identificar —al menos en su obra de los años treinta — ninguna localización concreta [fig. 187].

Fig. 187. José Frau, *Paisaje con palomas*, 1934. Catálogo del XIV Salón de Otoño

En el campo de las representaciones realistas, uno de los artistas que más interés prestó a Toledo fue Esteban Domenech, como comprobábamos en el primer capítulo de

---

[1248] COSSÍO, Manuel Bartolomé, 1908, pp. 73-74. Sobre este asunto ha trabajado PORTÚS, Javier, 2012, pp. 188-189.

[1249] COSSÍO, Manuel Bartolomé, 1925, s.p.

[1250] Citado por PENA, Carmen, 2012, p. 113.

[1251] PENA, Carmen, 2012, pp. 157-158.

[1252] ROH, Franz, 1937, p. 51.

esta tesis a propósito de su exposición en la Sara Parés, o en el segundo capítulo, con su monográfica en el Museo de Arte Moderno en 1934. Sobre sus escenas de conventos toledanos —que sobre todo fueron interiores [figs. 188 y 189]— la crítica publicó amplias reseñas, algunas de las cuales hemos reproducido ya en dichos capítulos. Recordemos, por ejemplo, el comentario de Javier Tassara en la *Gaceta de Bellas Artes*:

> Toledo está íntegro en esta exposición de Domenech. Allí están esos rincones que lloran eternamente melancolía, allí están estos o los otros lugares que tienen la aureola más o menos legítima de una leyenda o de una tradición, allí están sitios vedados para muchos o para casi todos. Conventos, iglesias, capillas de un alto interés histórico, arquitectónico, documental o religioso […] Ha sabido plasmar con tanta exactitud como arte, la emoción de una ciudad muerta, cargada de prestigios y de años».[1253]

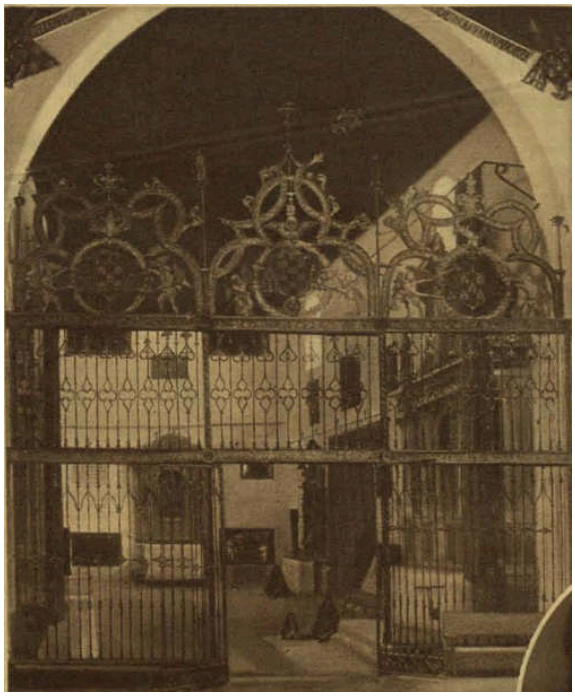

Fig. 188. Esteban Domenech, *Detalle de San Juan de la Penitencia.* Reproducción en *Ahora,* 12-12-1934

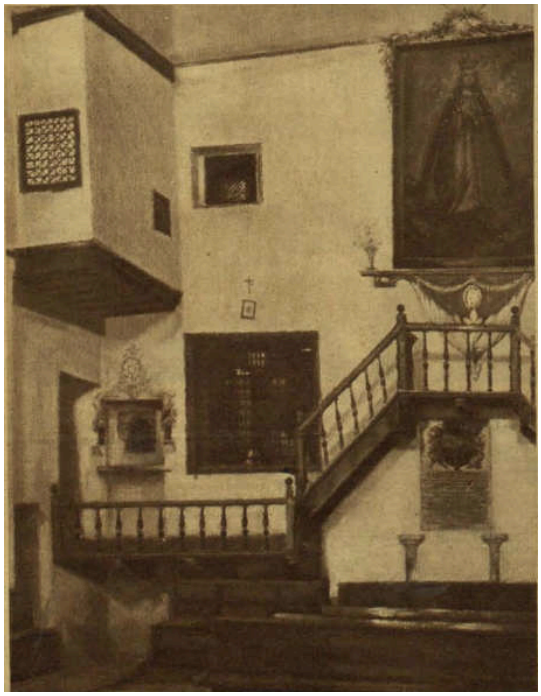

Fig. 189. Esteban Domenech, *Interior del convento de Santa Isabel.* Reproducción en *Ahora,* 12-12-1934

Esta carga simbólica se potenció todavía más en las visiones hacia el Monasterio de San Lorenzo del Escorial.[1254] No haría falta decir que este complejo fue la muestra más evidente del poder de la Monarquía Hispánica y de su importancia en la Contrarreforma. Felipe II lo mandó edificar como panteón real, lugar de retiro y centro político, religioso y espiritual del imperio, y en él se encuentran enterrados la mayoría de los reyes y reinas de la

[1253] TASSARA, Javier, 1935b, pp. 7-10.

[1254] BONET CORREA, Antonio, 1996, p. 5.

historia nacional desde Carlos V. Resulta verdaderamente metafórico que en la República se prestara tanta atención a un edificio que es, entre otras cosas, un cementerio de monarcas. Sin embargo, no creemos que el mensaje detrás de estas representaciones hubiera algún tipo de crítica hacia la monarquía, en primer lugar, por el panorama ideológico que hemos expuesto, y en segundo lugar, por el contexto en el que estas imágenes fueron creadas.

No hemos podido hallar casi ninguna reproducción de estos paisajes [fig. 190], pero sabemos que la mayoría fueron expuestos en el Salón de Otoño —lo cual tiene sentido, por proximidad a Madrid—, que casi todos pertenecieron a artistas *amateur* —lo cual inferimos por no haber podido localizar ningún tipo de información sobre ellos— y que muchos de ellos estuvieron pintados por mujeres aficionadas. En este sentido, citamos a Antonio Bonet, que en su estudio dedicado a El Escorial en relación con el arte español del siglo XX, se sorprendía al constatar «cómo un monumento tan trascendental y de tanta categoría histórica y estética […] no haya sido objeto más que de obras documentales o mediocres».[1255] Con tan poca documentación, es imposible establecer conclusiones sólidas, pero las características de las obras que hemos recuperado apuntan a que la perspectiva fuera más conservadora que subversiva.

Fig. 190. Fausto Antonio Moya, *El Escorial,* 1932. Colección privada

[1255] BONET CORREA, Antonio, 1996, p. 468.

El carácter nacionalista, conservador y religioso de El Escorial ha sido abordado por diversos intelectuales. Ortega y Gasset, por ejemplo, vivió cerca del monasterio durante varios años de su vida. Aquel entorno le inspiró para escribir múltiples textos a lo largo de su trayectoria, en los que se refirió al paisaje escurialense como un «precioso sitio de recogimiento para meditar Castilla» y al monasterio como una «enorme profesión de fé [que] es, después de San Pedro, en Roma, el credo que pesa más sobre la tierra europea».[1256] Incluso dedicó al edificio una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 4 de abril de 1915, titulada «Meditación del Escorial» en la que reflexionaba, entre otras cosas, sobre la materialización de lo divino en esta construcción.[1257]

Giménez Caballero también habló de El Escorial en *Arte y Estado,* respondiendo a las reflexiones de Ortega y Gasset. La visión de Giménez era más optimista y menos decadente. Para el intelectual —por entonces ya alineado con el fascismo—, el monasterio «todavía es el más soberbio *Estado,* la imagen más sublime y genial de lo que España *quiso ser, fue y desearía volver a ser*».[1258] El Escorial representaba, a ojos de Giménez, «el genio de España», su unidad y su catolicidad.

Desde el otro lado del espectro político, Manuel Azaña escribió un libro sobre El Escorial, titulado *El jardín de los frailes,* en el que narraba su experiencia como alumno adolescente interno en el colegio de este complejo. Acorde con su ideología, su visión fue mucho más crítica y reconoce que la rigidez de la educación allí recibida sembró las bases de su pensamiento laicista. El político fue consciente de la carga simbólica de esta construcción, lo que le llevó a despreciarla, en lugar de admirarla:

> En la edad de ordenar por vez primera las emociones bellas, me sobrecogió el paisaje. La obra humana, el monasterio, quedaba aparte, ininteligible, no sé si diga hostil. O lo admirábamos a bulto, sin saber muy bien por qué (acaso por su grandor), o veíamos una obra extravagante, cargada de intenciones anacrónicas, que no hacía presa en nuestra sensibilidad ni acertábamos a explicar según los modos de que nuestra razón iba aprendiendo el uso. Vislumbro el origen de aquella tendencia a mirar el monasterio como un error grandioso.[1259]

Giménez Caballero también respondió a las visiones de Azaña, en un ensayo que se publicó primero en *La Gaceta Literaria* en 1931 y después, en 1932, se completó en su libro *Manuel Azaña. Profecías españolas.* En él enfatizó las formas depuradas de El Escorial, lo que,

---

[1256] Citado por MACEIRAS, Manuel, 1996, p. 498. Véase este estudio para una interpretación de todos los textos de Ortega sobre El Escorial.

[1257] MACEIRAS, Manuel, 1996, p. 482.

[1258] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005, p. 233.

[1259] AZAÑA, Manuel, 2003 [1926], pp. 39-40.

a su parecer, otorgaba un atemporal al monasterio. Esta idea fue una de las claves para convertir El Escorial en el modelo arquitectónico por excelencia durante la posguerra, ya que su recuperación no se vio como una mirada nostálgica hacia el pasado, sino hacia el futuro: «Todo en él aspira a ser eterno, y es ya impersonal, diría sobrehumano».[1260]

Aunque esta visión nacionalcatólica de El Escorial llegó a su plenitud en el franquismo,[1261] ya podemos encontrar algunos anticipos claros en la Segunda República, más allá de los textos escritos. Por ejemplo, el monasterio fue el lugar elegido por las Juventudes de Acción Popular para realizar un mitin en 1934, donde se celebró una gran misa y pronunció un discurso José María Gil Robles, líder de la CEDA. Los manifiestos leídos en esta congregación insistieron en la voluntad de instaurar una nueva España —fascista— y en ensalzar la familia, el catolicismo y el furor patriótico.[1262]

La apropiación conservadora de este espacio, por tanto, transmitía un claro mensaje, no solo político sino también religioso. Recordemos que la Orden de San Jerónimo había ocupado el monasterio desde la fundación de este hasta la Desamortización de Mendizábal en 1835. La expulsión de los jerónimos fue especialmente trágica, ya que se trataba de una orden exclusivamente ibérica y muy vinculada con la monarquía. En 1885, tomaron el relevo los padres paúles y los agustinos. En la Segunda República, se expulsó temporalmente a los monjes del monasterio y una parte del edificio fue convertida en museo estatal. También se declaró, en 1931, Monumento Histórico-Artístico. Es decir, que los progresistas fueron conscientes del valor simbólico del conjunto, pero también de su valor artístico.

Algunos autores de los años veinte y treinta ya observaron que la depuración de la arquitectura herreriana podía servir de moderno para la arquitectura moderna española, una línea de pensamiento que, como ya hemos visto, entroncaba con la recuperación de las formas y los temas del Barroco en la pintura y la escultura. Quien acogió el reto de llevar a la práctica este concepto vanguardista de imitar el modelo escurialense para hacer cristalizar una modernidad netamente española fue el arquitecto Secundino Zuazo Ugalde. Este declaró en diversas ocasiones haberse inspirado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en su proyecto para los Nuevos Ministerios de La Castellana.[1263] La construcción había sido encargada por Indalecio Prieto, ministro de Obras Públicas durante el bienio reformista, adscrito al PSOE. Entre los dos proyectaron la concepción de un edificio «que

---

[1260] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1975 p. 86.

[1261] PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena, 1996, p. 1003.

[1262] INCIDENTES, 1934, p. 5.

[1263] HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 2013, p. 706.

fuese para la República lo que El Escorial habían sido para la monarquía hispana»,[1264] una frase que confirma la significación y la valorización de este edificio.

Llegados a este punto, conviene decir que aunque el paisaje castellano fue la imagen nacional más extendida, no fue la única presente en esta época. Citamos a María Dolores Jiménez-Blanco, que resumía la situación perfectamente:

> Puede decirse que una de las notas predominantes de la cultura de la época es la tensión entre un regeneracionismo nacionalista español, centrado en una idea mística de Castilla y relacionable directamente con la idea del 98, por una parte, y una creciente conciencia de las diferencias peninsulares, que en ocasiones lleva apareado un fuerte componente ideológico-político, por otra. Ambas son caras inseparables de una misma moneda, pues ambas son consecuencia de una misma reflexión sobre la propia identidad, sobre lo que hace a un grupo social, a un grupo humano con una tradición, una historia y una lengua común, distinto del resto: sobre lo que diferencia a España de Europa, o sobre lo que diferencia a Cataluña, País Vasco y Galicia de España. Aunque pudieran parecer a primera vista contradictorias, ambas fuerzas son complementarias y paralelas, pues coinciden en el objetivo de definir lo que consideran una esencia «nacional», algo que se intentará poner de manifiesto en un caso y en otro por medio de recursos artísticos.[1265]

Algunos regionalismos fueron aceptados en el imaginario hegemónico de lo español, como el folklorismo andaluz o la escuela valenciana personificada por Sorolla y los sorollistas, o desde la literatura por Blasco Ibáñez.[1266] También hubo autores de otros lugares que mostraron interés por Castilla, lo cual podemos apreciar en la diversidad de exposiciones en las que figuraron paisajes religiosos castellanos. Pasó sobre todo con algunos pintores vascos —pensemos en las escenas segovianas de los Zubiaurre o en Zuloaga— que desde los años diez sintieron fascinación por la meseta. Según Carmen Pena, esto se debe a una corriente de pensamiento que identificaba lo vasco con lo íbero, lo que llevó a una vinculación entre lo vasco y lo ibérico, interpretando como tal lo español, es decir, lo castellano.[1267] Por supuesto, esto no fue una postura generalizada y frente a la potencia simbólica del paisaje mesetario como representación de una nación única, reaccionaron algunas regiones periféricas reivindicando su propia identidad y su propio paisaje.

[1264] Palabras del arquitecto Luis Moya Blanco, reproducidas en HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 2013, p. 708-709.

[1265] JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2002, p. 30.

[1266] PENA LÓPEZ, Carmen, 2014, pp. 59-60.

[1267] PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, pp. 116-120.

En el País Vasco, prefirieron para ello las representaciones de tipos y costumbres propios, más que los paisajes o las arquitecturas. Eso no quiere decir que no se pintaran entornos naturales, pero a penas hemos podido localizar paisajes con contenido religioso en el periodo cronológico que nos percute. No ocurrió lo mismo en Cataluña, que sí que se esforzó por construir una identidad nacional propia en la fue fundamental la reivindicación del paisaje.

4.2. Otras construcciones. Las iglesias catalanas

En los años treinta, la pintura de paisaje en Cataluña contaba con una asentada tradición, ya que la Escuela de Bellas Artes de Barcelona había instaurado una cátedra de pintura de paisaje en 1824, dos décadas antes de que lo hiciera su homóloga en Madrid. A finales del siglo XIX, la práctica de la pintura de paisaje se expandió más allá de las paredes de la academia y se popularizó la pintura al aire libre de inspiración francesa.[1268] En Cataluña este tipo de arte gozó de una particular expansión. Un ejemplo notable fue la Escuela de Olot, creada por Joaquim Vayreda, con unos planteamientos similares a la escuela de Barbizon, pero con una ideología orientada hacia un nacionalismo catalán conservador y católico.[1269]

Además, como explicamos en el primer capítulo, la popularidad de la pintura de paisaje en Cataluña fue acompañada por otros procesos que favorecieron su éxito, como la consolidación de una burguesía industrial y adinerada interesada en adquirir piezas de arte.[1270] Por lo general, esta clientela se interesó por la pintura de medidas reducidas y de género más decorativos, como el paisaje, lo que hizo que estos temas predominaran en los catálogos de las principales galerías del momento. Todo ello explicaría que de las 353 obras que componen nuestra muestra de paisajes religiosos, casi la mitad —162— pertenezcan a Cataluña. Disponer de una muestra más extensa nos permite establecer reflexiones más fundamentadas, siempre teniendo en cuenta que el paisaje lleva implícita una manera concreta de concebir el territorio.

Para empezar, si observamos los paisajes religiosos localizados en Cataluña advertiremos, rápidamente, una preferencia por las ermitas y por las pequeñas iglesias

---

[1268] FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc, 1991, pp. 175-194.

[1269] VILAR BASSAGAÑAS, Anna, 2009, pp. 5-6.

[1270] BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 13. FREIXA, Mireia, 2016, p. 163-190.

situadas en el campo o en comarcas rurales [figs. 191 y 192]. Por ejemplo, en las exposiciones de Primavera entre 1932 y 1936 pueden hallarse títulos como *Sant Geroni de la Murtra,* de Enric Casanovas; *Santes Creus,* de Oleguer Junyent; *Monestir de Sant Benet de Bages* y *Creu de Terme de Castellgalí,* de Joaquim Talaverón; *Església de Can Roure,* de Josep Soler; o *Sant Climent de Tahull* de Francesc Almuni. Este interés por lo rural estuvo en consonancia con países como Alemania, Francia e Inglaterra, que en el periodo de entreguerras habían comenzado a buscar en las comarcas agrarias las amenazadas tradiciones populares.[1271]

Fig. 191. Joaquín Vancells, *Església vella (Matadepera),* c. 1932. Reproducción en la revista *Art,* vol. 2.

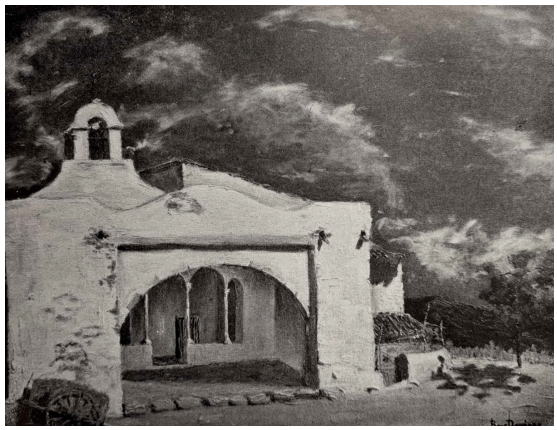

Fig. 192. Benet Domigo, *Ermita,* c. 1936. Reproducción en BC, UG-4-C9/37

Al mismo tiempo, el interés por los entornos bucólicos respondía a la manera en la que la región catalana trató de definir su identidad nacional distanciándose de la configuración ofrecida por el centro de la península, enfocada en los grandes sitios históricos. El nacionalismo catalán consideraba Castilla como algo muerto, que poco tenía que ver con su panorama cosmopolita e industrial, por lo que las imágenes que ofreció siempre fueron distintas.[1272]

También debemos tener en cuenta que la puesta en valor de la pintura de paisaje en este territorio coincidió en el tiempo con el movimiento de la Renaixença y el auge del catalanismo político. Esta idea es importante para comprender por qué, de entre todos los monumentos religiosos, destacó uno con unas características muy diferentes a las anteriormente expuestas. Se trató del monasterio de Santa María de Montserrat, sobre el que hemos recogido más de 40 paisajes [fig. 193].[1273] Esta extraordinaria cantidad se debe a

---

[1271] TOSCO, Carlo, 2020, pp. 65-68.

[1272] JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2002, p. 34.

[1273] Biblioteca de Catalunya, UG-4-C17/63.

que en 1932 el Cercle Artístic de Sant Lluc convocó en el Palau de les Arts Decoratives de Montjuïc un concurso de pintura titulado «Montserrat vist pels pintors catalans». Las reseñas en la prensa indican que a los premiados se les entregaba una generosa suma de dinero, lo que explica la magnitud de obras presentadas —517 obras de 107 artistas— y la calidad y la firma de las mismas.[1274] La oferta de premios y la creación de infraestructuras consiguieron reunir en Montserrat a una cantidad de pintores que llegó a ser calificada como excesiva:

> Mai a Montserrat s'havien aplegat tants de pintaires per a reproduir els seus secrets de llum i color, car no solament per la muntanya hi havia quasi empentes per trobar un lloc on instal·lar el caballet sinó que als pobles del voltant […] hom no podia dar un pas sense trobar un nou pintor encarat amb la nostra gran muntanya.[1275]

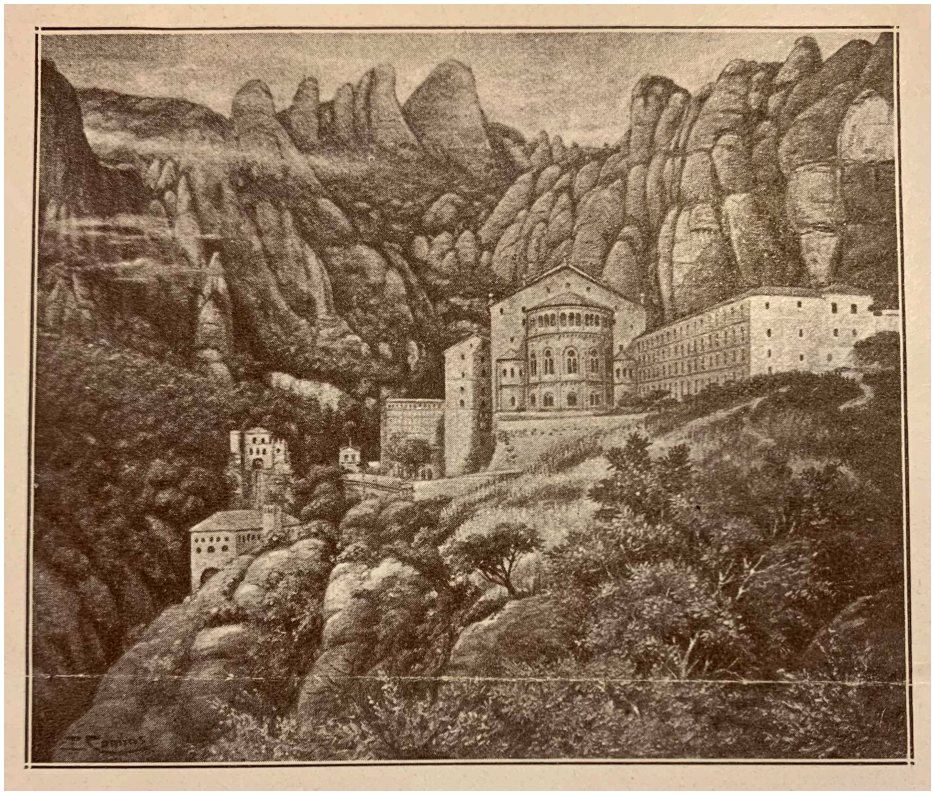

Fig. 193. Josep Camins. *Una tarda a Santa Cecília,* 1932. Reproducción en el catálogo de la exposición «Montserrat vist pels pintors catalans»

[1274] «S'han presentat […] entre cent set artistes, cinc-centes setze obres, moltes d'elles de bona firma i la resta d'artistes joves». BENET, Rafael, 1932, pp. 9-26.

[1275] BENET, Rafael, 1932, p. 11.

Cataluña se había alineado con las iniciativas estatales de promover la visita a determinados entornos de valor cultural, con el objetivo de difundir entre sus habitantes el patrimonio local. Prueba de ello fue un artículo publicado en 1932 en *Mundo Gráfico,* en el que su autor, Ignacio Armengou, alentaba a «poner en valor ante los ojos de los catalanes de hoy las leyendas […] y los retablos y monumentos que atestiguan el pasado de nuestro pueblo», para lo cual, según el mismo, la Generalitat de Catalunya se disponía a «organizar el tránsito y estancia» en suelo catalán, y ya había reunido a representantes de diversos territorios, como Vich, Montblanc, Reus, Montserrat, Montseny, el Pirineo Oriental, el Valle de Arán y la Costa Brava.[1276]

A su vez, esto se manifestó en la promoción de publicaciones turísticas, dedicadas a diferentes localidades o monumentos, como también se estaba haciendo en otros lugares de la península. La Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona, por ejemplo, dedicó un número informativo a Montserrat en el que se señalaba la carga identitaria del monasterio y de la zona: «La montaña de Montserrat, por sus naturales magnificencias, por los recuerdos históricos que atesora, por haber sido, desde los más remotos tiempos, objeto de la especial devoción de los catalanes, es la más notable de cuantas se levantan sobre el suelo de Cataluña».[1277]

Teniendo en cuenta que la posición ideológica del Cercle Artístic de Sant Lluch era declaradamente católica y conservadora —en sus estatutos se especificaba que «solo podían ser socios los mayores de dieciséis años, católicos y que fuesen personas de buenas costumbres»[1278]— es evidente que la elección de Montserrat, cuya Virgen había sido proclamada patrona de Cataluña y a quien se le dedicaba la Lliga Espritual de la Mare de Déu de Montserrat —a su vez asociada con el Cercle de Sant Lluc—, comportaba cierto carácter nacionalista. Además, la vinculación del monasterio con la identidad catalana puede incluso apreciarse en algunos de los títulos de las obras expuestas, que explicitan un sentimiento pertenencia al territorio, como *El nostre Sinaí* de Feliu Sanz Saldias; o *Trasllat en romeria de la nostra Madona Bruna en el segle passat* y *La nostra muntanya santa* de Domingo Soler. Además, la exposición fue inaugurada por el presidente de la Generalitat de Catalunya Francesc Macià y en el acto leyeron discursos diversos políticos junto con el padre Marcet y el padre Guri, del monasterio.[1279]

[1276] ARMENGOU, Ignacio, 1932, p. 94.

[1277] MARINERL·LO, Manuel, 1927, p. 5.

[1278] JARDÍ, Enric, 1993, p. 16.

[1279] MONTSERRAT, 1931, p. 30.

En definitiva, las diferencias entre los paisajes catalanes y los castellanos encuentran su origen en el proceso de fragmentación de la imagen de España, proyectado en la pintura desde finales del siglo XIX y todavía presente en las primeras décadas del siglo XX.[1280] Esto demuestra que el paisaje, sea cual sea, tiene la cualidad de condensar, expresar y simbolizar las claves de la correspondiente identidad nacional, una idea que ha sido desarrollada por investigadores e investigadoras durante las últimas décadas.[1281] Aun así, es posible observar algunos puntos en común entre esta heterogeneidad de imágenes que transgreden las diferencias culturales entre el centro y la periferia.

4.3. Vacuidad y nostalgia. Paisajes, interiores y la secularización conflictiva

Aunque los paisajes religiosos castellanos y los catalanes partían de planteamientos diferentes, ambos convergieron en la exaltación de los espacios sagrados antiguos, vacíos y alejados de las ciudades más industrializadas o «modernizadas». No obstante, es esencial remarcar que la desolación con la que se representaban aquellos ambientes no era vista, en ningún caso, como algo negativo o triste. Por el contrario, la crítica percibió este tipo de entornos representados en las pinturas como oasis de paz, contrapuestos a la agitada vida urbana, en línea de lo que explicaba Carmen Pena. Por ejemplo, José Francés, en 1932 y a propósito del catálogo de monumentos españoles promovido por Ricardo de Orueta, escribía:

> Las grandes basílicas y las ermitas humildes; los templos intactos en su pureza estilística o roídos por el tiempo, o desvirtuados por las pegadizas muestras de las generaciones subsiguientes […] y los lugares deleitosos, pintorescos, donde la vida de otrora permanece remansada, henchida del buen sortilegio de ayer. Interiores de iglesias vacías ya del fervor cristiano o donde aún la piedad invencible eleva sus cantos.[1282]

En la misma línea, el diario *Ahora* escribió que las vistas de la catedral de Santiago de Compostela realizadas por Ismael Blat eran «interpretaciones felices de ese ambiente de aldea pacífica española, cuyo silencio augusto resbala por las calles, en los días de lluvia,

---

[1280] PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, p. 67.

[1281] ORTEGA CANTERO, Nicolás, 2009, p. 28.

[1282] FRANCÉS, José, 1932d, p. 13.

como una sombra de misterio».[1283] De Elisabeth Ringer, que expuso varias visiones de iglesias mallorquinas en el Círculo de Bellas Artes de Valencia en 1931, se dijo, ya en 1926, que pintaba «templos y patios, solitarios, silenciosos, evocadores de épocas pretéritas, galantes y belicosas, que nos legaron, además de sus leyendas, su arte» y que el mérito de la autora era «el de concentrar su alma de enamorada del arte y dar vida en sus lienzos a lo típico, a lo patriarcal, a lo genuino, a lo tan personalmente nuestro, al folklore mallorquín».[1284] Una idea similar fue descrita por el crítico Estévez Ortega, acerca de la obra *Ruinas* que Margarita Frau presentó a varios certámenes durante la Segunda República:

> El encanto lírico de un viejo convento, con sus paredes ruinosas abandonadas a la acción del tiempo, por las que crece la hierba, está recogido con emoción y lirismo […] Esa dolorosa sensación de abandono, de quietud y silencio hondo se percibe en el cuadro con toda su melancolía.[1285]

Esta impresión positiva del vacío y la soledad se aprecia todavía mejor en las pinturas de interior de iglesias o conventos, aunque fuera un género menos cultivado [A2.2]. Un autor muy asiduo a estos temas fue el andaluz Alfonso Grosso, según *Ahora,* «especializado en la manera de recoger el ambiente, tranquilo, de esas capillitas conventuales y en el modo de reproducir con asombrosa fidelidad los altares barrocos».[1286] Recordemos que por uno de ellos, *Iglesia de la caridad,* había ganado una medalla de segunda clase en la exposición nacional de 1932. A la del 34 había llevado otros dos, *Oración* y *El comulgatorio,* descritas como «escenas de la vida conventual y monjil» recogidas «con emoción y sentimiento […], conservando la misma unción, sosiego y paz que se respira en las casas de religiosas».[1287] Sus interiores, sin embargo, no llegaron a estar vacíos por completo, sino que solían comprender religiosas o mujeres rezando, a diferencia de los de Esteban Domenech, ambientados en Toledo y prácticamente desolados.

De Alfonso Grosso se han publicado diversos estudios y sabemos, por ellos, que estuvo muy vinculado a la Semana Santa sevillana y que actuó como asesor considerado de varias hermandades, cuyas procesiones pintó en sus escenas costumbristas. También se ha afirmado que ideológicamente fue conservador, en el sentido de que se consideraba heredero y responsable de la preservación de la tradición del siglo XIX, concretamente, de

---

[1283] GIL FILLOL, Luis, 1932a, p. 2

[1284] VIDAL ISERN, José, 1926, p. 4.

[1285] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934d, p. 13.

[1286] GIL FILLOL, Luis, 1934d, p. 14.

[1287] ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, p. 37.

la sevillana.[1288] Otra de las especialistas en este género, y a la que se le comparó con Grosso en alguna ocasión, fue María del Carmen Corredoyra, sobre quien la prensa decía:

> Gusta de pintar, sobre todo, los interiores recoletos de las pequeñas iglesias aldeanas y de los humildes retiros cenobiales. […] Dicen de su tendencia a la paz, al silencio, al recogimiento […] Se adentraba en las iglesias de las aldeas y en los conventos, allá por las mañanas, desde que se dijo la misa hasta el mediodía y por las tardes.[1289]

Podemos comprobar, de nuevo, cómo se insiste en la calma que inspiraban dichos entornos. En una entrevista concedida por la artista ya en los años cuarenta, la pintora explicaba el motivo por el cuál le gustaba tanto pintar conventos y específicamente, el convento de las Madres Capuchinas de la Coruña, su lugar preferido [figs. 194 y 195]:

> Nada me surgiere tanto como el recogimiento y la paz de esta iglesia. […] no se imagina usted cómo se le eleva a una el espíritu y qué a gusto se pinta, inspirada por los rezos de las monjitas, por el tintinear de la campanilla, por el piar de los pájaros en el jardín del convento..., por este inefable ambiente de misticismo que nos envuelve. Como que, a veces, hasta se me figura que llegan unos ángeles y que son ellos lo que mueven mis pinceles.[1290]

Fig. 194. María del Carmen Corredoyra. *Convento de San Francisco de Betanzos*, 1932. Museo de Bellas Artes de La Coruña

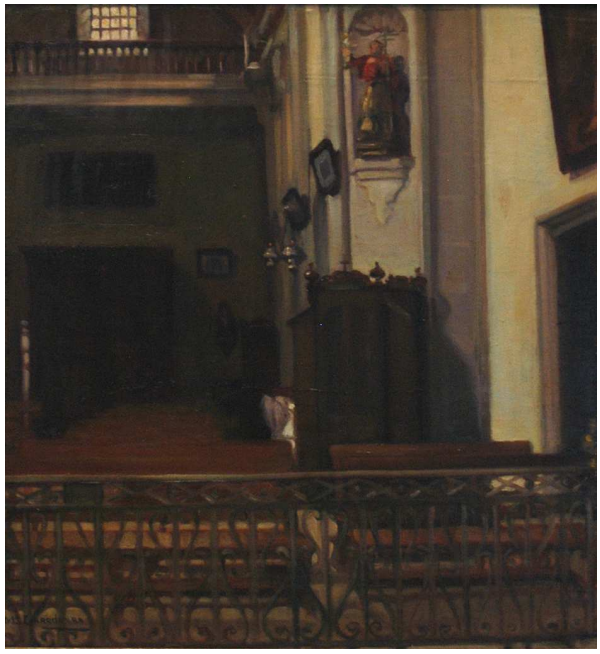

Fig. 195. María del Carmen Corredoyra. *Interior de la iglesia de las capuchinas*, c. 1933. Museo de Bellas Artes de La Coruña

[1288] CABEZAS GARCÍA, Álvaro, 2017, p. 16.

[1289] AGUILERA, Emiliano M., 1934a, p. 26.

[1290] BUGALLAL, José Luis, 1946, p. 13.

También hubo un par de autoras catalanas que asiduamente pintaron interiores de iglesias o conventos. Una fue Magdalena Riba, con obras como *Interior de Santa María (Cervera)*; *L'altar del sant Crist (Igualada)*; *Capella fonda (Santa Coloma de Queralt)*; *Interior d'església (Odena)* o *Sagristía (Santa Coloma de Queralt)* [fig. 196]. La autora recibió varios elogios por parte de la crítica, pero estos se enfocaron en su técnica y no tanto en sus temas que, por otro lado, fueron variados.[1291] La otra fue Ángela Muns, que expuso varias veces en España y Latinoamérica durante los años veinte y treinta [fig. 197]. Sus interiores llamaron la atención de los periódicos mexicanos, como *El Universal* donde se observó en su obra «tonos solemnes, quietud monacal, […] como si al contemplar los rincones sombríos se esperara un chirriar de mohosos goznes y la entrada silente de un enclaustrado, musitando oraciones».[1292] O el diario *Excelsior* que, en la misma línea, señalaba:

> Tal es el ambiente de esos lienzos que el espíritu se transporta a esos rincones de paz y de meditación, por los que discurrían los frailes insomnes, con las manos pálidas sobre el pecho, mientras en la huerta cantaba el ruiseñor del Monje Alfeo […] La gentil pintora ha puesto toda su alma de artista en la interpretación de estos rincones que hablan de otros tiempos monásticos y llenos de melancolía.[1293]

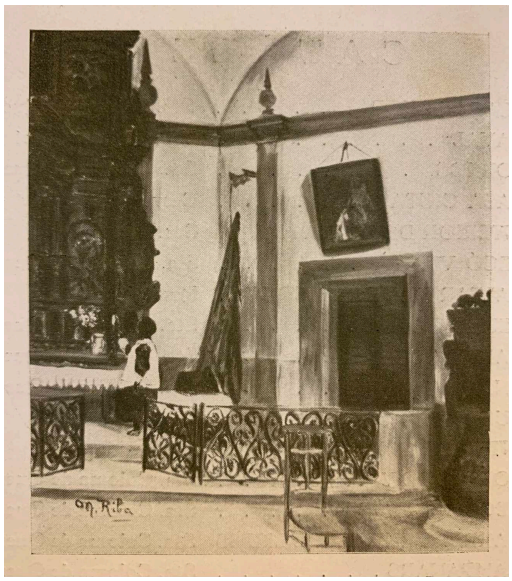

Fig. 196. Magdalena Riba, imagen sin título reproducida en el catálogo de su exposición en la Sala Parés en 1931 (BC, UG-4-C35/143)

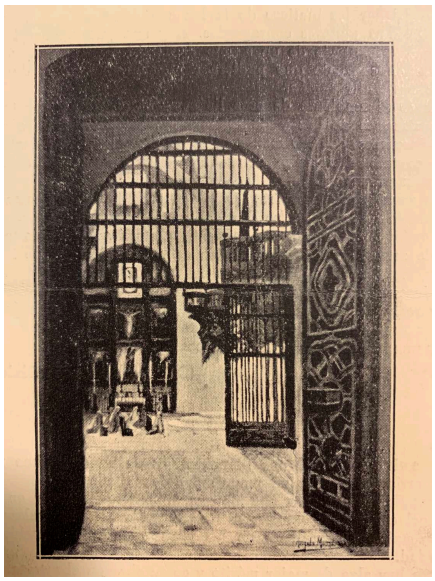

Fig. 197. Ángela Muns, imagen sin título reproducida en el catálogo de su exposición en Galeries Laietanes en 1932 (BC, UG-4-C45/3)

[1291] Uno de los más extensos se publicó en un diario católico: EXPOSICIÓ, 1934, p. 1.

[1292] Cita reproducida en el catálogo de la exposición de 1932 en Galeries Laietanes (Biblioteca de Catalunya, UG-4-C45/3).

[1293] Cita reproducida en el catálogo de la exposición de 1932 en Galeries Laietanes (Biblioteca de Catalunya, UG-4-C45/3).

Es evidente, si volvemos a revisar nuestra muestra, que este tipo de obras —los interiores de iglesias— estuvo atravesado por la perspectiva de género. Aunque, como decíamos, no fue una temática muy habitual en los años treinta, muchos de los ejemplos que hemos podido localizar son de manufactura femenina. Podríamos relacionar este hecho con la feminización de la religión —«hasta se me figura que llegan unos ángeles y que son ellos lo que mueven mis pinceles»—, o justificarlo con que las mujeres probablemente se sintieran más seguras pintando en el interior de un convento femenino que en público, al aire libre. Además, el convento ofrecería a las autoras la tranquilidad y espacio necesarios para crear, de los que quizá no podrían disfrutar en su domicilio o ante la falta de un estudio propio.

Aunque esto podría ser una línea de investigación interesante, la pintura de interiores no domésticos, al menos en lo que respecta al arte español de época contemporánea, no ha sido a penas estudiada. La autora que más a trabajado sobre este asunto ha sido María Molina Alcalá, en su tesis doctoral *Arte y sociedad: escenas de interior en la pintura sevillana entre la revolución de 1868 y el final del reinado de Alfonso XIII,* de 2019.

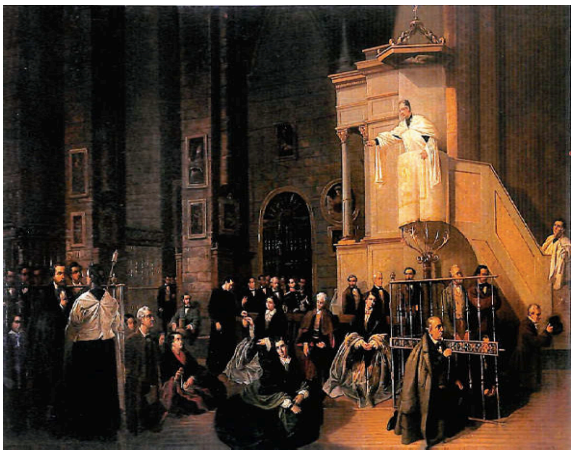

Fig. 198. Francisco Cabral Bejarano. Una misa, 1863. Museo Nacional del Romanticismo

Si bien no llega al periodo cronológico que nosotros abarcamos y su marco geográfico es más concreto que el nuestro, este trabajo nos sirve para confirmar —tal y como Molina corrobora— que la vida pública y concretamente la vida religiosa no ha sido enfocada desde el ángulo de la escena de interior por la bibliografía. Aun así, su estudio llena algunos vacíos, abordando las representaciones de los interiores de las iglesias sevillanas, muy populares entre los pintores románticos. Su recopilación de obras nos permite comparar los interiores de nuestro estudio con sus precedentes, frente a lo cual advertimos una diferencia fundamental en la cantidad de gente que habita los templos [fig. 198]. Como decíamos antes, las iglesias y los monasterios que los artistas y las artistas pintaron durante la Segunda República están mayoritariamente vacíos, mientras que los de finales del siglo XIX aparecen abarrotados.

Es probable que los referentes para los creadores de los años treinta fueran otros. En concreto, hubo un tipo de imágenes producidas durante el periodo romántico para ilustrar las grandes publicaciones recopilatorias de monumentos históricos, como por ejemplo, *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865), con litografías de Francisco Javier Parcerisa. El objetivo de dichos compendios era describir de manera detallada todos los monumentos de España, así que las iglesias y los monasterios estuvieron muy presentes. En algunas de estas imágenes, la presencia humana fue mínima, pero, aun así fue más notable que en los paisajes que hemos expuesto.

A lo largo de nuestra investigación hemos reproducido y analizado varias fuentes que nos hablan de una disminución de la fe en el sentido más ortodoxo. A estas podemos añadir algunas más. Elliot Paul, en su *The Life and Death of a Spanish Town* también explicaba que cuando había mucha concurrencia a un baile, al día siguiente la misa estaba desierta.[1294] Todos estos testimonios nos hacen pensar que, si los templos en la Segunda República se retrataban vacíos, debieron de estar vacíos. Pero ¿realmente lo estaban?

[1294] PAUL, Elliot Harold, 1937, p. 60.

5

EL COSTUMBRISMO RELIGIOSO: EL CULTO EN IMÁGENES

5.1. «Religiosidad popular», Lived religion o «sencillamente, religión»

En este capítulo analizaremos cómo las artes plásticas recogieron las tradiciones religiosas que las personas de los años treinta practicaron en el interior de los templos y, sobre todo, fuera de ellos. La categoría es bastante amplia, ya que aquí incluimos las procesiones, las romerías, las devociones locales, las peregrinaciones, la piedad familiar y otros ritos que, en ocasiones, carecieron de una clara fundamentación teológica. Sin embargo, antes de proceder, debemos tener en cuenta que no hay un consenso historiográfico acerca de cuál es la terminología más adecuada para denominar al conjunto de todas esas prácticas, mayoritariamente vertebradas en torno a las personas laicas y no tanto sobre la jerarquía eclesiástica.

Uno de los conceptos más utilizados ha sido el de «religiosidad popular», que, en términos generales, se ha considerado que aglutina todas aquellas expresiones, ritos y fiestas que tienen un significante religioso, pero cuyos significados lo trascienden.[1295] En origen, el término resultó útil para diferenciarlas de aquellas prácticas consideradas oficiales o más «cultas». En este sentido, el antropólogo Salvador Rodríguez Becerra sintetizó cuáles podían ser estas diferencias en un estudio publicado en el año 2000, enfocado en Andalucía. Según este autor, las expresiones de la religiosidad popular suelen ser más sensoriales, callejeras y festivas, cuentan con una marcada dimensión lúdica y cumplen funciones identitarias dentro de las comunidades. Un elemento fundamental en este tipo de

[1295] Este término ha utilizado y concebido así en CHRISTIAN, William A, 1978; BUXÓ REY, María Jesús; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador; ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos (coords.), 1989; MORENO NAVARRO, Isidoro, 1990; ESCALERA REYES, Francisco Javier, 2002; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, 2009 y 2010; RINA SIMÓN, César, 2015, 2016, 2020 y 2022; MARTÍNEZ GARCÍA, José Leonardo, 2020; entre otros.

fiestas es el culto a la imagen, que adquiere vida y sacralidad a través del rito. La relación con estas imágenes, además, es directa y emocional, sin necesidad de intermediarios. De hecho, según Rodríguez, las normas eclesiásticas tienen poca incidencia en estas festividades, ya que sus significados se construyen dentro del propio festejo y siguen unas jerarquías propias. Es por ello que no todas las personas involucradas en las prácticas «populares», como pueden ser las procesiones de Semana Santa, lo hacen movidas por la fe, sino que pueden sentirse atraídas por otros factores, como la celebración de la fiesta, o el sentido de pertenencia a un grupo, como una parroquia, una cofradía o un barrio.[1296]

No obstante, el término «religiosidad popular» ha resultado controvertido por diversos motivos. Para empezar, algunos investigadores lo han considerado inadecuado por la apropiación esencialista del concepto «pueblo».[1297] Otros autores han advertido que el término resulta demasiado amplio y poco preciso, ya que la etiqueta de «religiosidad popular» se ha utilizado para referirse a una gran variedad de fenómenos, desde prácticas no reconocidas por la Iglesia hasta expresiones cercanas a lo mágico o supersticioso, pasando por la forma en que las personas comunes viven la religión en su día a día.[1298]

La mayoría, sin embargo, han coincidido en criticar la propia separación entre la religiosidad popular y la oficial. Algunos estudiosos han alegado que los ritos festivos no deberían interpretarse como una expresión diferenciada de la ortodoxia católica, ya que esta, desde sus orígenes, compaginó los planteamientos teológicos con la celebración de diversas festividades de carácter cultural y religioso.[1299] Además, la complejidad de la realidad histórica con la que trabajamos nos impide establecer categorías tan estancas. Como apunta Joseba Louzao, existieron comportamientos que podrían definirse plenamente como populares en los que participaron los agentes eclesiásticos o, por el contrario, elementos ortodoxos, incluso cultos, que se convirtieron en manifestaciones completamente populares.[1300] Frente a esta hibridación, Louzao propone seguir al antropólogo Manuel Delgado, quien señala que «el nombre que recibe el conglomerado de esas prácticas y creencias no es otro que el de, sencillamente, religión».[1301]

[1296] RINA SIMÓN, César, 2020, p. 7.

[1297] Véase RINA SIMÓN, César, 2020, p. 6.

[1298] LOUZAO, Joseba, 2017, p. 290.

[1299] CÓRDOBA MONTOYA, Pierre, 1989. DELGADO, Manuel, 1993b. RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, 2010. RINA SIMÓN, César, 2020.

[1300] LOUZAO, Joseba, 2017, p. 290.

[1301] DELGADO, Manuel, 1993b, s. p.

Otro término que ha cogido fuerza en los últimos años, sobre todo en el ámbito anglosajón, es el de *Lived religion*.[1302] Este y otros conceptos similares fueron introducidos por investigadores como Nancy T. Ammerman, David D. Hall, Meredith McGuire y Robert A. Orsi en sus estudios sobre la religión centrados en la perspectiva de las personas comunes, como una forma de diferenciarlos de la visión tradicional enfocada en las élites religiosas, el dogma y los textos escritos. Sin embargo, esta aproximación no considera las prácticas «extraortodoxas» o «populares» como una categoría independiente de la religión canónica, sino como parte de la misma. De esta forma, se comprende la religión como un fenómeno cotidiano, particular, local y variable, influenciado por contextos culturales, sociales, políticos y materiales específicos.[1303]

En nuestra investigación, partiremos de una idea esencial y común a todas estas aproximaciones: que la religión está atravesada por múltiples niveles de significación y que su práctica puede estar motivada por una heterogeneidad de factores.[1304] En la época de la Segunda República, la ideología, el territorio y el género fueron los determinantes que más influyeron en las prácticas religiosas. Aunque ya hemos anticipado algunos ejemplos en anteriores páginas, en este capítulo nos detendremos a analizar cómo esa configuración quedó reflejada en la cultura visual y literaria de la época.

Para esta ocasión, hemos reunido 137 obras de arte expuestas en el periodo republicano en las que autores y autoras retrataron a personas participando en actividades de carácter religioso. En nuestro anexo A2.3 hemos dividido estas imágenes en dos categorías: culto público y culto privado. Por lo general, entenderemos por culto público todos aquellos ritos o celebraciones que impliquen a más de una persona y que se hagan en espacios comunitarios, como la calle o las iglesias. Por el contrario, cuando hablemos de culto privado nos referiremos, sobre todo, a las escenas de género situadas en interiores —personas rezando en sus hogares, por ejemplo—, así como a las que incluyen objetos para la oración individual o familiar, como rosarios, pequeños crucifijos, estampas o estatuillas.

En ocasiones, los límites no han sido fáciles de establecer, especialmente en los casos en los que no se ha conservado ninguna imagen. Esa hibridación de la que hablaba Louzao también se ha producido en nuestra muestra. Por ejemplo, las ofrendas, los exvotos o el luto son acciones individuales que se desempeñan en el espacio público, motivadas por una tradición configurada en comunidad. La confesión también podría considerarse un acto

---

[1302] También se utilizan, indistintamente, *Living religion* o *Everyday religion,* aunque *Lived religion* es más habitual.

[1303] HALL, David, 1997. ORSI, Robert, 2002 y 2020. AMMERMAN, Nancy T., 2006 y 2021. McGUIRE, Meredith B., 2008.

[1304] RINA SIMÓN, César, 2020, p. 4.

privado, pero se realiza en un lugar público e implica a dos personas. Es por esto que ofrecemos abiertamente nuestra clasificación en el anexo, de modo que la información pueda ser fácilmente revisada y cuestionada. En cualquier caso, disponemos de muchas más imágenes sobre el culto público que sobre el privado, por lo que comenzaremos por este tipo de representaciones.

5.2. Tradición y comunidad. Las celebraciones religiosas en el espacio público

Lo primero que advertimos al revisar los títulos que componen nuestra muestra es que la mayoría aluden a prácticas religiosas generalizadas —*Procesión*, *Ofrenda*, *Romería*, *Oración,* etc.— y no tanto a tradiciones concretas vinculadas a un territorio. Esto resulta sorprendente, no solo por la importancia que tuvieron las devociones locales en la configuración del paisaje religioso español, sino también por la trascendencia que tuvo el regionalismo en el panorama cultural y artístico nacional durante todo el primer tercio del siglo XX.[1305] Ya hemos comentado en otras ocasiones lo importante que fue el proceso de definición de las identidades nacionales a partir del 98. En este contexto, la pintura de tipos y costumbres fue una herramienta muy útil para la representación del folklore de las distintas regiones y se convirtió en un género muy popular en la época de entre siglos.[1306] Sin embargo, a penas hemos podido localizar obras en las que se representen tradiciones religiosas vinculadas a territorios concretos expuestas en el periodo que nos percute.

Por supuesto, hay excepciones. En algunos casos, cuando se han conservado reproducciones de las obras, hemos podido determinar el lugar en el que tiene lugar la escena prestando atención a los detalles. Por ejemplo, en la pintura *Con Flores a María* [fig. 199], que figuró en la exposición nacional de 1934, el pintor Marcial Moreno incorpora elementos típicos de su localidad natal, Lagartera (Toledo), como los bordados y las cerámicas de la vecina Talavera de la Reina. Lagartera era un lugar de paso en las rutas de peregrinación de Madrid hacia Guadalupe, por lo que la ubicación, además de ser reconocible para el público de la época, enriquecía el significado de la imagen. También hubo artistas que centraron su producción en territorios concretos, como los Zubiaurre en el País Vasco —José Francés decía que la característica de los artistas vascos era «el amor a

[1305] JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2002, p. 30.

[1306] Véase LOMBA SERRANO, Concha, 2015.

la tierra natal, la exaltación de los motivos que ésta ofrece y un cierto misticismo»—,[1307] Solana en Castilla, Alfonso Grosso en Andalucía o los pintores catalanes que participaron en el concurso *Montserrat vist pels pintors catalans*. Aunque, como decíamos, esto no fue lo más habitual.

Fig. 199. Marcial Moreno Pascual. *Con flores a María,* c. 1934. Catálogo de la exposición nacional de 1934

En concreto, llama la atención que el sur de España no apareciera de forma explícita en más pinturas de este tipo. Andalucía, en los años treinta, seguía siendo considerada como la tierra de las procesiones y no faltaron los reportajes dedicados a esta fiesta, que incluyeron diversas fotografías [fig. 200]. Además, la Semana Santa sevillana había sido objeto de multitud de pinturas en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, tal y como recogió Margarita Sánchez Latorre en su estudio «Cofradías penitenciales en la pintura sevillana de los siglos XIX y XX».[1308] Sin embargo, apenas hemos podido hallar —y tampoco lo hizo Sánchez Latorre— pinturas con este asunto datadas o expuestas en la Segunda República, quizá por la irregularidad con la que se celebraron las procesiones en ese periodo, quizá porque el gusto estaba cambiando, o quizá porque, como hemos visto en el capítulo 1, el sistema artístico andaluz fue más pobre que el de otras regiones, especialmente en aquel momento.

Por el contrario, sí hubo descripciones de la Semana Santa andaluza en la literatura, que se enfocaron, sobre todo, en el carácter popular de esta fiesta y que no podemos dejar de mencionar. El regeneracionista Eugenio Noel había publicado un ensayo con esta temática en 1916, que fue muy reproducido y comentado en los años treinta.[1309] Noel concebía la Semana Santa sevillana como un acto costumbrista y carnavalesco, alejado de todas las ortodoxias, y al mismo tiempo representativo de la psicología decadentista del

[1307] CONFERENCIA, 1932, p. 4.

[1308] SÁNCHEZ LATORRE, Margarita, 2017.

[1309] RINA SIMÓN, César, 2016, p. 265.

pueblo español. «Vemos borrachos algunos nazarenos. Son los primeros que vemos»,[1310] llegaba a advertir.

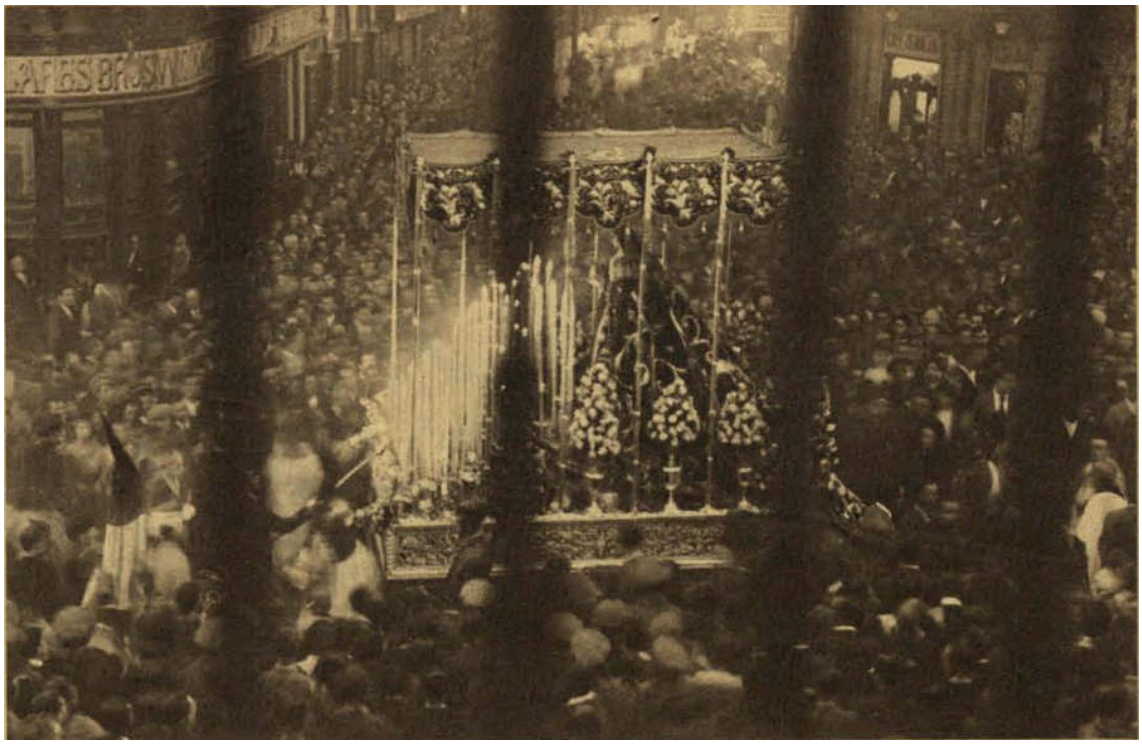

Fig. 200. Fotografía de la Semana Santa sevillana publicada en *Ahora,* 05-04-1935

Para el regeneracionista, en esta fiesta «el cura sólo tiene una cosa que hacer; hacer lo que le digan […] Las parroquias están desiertas, a la Catedral no va nadie, y, sin embargo, no hablan de otra cosa que de las procesiones».[1311] Esto es interesante, ya que junto con el ya citado libro de Ramón Sarabia, *España ¿es católica?,* entre otras fuentes, prueba que el desinterés por la religiosidad más estricta no fue una consecuencia directa de las políticas laicizadoras de la república, tal y como apuntaban algunos párrocos, sino un proceso que venía gestándose desde años atrás. De hecho, en 1902 ya encontramos un artículo en *El Liberal* sobre la Madrugada en el que se decía: «Pero si el día de hoy en las iglesias ha sido de luto y de dolor […] fuera de aquellos recintos todo ha estado convertido en alegría y juergas, consecuencia de pasar la madrugada como todos sabemos», implicando que el acto solemne servía como excusa para una celebración hedonista.[1312]

[1310] NOEL, Eugenio, 1916, p. 363.

[1311] NOEL, Eugenio, 1916, p. 149.

[1312] Citado por RINA SIMÓN, César, 2016, p. 269.

Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Blasco Ibáñez, Luis Montoro, Luis Cernuda, los hermanos Machado o Federico García fueron algunos de los autores que escribieron sobre las procesiones andaluzas, siempre enfatizando la sensualidad y la fantasía de la fiesta. Lorca, por ejemplo, redactaba sobre su visita a Sevilla en 1935: «Los gitanos que me quieren mucho a mí, me hicieron una Semana Santa con el regalo íntimo de sus liturgias y de sus vinos mejores. Pusieron un altar con diez toneles de vino y muchas rosas de papel y candelas encendidas con los retratos de Joselito y de Sánchez Mejías».[1313]

En la novela de Alberto Insúa *Ha llegado el día* —la misma en la que se había inspirado Soria Aedo para pintar su *Turba sin Dios*— también se producía un diálogo en el que uno de los personajes decía a otro: «Sí, ya sé que la Semana Santa de Málaga, como la de Sevilla, no es… religiosa. Pero yo no admito, en mi fuero interno, que se juegue ni se especule con la religión».[1314] El republicano Manuel Chaves Nogales también explicó en varios artículos publicados en el diario *Ahora* en 1935 que la Semana Santa hispalense era «una organización netamente popular» y que «sin las hermandades, […] no habría Semana Santa en Sevilla por mucho que se empeñase en ello la Iglesia o los gobiernos».[1315]

Núñez de Herrera plasmó un pensamiento similar en su ensayo *Teoría y realidad de la Semana Santa,* donde expone que los cofrades sevillanos no prestaban atención a los aspectos teológicos de la fiesta: «¿El Génesis? Habladles de eso, y veréis que cara os ponen los "armaos" de la Macarena. ¿El Génesis? No interesa. Más que la salida del mundo, maduro de la entraña del caos, importa la salida de la Virgen de la Amargura por el estrecho marco de su iglesia».[1316] La disociación llegaba a ser tan grande que, según el escritor, producía importantes incoherencias, como el hecho de que se vitoreara a la figura de Pilatos en algunas procesiones.[1317] Esto solo podía comprenderse al entender la Semana Santa como una celebración «autóctona, autónoma y automática», desvinculada de «raíces teológicas o tubérculos históricos».[1318]

Tampoco diferenciaba esta fiesta de ideologías, según el periodista, en concordancia con otros textos previamente citados. De hecho, en el libro, Núñez describe a un tipo de nazareno que cuando acaba la Semana Santa «se descalza las sandalias y las envuelve en el

---

[1313] Citado por DÍAZ PÉREZ, Eva; RONDÓN, José María, 2014, p. 112. Joselito y Sánchez Mejías eran toreros.

[1314] INSÚA, Alberto, 1932, p. 80.

[1315] CHAVES NOGALES, Manuel, 1935, p. 18.

[1316] NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio, 2006 [1934], p. 47.

[1317] NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio, 2006 [1934], pp. 52-53.

[1318] NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio, 2006 [1934], p. 55.

último número de *el Socialista*», que conoce a Hegel y el materialismo histórico y que, a pesar de eso, participa en las procesiones sin sentir «haberle hecho traición a nadie, ni siquiera a la Segunda Internacional [porque] él es, primero, sevillano». Esto lleva al autor a la siguiente conclusión: «No se trataba de Largo Caballero. Pero, ¡cuidado! tampoco del Sumo Pontífice. Se trata de la Semana Santa. La Semana Santa carece de antecedentes filosóficos y políticos».[1319] Así, los textos citados recogen una fiesta que no se concibe como una manifestación canónica, fosilizada o pura en sus representaciones, sino como una celebración viva, colectiva, comunitaria y prácticamente independiente.

Aunque Andalucía fue el objeto de la mayoría de estos testimonios, la situación pareció no ser muy diferente en el resto de España.[1320] Sabemos que la Constitución de 1931 dificultó el desempeño de algunas tradiciones religiosas y que, en general, limitó la presencia de la Iglesia en la vida y el espacio públicos. Sin embargo, la legislación no consiguió que algunas costumbres religiosas, arraigadas en la tradición de determinadas localidades y sectores la población, dejaran de practicarse. Algunos textos incluso describieron episodios en los que la legislación no fue respetada, no por parte del clero —o no solo— sino por parte de la comunidad seglar:

> […] Los ánimos se excitaron de tal modo que a todo trance, y a pesar de las exhortaciones del párroco, el pueblo acordó sacar la imagen por las calles. El señor cura entonces, al ver el cariz que iban tomando las cosas, habló a los fieles nuevamente, exhortándoles a no contravenir a las leyes […] Todo fue en vano, pues ya los fieles ordenados en filas, marchaban calle adelante, y los jóvenes sacaban la carroza de San Antonio […] Y esta sola, sin clero y sin Cruz parroquial, recorrió el itinerario de costumbre con la mayor compostura, y con el mismo orden regresó a la parroquia.[1321]

El texto narra un episodio ocurrido en 1933 en la provincia de Toledo, un territorio muy estudiado por el historiador Alberto González. El investigador ha señalado que el pueblo realmente asistía en masa a estos actos litúrgicos, tanto dentro de los templos como fuera de ellos, pero que resulta complicado saber hasta qué punto esta participación se debió a la creencia o la costumbre, como ya veníamos apuntando. Algunas fuentes de la época ya se lo planteaban: «nada nos dice el hecho de asistir en Noéz [un municipio Toledano] todo el pueblo a la procesión».[1322] Así, González concluye que dentro de las

---

[1319] NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio, 2006 [1934], p. 55-56.

[1320] También contamos con estudios trasnacionales que abordan esa participación en las fiestas religiosas por parte de personas desvinculadas de la Iglesia, por cuestiones identitarias o ideológicas. Véase: HERVIEU-LÉGER, Danièle, 2006, pp. 45-65.

[1321] Citado por GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Alberto, 2018, p. 388.

[1322] Citado por GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Alberto, 2018, p. 390.

personas que asistían a esos actos «se podía diferenciar tanto al que tenía una creencia firme en la religión católica en general o en la imagen particular, del que asistía a los mismos por simple costumbre o por el qué dirán».[1323]

En la revista *Fray Lazo,* de marcado carácter anticlerical, por lo que debemos asumir cierta parcialidad, también se explicaba que la participación en actividades religiosas no siempre estuvo propiciada por la espiritualidad:

> La religión no es un problema de fe, sino una cuestión de costumbre. Se es religioso por costumbre y no por fe. […] En España —país atrasado, de tradiciones, de costumbres— casi todos hemos sido educados en la costumbre de practicar la religión católica: acudir a misa, respetar la confesión, contribuir al culto con dinero… Muchos —hombres y mujeres— desarraigamos de nosotros estas prácticas cuando asomamos a la vida plenamente. Muchísimos, los más, las siguen por costumbre, sin poder ofrecer, cuando se les demanda, otra razón de por qué las siguen, que la de que «es los que nos enseñaron nuestros mayores»[1324]

En definitiva, esta heterogeneidad de motivaciones nos ayuda a comprender las diferencias entre los paisajes e interiores vacíos que analizábamos en el capítulo anterior y las 137 escenas en las que los autores y autoras retrataron las devociones y costumbres religiosas, normalmente plagadas de gente. Además, a penas se produjeron imágenes en las que se muestren sacramentos. Hemos hallado algunas escenas relacionadas con la eucaristía, pero suelen ser salidas o entradas a misa, no representaciones de la liturgia. Asimismo, solo hemos podido localizar un *Casament* o matrimonio, de Evarist Mora, presentado al concurso de *Montserrat vist pels pintors catalans* y una alusión a la comunión en *La comulgante* de María Blanchard, que formó parte de la exposición de arte contemporáneo español en París de 1936, pero que realmente había sido pintada en 1914. Ricardo Segundo había presentado una *Confesión* a la exposición nacional de 1932 que fue rechazada. Por lo demás, no hemos encontrado ninguna alusión a imágenes sobre el viático, el bautizo o la confirmación en todas las fuentes que hemos podido consultar.

Uno de los temas más recurrentes, como ya sabemos, fueron las procesiones y su pintor por excelencia fue José Gutiérrez Solana. No vamos a insistir de nuevo en sus pinturas que, por otro lado, poco tenían de la alegría señalada por los escritores en Andalucía. En esta ocasión, el pintor nos va a resultar especialmente útil para indagar en el pensamiento desde el que se realizaron estas imágenes, ya que sus diarios personales reflejan las vivencias que después inspiraron sus cuadros. Por ejemplo, narró extensamente

---

[1323] GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Alberto, 2018*,* p. 390.

[1324] GÓMEZ HIDALGO, Francisco, 1931, p. 8.

la visita a Toledo que le llevó a pintar *El Cristo de la Sangre,* también titulado *La promesa* o *El voto,* que el auto expuso en Oslo en 1933 y en París en 1936 [figs. 201 y 202]. El pintor cuenta que se adentró en lo que parecía una vivienda privada para ver el famoso Cristo. Tras preguntar a unas mujeres, una de ellas le abrió la iglesia:

> La vieja abre la puerta y entramos dentro de una capilla. En un altar se ve un Cristo amarillo, con pelo, tiene un altar antiguo de una taya [sic] muy sencilla y más candelabros parecidos a hojas de planta. Donde está metido el Cristo es un dosel con cortinas moradas que le da un aspecto algo teatral, la capilla es muy pequeña y en la pared se ven algunos exvotos. […] Cuando había alguno que le dan garrote le traen unas horas antes a esta capilla y se encierran unos frailes para que confiese el reo. Estos cepillos son los de los hermanos de la hermandad del Cristo de la Sangre. El día de la ejecución, antes de dar garrote el reo, salían los hermanos con los cepillos y bandejas, y vajaban [sic] estas escaleras. Algunos llevaban vela negra y encendida en la mano, el traje que llebaban [sic] era un capuchón negro con unos agujeros en la cara muy parecidos a los de Semana Santa y recorrían las calles y las plazas pidiendo limosna para la familia del reo. Estos hermanos hoy no están aquí pero siguen viviendo en esta casa, y no hace muchos años que dieron garrote a uno en Toledo y salieron con los cepillos y bandejas. […] Esta calavera que tiene el Cristo a los pies es del último reo que agarrotaron en el altar que se abre un cajón [y] hay muchas calaveras de ajusticiados.[1325]

Fig. 201. José Gutiérrez Solana, *El voto* o *El Cristo de la Sangre,* c. 1920. Centro Pompidou (París)

Fig. 202. Fotografía de *El Cristo de la Sangre,* c. 1930. Archivo Municipal de Toledo

[1325] SOLANA, José. *Cuaderno de notas: Cuenca,* texto manuscrito conservado en la Biblioteca del MNCARS (Arch. SOL 45), pp. 11-12. Los textos originales carecen de puntos, comas y tildes. Hemos añadido la puntuación para facilitar la lectura.

Solana también escribió sobre *La visita del obispo*. El autor, que en el momento en el que ocurre la historia sería niño o adolescente, parecía no comprender quién era esa persona que había ido a visitar a su familia, pero cuando se le informó de que estaba allí para confirmar a todo el pueblo, sintió mucha intranquilidad —«Esto me produjo tal miedo que las piernas me empezaron a temblar», escribió—. Ni el pintor, ni muchos de los que estaban allí parecían ser conscientes de qué significaba la Confirmación:

> Por el camino le preguntamos todos a la criada que si estaríamos allí mucho tiempo y si teníamos que confesar. Nos dijo que no teníamos que confesar pero que en cuanto a confirmar no estaba muy segura de lo que era, pero que sabía que nos tenía que dar un bofetón a cada uno. Esto nos volvía a intranquilizar, pero ya estábamos en la puerta. […] El obispo, después de decir que no éramos más que polvo, me izo [sic] una cruz en la frente llenándomela de ceniza […] Esta ceremonia duró bastante tiempo. Después apareció el obispo en el púlpito y empezó a hablar con una boz [sic] muy baja de la que yo no entendía una palabra. Lo que sí veía [era] al monaguillo Quico que parecía que miraba mucho mi frente. Yo entonces bajé la cabeza en el banco y aprobechando [sic] que nadie me miraba saqué el pañuelo que mojé en saliva y restregué la frente. Luego levanté la cabeza y miré al monaguillo con aire de desafío. De mí nadie se vurlaba [sic]. […] Mi primo Isidro parecía impacientarse y yo, aprobechando [sic] que la criada no nos veía, tiré de su mano, nadie nos hizo caso y salimos fuera. Era un día de sol […] Nos ivamos [sic] a echar una cometa.[1326]

Este texto es anterior a la república, probablemente de principios de siglo, teniendo en cuenta que el autor había nacido en 1886. Así, Solana nos vuelve a advertir de que esa idea de que la religiosidad genuina se había perdido con la llegada de la modernidad, debía cuestionarse. De este modo, estas fuentes escritas nos resultan fundamentales para comprender más acertadamente las representaciones visuales del culto público y para complementar los vacíos que aquellas dejan.

5.3. La feminización de la religión en imágenes. Piedad en público y en privado

Los diarios de José Gutiérrez Solana también nos sirven para introducir otro de los elementos transversales a la práctica de la religión: el género. Aunque esto no está tan presente en los cuadros del pintor, normalmente protagonizados por hombres, el autor

[1326] SOLANA, José. Texto manuscrito sobre Arredondo, conservado en la Biblioteca del MNCARS (Arch. SOL 583), pp. 60-80.

prestó mucha atención a la actitud de las mujeres frente a estas festividades. Decía, por ejemplo, que subían a una ermita en lo alto de una montaña, «descalzas y de rodillas los días de promesa»; otras veces con una silla para sentarse en la iglesia, un rosario en la muñeca, un «corazón rojo en llamas» cosido a la falda, o con flores y velas.[1327] Uno de los elementos de la Semana Santa que más llamaron la atención del autor fue, precisamente, la manera de vestir y de actuar de algunas mujeres, que describió extensamente:

> Hacen muchos adornos con los collares y cadenas, metiéndoselos en la boca, y poniendo posturas coquetas y torciendo un pie. El Jueves Santo tienen la calle de Alcalá por sulla [sic] y van luciéndose, con los militares. En los barrios bajos se ven las mujeres envadurnandose [sic] la cara de polvos. Están en camisa y se pintan los lavios [sic] de colorete. Se ponen pelo de muerto, patillas postizas, se dan muchos polvos y en el escote y cuello, enseñan los pelos de los sobacos […] Las mujeres se vuelven locas por recorrer las estaciones […] Es la fiesta de la mujer, y los maridos, los mártires, pues tienen que acompañar y sentirse más mimosos con sus empalagosas mujeres, que les hacen comulgar toda la semana y [sic] ir a misa y oír sermones de rodillas, hasta salirles cayos [sic]. Y las viejas veatas [sic] con tres faldas y las zapatillas remendadas les hacen a sus maridos que hagan de portero, en la reserva y en la procesión, y les tienen toda la cuaresma a agua y alluno [sic]. […] Las mujeres, esta Semana Santa, se sienten chulas, parecen todas Carmen la de la ópera. El tocador esta lleno de frascos de enguentos [sic] y de mechones de pelo de muerto, para ahuecarse el pelo. […] Por la mañana están la jente [sic] rezando, y unas mujeres y unos hombres con blusas barren la iglesia haciendo tragar el polvo de tanto trajín a los feligreses. Hay algunos hombres vestidos de nazarenos que por la tarde llevaran los pasos.[1328]

Estas descripciones concuerdan con muchas otras de las que hemos ido reproduciendo en nuestra investigación y a su vez se insertan en ese proceso de feminización de la religión que mencionábamos al inicio de nuestro estudio. Recordemos que este fenómeno, que remonta sus orígenes a los inicios del siglo XIX, se caracterizó por una mayor práctica religiosa de las mujeres respecto a la de los hombres, por una devoción más emocional y sentimentalizada vinculada a cultos como el de la Virgen María, por un

---

[1327] SOLANA, José. *Cuaderno de notas: Cuenca,* texto manuscrito conservado en la Biblioteca del MNCARS (Arch. SOL 45), p. 13.

[1328] SOLANA, José. Texto manuscrito en cuaderno de notas sin título, conservado en la Biblioteca del MNCARS (Arch. SOL 589), pp. 11-22.

aumento exponencial de las congregaciones religiosas femeninas y, sobre todo, por la vinculación discursiva entre mujeres y religión.[1329]

Existen estudios que certifican, objetivamente, este hecho. Montserrat Duch Plana investigó los registros de treinta parroquias pertenecientes a la diócesis de Tarragona, concluyendo que durante la Segunda República, el 60,59% de los varones menores de siete años había faltado al cumplimiento pascual[1330] frente al 39% de las mujeres.[1331] Mónica Moreno también estudió los índices de cumplimiento pascual, en este caso en Castilla, donde las cifras generales, en 1936, oscilaban entre el 70 y y 90% dependiendo de la región. Burgos fue la única diócesis castellana que ofrecía los datos disgregados por sexo, confirmando un patrón similar al catalán: los hombres se quedaban en un nivel «muy bajo» de cumplimiento pascual, mientras que en las mujeres las cotas subían a un 80%.[1332] Miguel Ángel Mateos Rodríguez realizó un estudio similar aplicado a la diócesis de Zamora, determinando que hacia 1930 cumplían con el precepto pascual el 95,76% de las mujeres mayores de 11 años y el 92,05% de los hombres. En 1933, las cifras habían descendido al 93,59% en el caso de las mujeres y al 87,68% en el de los hombres.[1333] En este caso, los números muestran un descenso en la práctica religiosa motivado por las medidas secularizadoras republicanas, aunque en la mayoría de los casos, la diferencia tampoco resultó tan significativa.[1334]

Estos datos nos plantean dos realidades. Por un lado, vuelven a confirmar la idea de que el territorio resultó determinante en el nivel de religiosidad de la población española, aunque esto no permeara tanto en el campo artístico. Por otro, demuestra que, al menos cuantitativamente, las mujeres acataron sus obligaciones religiosas con mayor responsabilidad que los varones de su época. Esto no significa que los hombres católicos

---

[1329] Entre otros: BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2005. VAN OSSELAER, Tine; BUERMAN, Thomas, 2008. MÍNGUEZ BLASCO, 2015. Sobre el culto a las diferentes advocaciones marianas: DI STEFANO, Roberto; RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.) 2016. MARTÍNEZ, David, 2020. Sobre las congregaciones religiosas femeninas: LANGLOIS, Claude, 1984. OSTOLAZA, Maitane, 2017. Sobre la vinculación discursiva entre mujeres y religión: ARCE, Rebeca, 2007. MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016. ALTONAGA, 2021.

[1330] El cumplimiento pascual es la obligación que establece la Iglesia Católica de comulgar al menos una vez al año, en los cincuenta días que van desde el Domingo de Pascua hasta el domingo de Pentecostés. Se considera uno de los indicativos más significativos del nivel de religiosidad de un periodo o una población.

[1331] DUCH PLANA, Montserrat, 2016, p. 277.

[1332] MORENO SECO, Mónica, 2002 p. 437. Los valores que se ofrecen para el resto de las diócesis castellano y leonesas son: Astorga 80%, Osma, ciudades 70% y pueblos 95%; Palencia 85%; Segovia 70% y Zamora 78%. No constan datos de las diócesis de Salamanca y Valladolid.

[1333] MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, 1988, p. 236.

[1334] MARCOS DEL OLMO, Mª Concepción, 2022, p. 262.

Fig. 203. Francisco Domingo. *Montserrat actual. L'adoració de la imatge,* 1932. Catálogo de la exposición *Montserrat vist pels pintors catalans,* 1932

Fig. 204. Santiago García Vázquez. *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña,* 1934. *Gaceta de Bellas Artes,* 1934 (diciembre)

desaparecieran durante la Segunda República, de hecho, la historiografía sobre la feminización de la religión ha prestado recientemente atención a este asunto.[1335] Ellos continuaron estando presentes, pero, por lo general, demostraron su fe de otros modos, sobre todo desde el activismo religioso en el plano político y con la participación en asociaciones católicas.[1336]

De manera más aislada, como ha apuntado Mª Concepción Marcos del Olmo, la laicización motivó a algunos varones a volver a vincularse con la Iglesia, como una especie de reacción ante las medidas anticlericales. Por ejemplo, sobre la Semana Santa de 1932 de Ciudad Rodrigo, la prensa enfatizó que habían comulgado «muchísimos» hombres «muchísimo, muchísimo más que otros años».[1337] Con todo, y sin perder de vista este matiz, podemos afirmar que existió una clara feminización de las prácticas religiosas, especialmente evidente en lo que respecta a las actividades más cotidianas, pasivas o domésticas.[1338]

Este patrón quedó plasmado en la pintura de época, ya que si hacemos un repaso a las imágenes de ofrendas, oraciones y otras tradiciones católicas que hemos ido reproduciendo a lo largo de nuestra investigación nos daremos cuenta, rápidamente, de que la gran mayoría están protagonizadas por

---

1335 VINCENT, Mary, 2006. BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.), 2018. NÚÑEZ BARGUEÑO, Natalia, 2019 y 2021. CAMINO, Alejandro, 2021 y 2023. ROMEO, Mª Cruz, 2021. En el ámbito internacional se han abordado temas similares en WERNER, Yvonne Maria, 2011. PASTURE, Patrick; ART, Jan; BUERMAN, Thomas (eds.), 2012. VAN OSSELAER, Tine, 2013.

1336 Debemos mencionar que en estas asociaciones también participaron muy activamente las mujeres. Sobre este tema han trabajado ampliamente las historiadoras y los historiadores Inmaculada Blasco Herranz, Alejandro Camino, Raúl Mínguez, Mónica Moreno Seco y Ángela Pérez del Puerto.

1337 MARCOS DEL OLMO, Mª Concepción, 2022, p. 624.

1338 MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, pp. 53-54.

mujeres. En algunas composiciones, compartieron el espacio con una minoría masculina, sobre todo cuando las escenas estaban ambientadas en un lugar público. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en *La adoración de la imagen* de Francisco Domingo [fig. 203], en *La Patrona de la buena guía* de Genaro Lahuerta [fig. 87], en *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña* de Santiago García Vázquez [fig. 204] o en *Tierra Castellana* de Valentín Zubiaurre [fig. 158].

Estas imágenes resultan especialmente interesantes cuando las contrastamos con los estudios que William A. Christian llevó a cabo en España en los años sesenta. El antropólogo detectó que ir la iglesia, ir al rosario, comulgar o cuidar de los santos eran actividades altamente feminizadas, y que incluso se esperaba socialmente que los hombres aguardasen a las puertas del templo mientras las mujeres rezaban dentro, tal y como se muestra en *Tipos Segovianos* de Valentín Zubiaurre [fig. 205].[1339] Algunos de los textos que hemos reproducido en el capítulo 3 denotan la presencia de estos protocolos ya en los años treinta, por lo que podemos inferir que fue una costumbre bastante extendida.

Fig. 205. Valentín de Zubiaurre, *Tipos Segovianos,* sin fecha. Colección privada

Como decíamos antes, los hombres aparecen solos, de manera excepcional, en las pinturas de procesiones. José Gutiérrez Solana fue el que creó la mayoría de ellas, contrariamente a lo que expresó en sus diarios. En este sentido, debemos tener en cuenta que las cofradías y las hermandades en España no admitieron de manera generalizada a las

[1339] CHRISTIAN, William A., 1978, p. 49. También en DELGADO, Manuel, 1993, pp. 24-15.

mujeres hasta los años 90 del siglo XX, por lo que resulta lógico que los varones coparan este tipo de composiciones. En cambio, las escenas relacionadas con una piedad menos lúdica fueron protagonizadas casi exclusivamente por mujeres. Ellas aparecen solas o acompañadas de otras mujeres realizando ofrendas, saliendo de misa o manipulando y cuidando estatuillas sagradas.

Aunque este tipo de actos no resultaran tan festivos como la Semana Santa, sabemos constituyeron un importante punto de socialización para las mujeres, sobre todo en los municipios pequeños, donde la oferta de ocio era más limitada. Como indica el antropólogo Manuel Delgado, la Iglesia se había convertido en una especie de «zona femenina liberada», donde ellas, «momentáneamente escapadas de las paredes hogareñas, acudían a ejercer una cierta modalidad de libertad, a intercambiar información, a establecer y reforzar lazos de solidaridad extradoméstica».[1340] Muchas de las fuentes que hemos citado previamente en nuestra investigación han incidido en este aspecto.

Este fenómeno tampoco era nuevo. Pilar Sinués, en el primer tomo de *El ángel del hogar* decía muchas mujeres burguesas acudían a la casa de Dios «a distraerse, y a lucir ante los ojos de los ignorantes y de los necios su lujo y su riqueza».[1341] Las trabajadoras también acudían al templo como una forma de socialización. Así lo había experimentado Ramón Sarabia, asistiendo a la misa de un pequeño municipio rural: «aquellas señoritas y señoras hablaban en el templo, sentadas en corro, lo mismo que hubieran podido hacerlo a la puerta de sus casas. Reían y gritaban y se llamaban desde lejos las unas a las otras».[1342] Esto no quiere decir que algunas mujeres no pudieran sentir una devoción genuina. Por ejemplo, Margarita Andiano escribía en las «páginas de la mujer» de *La Semana gráfica*: «Nunca he sentido una alegría tan intensa como la que he experimentado el Sábado de Gloria», después de haber asistido a los actos religiosos de un pueblo que estaba visitando.[1343]

Resulta complicado saber cuál fue el sentimiento que llevó a cada mujer a participar en las actividades comunitarias de la iglesia, entre otras cosas, porque la mayoría de fuentes acerca de este asunto son de autoría masculina. Sin embargo, por lo que respecta a nuestra investigación, encontramos un tipo de pintura que sí pudo sugerir una piedad femenina motivada por la espiritualidad y no tanto por la socialización o la fiesta. Hablamos de las representaciones del culto privado, en las que la presencia de los hombres fue totalmente inexistente, al menos en las obras que hemos podido localizar. Aun así, debemos tener en

---

[1340] DELGADO, Manuel, 1993, p. 26.

[1341] SINUÉS, Pilar, 1881, p. 53.

[1342] SARABIA, Ramón, 1939, pp. 29-30.

[1343] ANDIANO, Margarita, 1931, p. 11.

cuenta que este tipo de piedad individual, aunque pareciera motivada únicamente por la fe, formaba parte de un *habitus* interiorizado y reforzado a través de la socialización, por lo que tampoco estaba exenta de los constructos sociales y las normas de género.[1344]

Fig. 206. Agustín Olguera, *Vidas grises,* 1932. *Gaceta de Bellas Artes,* diciembre 1932. La retratada lleva un rosario en las manos

Como adelantábamos en la introducción de este capítulo, este tipo de escenas no fueron tan comunes como las representaciones del culto público, pero aun así hemos podido diferenciar dos categorías principales. Por un lado, encontraremos las escenas en las que las mujeres hacen uso de objetos devocionales para rezar, sobre todo el rosario [fig. 206]. Dentro de esta categoría, la pintura *Refugio* de Ana de Tudela [fig. 207] resulta especialmente significativa por su título, que elude a la seguridad proporcionada por la religión, tanto para mujer la retratada como, seguramente, para la propia artista.

Por otro lado, tendremos aquellas obras en las que los objetos de carácter sacro forman parte de la decoración, bien del espacio donde se sitúan esas mujeres, bien de sus propias vestimentas. Recordemos, además, que de *Chicas de Masalfasar* de Gabriel Esteve [fig. 72] se dijo que había sido «realizada ante el natural con devoción por parte del autor», por lo que entendemos que este tipo de escenas de género fueron relativamente realistas.[1345] En relación con este segundo tipo, también contemplamos algunas naturalezas muertas compuestas por estatuillas de santos y otros objetos devocionales, cuyos títulos disponemos en el anexo A2.4. Algunos ejemplos fueron *Nacimiento*, *Santos de pueblo* y *Santos*

[1344] BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2005, propone una visión muy acertada a este fenómeno. La autora incide en que la feminización de la religión no fue una realidad objetiva, cuantificable o aislada, sino un elemento cosntitutivo del imaginario social moderno en torno a la diferencia sexual y a la religión. Es decir, que habría que comprender tanto la feminización de la religión como la propia diferencia sexual como organizadores de conocimiento entrelazados, a través de los cuales los contemporáneos dieron sentido a sí mismos y a su entorno.

[1345] EXPOSICIÓN REGIONAL, 1934d, p. 2. La Reproducción de esta imagen podrá hallarse en el capítulo 5.

Fig. 207. Ana de Tudela, *Refugio,* 1935. Catálogo de la exposición de Bellas Artes organizada por la APE en 1935

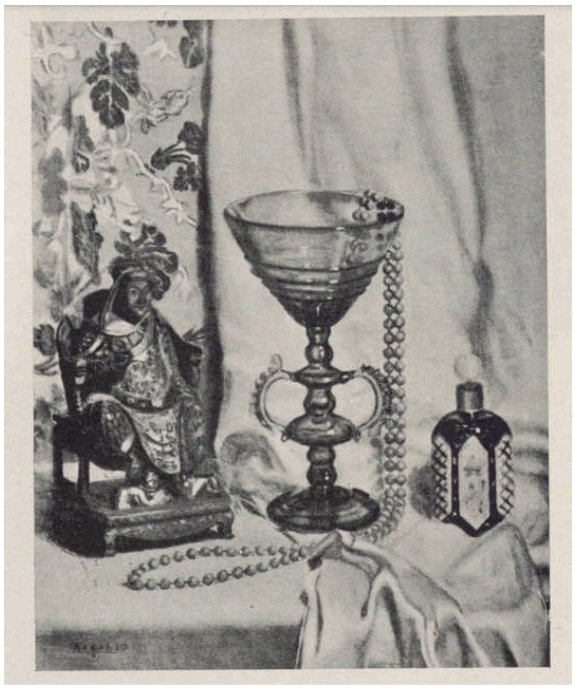

Fig. 208. M. Del Rebalso. *Naturaleza Muerta,* 1935. Catálogo del XV Salón de Otoño

de talla de Gutiérrez Solana, el *Estudio* que Manuel Hernández Sanjuán presentó al XIV Salón de Otoño [fig. 52], la *Virgen gótica* que llevó Casimiro Gracia a la exposición nacional de 1932, o la *Naturaleza muerta* firmada por M. Del Rebalso que figuró en la Exposición de la APE de 1935 [fig. 208].

La cultura material de las religiones que se muestra en este tipo de obras ha despertado el interés de la academia en los últimos años. Tanto es así, que se habla de un *Material turn* en la historia de las religiones, con una línea de investigación muy extensa centrada en los objetos y los fenómenos que rodean la práctica religiosa.[1346] Este tipo de objetos, muy abundantes en los hogares españoles, conllevaban rezos y peticiones que vinculaban al individuo de un modo activo y cotidiano con el objeto en cuestión. Dichas acciones ganaron gran popularidad en los siglos XIX y XX, y fueron estrechamente vigiladas por el Vaticano, sobre todo cuando en los años veinte y treinta comenzaron a proliferar las revelaciones y las visiones ligadas a devociones privadas.[1347] En el contexto español, mencionábamos antes las apariciones de Ezquioga de 1931, que la Iglesia terminó declarando como falsas.

Además, algunos autores, como Joseba

[1346] Véase HAZARD, Sonia, 2013, pp. 58-78 para un estado de la cuestión.

[1347] LOUZAO, Joseba, 2017, p. 291.

Louzao, Alejandro Quiroga o Ramón Solans, han determinado que el culto a ciertas imágenes adquirió, en ocasiones, connotaciones patrióticas o ideológicas. Por ejemplo, figuras como el Sagrado Corazón de Jesús o la Virgen del Pilar fueron usadas para reforzar una visión católica de la identidad nacional en España durante gran parte del siglo XX. Así, tener estampas de estas imágenes no era solo un gesto de fe, sino también una forma de apoyar un modelo de sociedad y de nación de corte nacionalcatólico.[1348] Como dice Quiroga: «parece claro que la religiosidad favoreció la conformación de un universo identitario nacionalcatólico que durante la II República se vio reforzado en la esfera privada tras ser desplazado de la esfera pública».[1349] Sin embargo, estos objetos no eran exclusivos de familias conservadoras. También podían encontrarse en hogares republicanos o de izquierdas. Es posible que en estos contextos su presencia tuviera un valor más folklórico que religioso, pero aun así revela el fuerte arraigo de los símbolos católicos en la vida cotidiana y en el ámbito privado.[1350]

Otro aspecto a tener en cuenta es que el culto individual o privado solía tener lugar dentro del espacio doméstico, lo que sin duda contribuyó —recurriendo a esa teoría de las dos esferas— a que las protagonistas de estas obras fueran mujeres y no hombres. Además, las mujeres estaban a cargo de la educación moral de los hijos y tenían la responsabilidad de cultivar y transmitir los valores religiosos al resto de miembros de la familia. De nuevo, Pilar Sinués criticaba a aquellas mujeres negligentes en esta misión: «¿A qué va María al templo? ¿A orar? No me atrevería yo a asegurarlo, porque sé que su madre no la enseñó a elevar su corazón a Dios con esas tiernas y poéticas oraciones que la madre más prosaica no descuida, si tiene algún conocimiento de sus sagrados deberes».[1351]

Fig. 209. Alfonso Grosso. *Estampa del Rocío*, c. 1936. Catálogo de la exposición nacional de 1936.

[1348] LOUZAO, Joseba, 2010, p. 184. QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, 2018, pp. 360-361. Más extensamente en RAMÓN SOLANS, Francisco Javier, 2014.

[1349] QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, 2018, p. 361.

[1350] QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro, 2018, p. 362.

[1351] SINUÉS, Pilar, 1881, p. 53.

En algunas imágenes, las mujeres aparecen acompañando a los niños en las tradiciones religiosas, como en *Estampa del Rocío* [fig. 209]. En otros casos, se representan cuidando a los niños cerca de un crucifijo o de una Virgen, como en *El Moisés* de Rafael Argelés [fig. 210] o *Maternidad* de Servando del Pilar [fig. 211], dando a entender que su maternidad está guiada por la fe.

Fig. 210. Rafael Argelés. *El Moisés,* 1936. Colección particular

Fig. 211. Servando del Pilar, *Maternidad,* c. 1930. Catálogo de la exposición *Living Spanish Artists*

Fig. 212. Luis Mosquera, *Retrato de niña,* 1935. Detalle. Catálogo de la exposición de Bellas Artes organizada por la APE en 1935

Fig. 213. Francisco Soria Aedo, *Retrato de Carmina Prados,* 1934. Detalle. Repr. en el catálogo del XIV Salón de Otoño

Siguiendo esta línea, hemos encontrado algunas pinturas donde aparecen niñas y adolescentes realizando actos religiosos o portando objetos como rosarios y crucifijos. Es el caso, por ejemplo, de los retratos de dos niñas de clase acomodada realizados por Luis Mosquera [fig. 212] y Francisco Soria Aedo [fig. 213]. Cabe decir que, en algunos lugares, las madres y los padres habían comenzado a colgar crucifijos al cuello de sus hijos a modo de protesta frente a la secularización de la enseñanza. Se han rescatado notas de prensa con recomendacioens como la siguiente: «Deben procurar que junto a la cartera de los libros escolares de sus hijos esté siempre un Crucifijo, pendiente de una cadenita o cinta, para que, al ir al colegio, se lo pongan sobre el pecho».[1352] Era una manera de compensar ante la normativa que obligaba a retirar los símbolos religiosos de las escuelas.

Si volvemos a atender al género, solo hemos podido identificar tres obras en nuestra muestra en las que los niños varones son protagonistas: *La Mort de l'Escolà* de Ramón Capmany [fig. 214], *El monaguillo* de Juan Cabanas y *Los monaguillos* de Enrique Vicente Paricio. Es probable que la primera estuviera inspirada por la composición coral homónima de Antoni Nicolau y Jacint Verdaguer, estrenada por el Orfeón Catalán en enero de 1900. A su vez, la pieza musical, dedicada al monasterio de Montserrat, se basó en un acontecimiento sobrenatural que supuestamente había acontecido en el monasterio cuando, en el entierro de un escolano, sonó su violín mágicamente.

Fig. 214. Ramón Capmany, *La mort de l'escolà,* 1932. Reproducción en *Catalunya: revista d'informació i expansió catalana,* 1932, febrero.

[1352] Citado por GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Alberto, 2015, p. 2899.

De todos modos, aunque la cantidad de representaciones protagonizadas con niños es demasiado limitada como para extraer conclusiones, ya puede advertirse una división simbólica de roles dentro del ámbito eclesiástico según el género: los niños son parte activa del acontecimiento religioso, mientras que las niñas lo experimentan de forma más pasiva y aislada. No debemos olvidar que aunque las mujeres parecieron ser mayoría en la iglesia, institucionalmente esta seguía dominada y regentada por hombres. Así se comprende que la mayoría de pinturas dedicadas a personas consagradas —frailes, monjas, etc.— estén protagonizadas por varones, pese a que, como decíamos, se estaba dando un aumento exponencial en las congregaciones religiosas femeninas desde finales del siglo XIX.[1353] La variedad de formas en las que los hombres podían dedicar su vida a la Iglesia de forma oficial también fue más amplia, lo cual también se ve reflejado en la pintura [A2.5]. Mientras que ellos fueron frailes, monjes, curas, anacoretas, ascetas, místicos, ermitaños, arzobispos, cardenales u obispos, ellas fueron únicamente monjas.

El último factor que debemos tener en cuenta a la hora de explicar la preponderancia femenina en las escenas de costumbres religiosas es que, históricamente, las mujeres han sido el objeto artístico por excelencia en casi todos los géneros figurativos. Además, en las primeras décadas del siglo XX la imagen femenina fue un recurso esencial para la configuración de las identidades en España. Decíamos antes que este asunto no se manifestó tanto en las obras de contenido religioso, pero aun así podemos encontrar algunos ejemplos, como la obra *Intimidad* que Soria Aedo [fig. 215] presentó al XII Salón de Otoño, donde dos mujeres vestidas de flamencas conversan frente a un cuadro muy notable de la Virgen María.[1354]

Fig. 215. Francisco Soria Aedo, *Intimidad,* 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

[1353] Sobre este tema, véase LANGLOIS, Claude, 1984. OSTOLAZA, Maitane, 2017

[1354] Véase BRIHUEGA, Jaime, 2021, pp. 219-238.

Asimismo, la fijación por las mujeres como objeto pictórico no solo se limitó a las escenas de género, costumbristas o regionalistas, sino que se extrapoló a la mayoría de géneros. En este sentido, la preponderancia femenina en las escenas del culto privado entroncaría con esa voluntad de pintar mujeres, fuera cual fuera la temática. Esto lo hemos podemos apreciar sobre todo en dos obras: *En el tocador* de Pedro Antonio [fig. 216] y *Pecado* de Miguel Rubio [fig. 217]. En la primera, observamos una mujer con un crucifijo, en la segunda, la referencia religiosa está en el título. Ambas son jóvenes, están desnudas y muestran el pecho descubierto. Es evidente de las dos están pensadas para el disfrute de la mirada masculina, sobre todo la de Pedro Antonio, que a diferencia de la de Rubio, carece de interés moralizante. El autor se dedica a crear una imagen complaciente para el hombre católico: una mujer joven y atractiva, desnuda, pero creyente y, en cierto modo, recatada, ya que se cubre parcialmente con una tela.[1355]

Fig. 216. Pedro Antonio, *En el tocador,* 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

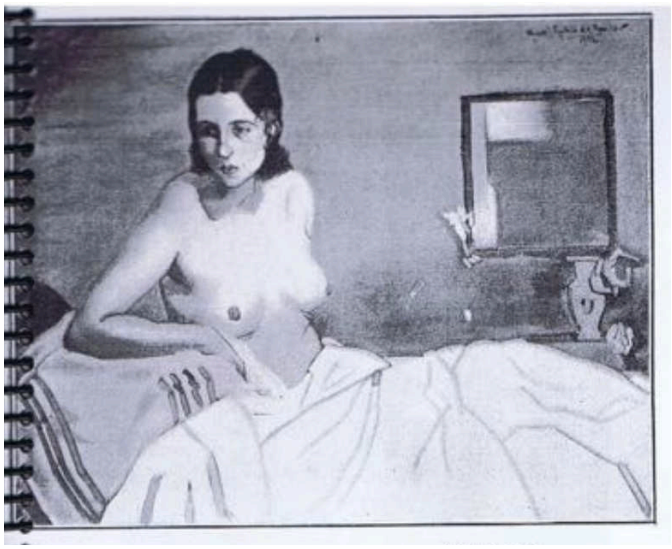

Fig. 217. Miguel Rubio, *Pecado,* 1932. Reproducción en el catálogo del XII Salón de Otoño

En cualquier caso y sin olvidar que hubo otros factores que favorecieron el protagonismo de las mujeres en este tipo de escenas, es evidente que la cultura visual y literaria de la época retrató un panorama religioso altamente feminizado. Para concluir, debemos citar a Birgit Heller, quien en un estudio publicado en 2001 afirmaba que el

[1355] BRIHUEGA, Jaime, 1981, p. 142 define la pintura de Pedro Antonio como un naturalismo «de carácter», a través del que los personajes del cuadro se muestran con sus fisonomías y gestos, con sus luces y sobras. Este tipo de pintura era complaciente con las clases a las que se dirigía y no pretendía realizar ningún tipo de crítica.

género y la religión están interrelacionados de dos maneras diferentes. Por un lado, los conceptos, símbolos, tradiciones y prácticas religiosas están condicionados específicamente por el género, a pesar de su carácter supuestamente universal. Por otro, tanto los modelos de feminidad y masculinidad como la autopercepción de mujeres y hombres se encuentran, a su vez, arraigados en la herencia religiosa de una cultura.

A partir de ahí, Heller propone tres líneas de investigación. La primera haría referencia al estudio de la posición y de los papeles desempeñados por las mujeres en las diferentes religiones. La segunda, al análisis de los imaginarios, de los ideales, los estereotipos y las normas que las religiones han tratado de asignar a las mujeres. La tercera, a lo que las mujeres como sujetos religiosos hacen y piensan, es decir, a cómo construyen su identidad como mujeres y como religiosas. En este capítulo hemos podido adentrarnos, usando las imágenes como vehículo, en algunas de estas vías.[1356] Las representaciones visuales nos han mostrado cómo las prácticas religiosas seguían llevándose a cabo en la España de los años treinta, sobre todo por parte de las mujeres. Así, podemos concluir que, aunque la configuración y el desarrollo de dichas prácticas se vieron influenciados por una extensa cantidad de factores, fuera cual fuera la motivación, el catolicismo continuó presente tanto en los hogares como en las calles durante la Segunda República.

[1356] HELLER, Birgit, 2001, pp. 351-360. Un análisis en castellano en MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 25.

6

LOS TEMAS RELIGIOSOS Y LA CONSTRUCCIÓN CATÓLICA DEL GÉNERO

A lo largo de toda la primera parte de nuestra investigación hemos podido comprobar que el arte de temática religiosa no desapareció del campo artístico republicano, ni siquiera de los círculos más modernos. Prueba de ello son las 276 pinturas y esculturas que hemos recogido con dicha temática, expuestas en diferentes plataformas artísticas entre abril de 1931 y julio de 1936. En 1935, el diario *Ideal* abría su primer número del año con el titular retrospectivo: «En el arte, el año 1934 inicia la vuelta a lo religioso».[1357] Aunque la afirmación pueda resultarnos prometedora, el autor debía referirse al arte sacro encargado por la Iglesia, ya que como estudió Barrios Rozúa, las reconstrucciones de templos y cruces proliferaron durante el bienio contrarreformista.[1358] En cualquier caso, la afirmación nos informa de un panorama cultural que no parecía tan hostil con estas creaciones como podríamos estimar.

Las obras de temática religiosa creadas al margen de la Iglesia, que son las que mayoritariamente constituyen nuestra muestra, se produjeron y expusieron de manera uniforme a lo largo de todo el periodo que nos compete. En el anexo A2.6 podremos comprobar que ni siquiera disminuyeron en cantidad durante el primer bienio, cuando la cuestión religiosa se encontraba en su momento más agitado. Tampoco hemos detectado títulos o hallado imágenes que nos aporten información acerca de los cambios de gobierno, ni que denoten posicionamientos políticos evidentes, a excepción del ya mencionado *San Ignacio de Loyola* de Elías Salaverría. Esto resulta extraño, ya que las figuras de los santos y las vírgenes fueron utilizadas habitualmente para construir discursos en torno a la identidad, los nacionalismos o la ideología. Más adelante veremos por qué.

1357 ANTEQUERA, Manuel, 1935, p. 10.

1358 BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999, pp. 193-194.

Con esto no queremos decir que las pinturas y esculturas que vamos a estudiar no guardaran ningún tipo de relación con el contexto en el que fueron creadas. Al contrario, hubo una cuestión en concreto que pudo apreciarse extensamente en la mayoría de obras, tanto en su autoría como en aquello que representan: las relaciones de género y, más concretamente, los nuevos modelos de feminidad adaptados al pensamiento católico.

6.1. El feminismo «aceptable» y las creadoras de arte religioso

Como ya hemos anunciado en otras ocasiones, durante el primer tercio del siglo XX se produjeron cambios históricos trasnacionales en relación con la presencia de las mujeres en el ámbito público, específicamente en la educación, el trabajo, el acceso al ocio y a la actuación política. La Primera Guerra Mundial y los fenómenos sociales asociados a ella habían puesto en tela de juicio los estereotipos sobre la capacidad de las mujeres para llevar a cabo determinadas actividades manuales o intelectuales, hasta entonces limitadas a los hombres. Las viejas teorías de la inferioridad femenina parecían haberse demostrado erróneas, por lo que las demandas que las feministas llevaban años accedieron al universo de lo posible. Esta situación había generado desde los años veinte toda una serie de representaciones culturales en torno a las denominadas «mujeres modernas», muy presentes en la cultura de vanguardia, aunque no tanto en la cotidianidad.[1359]

Si bien España no participó en la Gran Guerra, las propuestas y los avances gestados en Europa llegaron al país. Así lo atestiguaban autoras como Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos.[1360] La nueva disposición ante las aptitudes femeninas fue esparciéndose por el panorama nacional durante los años veinte, aunque eso no quiere decir que el aperturismo fuera general, ni que estuviera exento de polémica.[1361] La cada vez mayor presencia de las mujeres en la vía pública y la transgresión de los roles de género tradicionales por parte de

---

[1359] AGUADO, Ana M., 2005, p. 107. RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria, 2022, p. 281. Esta última puntualiza que el modelo de «mujer moderna» que aparecía en la publicidad y en la prensa no fue seguido de forma estricta por la mayoría de españolas, ya que la sociedad continuaba muy arraigada los roles tradicionales. No obstante, la difusión de esas imágenes sí que provocó algunas transformaciones en la moda y las actitudes de muchas mujeres corrientes, que acabaron normalizando o imitando algunos de los elementos que veían en las revistas y en el cine.

[1360] Véase ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, pp. 92-93.

[1361] AGUADO, Ana M., 2005, p. 107.

las «mujeres modernas» o, más aún, del «tercer sexo», provocaron en los varones un miedo a la desposesión o a la pérdida de exclusividad de sus privilegios masculinos.[1362]

Este miedo se materializó de diversas formas. Una de las más comunes fue la de tratar de redefinir —más bien descafeinar— el concepto de feminismo. Para muchos autores, era demasiado tarde para oponerse a la liberación de las mujeres, por lo que la estrategia más coherente era tratar de reconducir estos movimientos para que alteraran lo menos posible *status quo* masculino. Así surgió el concepto de «hominismo», acuñado por Gómez Ocaña[1363] y definido por Nerea Aresti como «un feminismo masculinizante que desafiaba el cumplimiento de los deberes tradicionales atribuidos a las mujeres». El «hominismo» se condenaba, y se proponía como alternativa un feminismo controlado y «aceptable», respetuoso con aquellos deberes considerados sagrados.[1364]

Esta corriente insistió mucho en la definición de los dos géneros, frente al ya mencionado temor a la androginia y a la homosexualidad. No obstante, se consideró que también era necesario adaptar los discursos relativos a la división de sexos al panorama moderno. La nueva estrategia se centró, por un lado, en exaltar y ensalzar las aptitudes tradicionalmente femeninas, haciendo ver a las mujeres que estas no eran incompatibles con ciertas libertades. Por otro, se trató de convencerlas de que no hacer uso de esos «talentos» naturales a su sexo era una especie de desperdicio. Las mujeres, según este nuevo discurso, ya no eran inferiores a los hombres, simplemente diferentes, por lo que la función social de unos y otros debía ser distinta.[1365]

Esa reconsideración también llegó, de algún modo, a la Iglesia. La defensa de los valores religiosos había sido históricamente tarea del clero, pero en la época contemporánea este estamento había mermado considerablemente su poder. La Iglesia necesitaba un nuevo caballo de batalla, y los hombres, como ya sabemos, estaban prestando atención a otras cuestiones. Fue en ese momento cuando la Iglesia comenzó a abrir sus brazos a las mujeres, propiciando y a la vez aprovechando esa feminización de la religión ligada a la teoría de la diferenciación sexual decimonónica,[1366] que ya hemos explicando en otros capítulos.

Dado que la piedad religiosa era considerada una virtud propiamente femenina, los sectores conservadores insistieron en que ellas debían ser las responsables de mantener los valores católicos en la sociedad. Para ello, se motivó a las creyentes a proyectar en la esfera

---

1362 ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, pp. 96-97.

1363 GÓMEZ OCAÑA, José, 1919.

1364 ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 100.

1365 ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, pp. 99-108.

1366 VENTURA DI RAULICA, Gioacchino, 1857, pp. 79-81.

pública las habilidades cultivadas en el ámbito doméstico, mediante la participación en asociaciones católicas y la movilización pública. De esta forma, la Iglesia ofrecía la posibilidad de que las mujeres desarrollaran otro rol aceptable, más allá del de esposa, madre o monja, y bastante más abierto: el de «mujer social» que desempeñaba y defendía en el plano de lo público los intereses católicos.[1367] Esta «mujer social» fue descrita por la historiadora Rebeca Arce Pinedo de la siguiente forma:

> Es una mujer que cumple bien sus deberes familiares y que puede hacer frente a las dificultades que conlleva la sociedad industrial porque tiene voluntad y formación para ello, que, si es señora, rompe con la frivolidad y con la inmoralidad que el ambiente social contagia a las mujeres de los sectores sociales acomodados, olvidando la pereza y el egoísmo y lanzándose a ayudar a los pobres, y que, si es trabajadora, rompe con la ignorancia y con la indefensión de las mujeres de los sectores empobrecidos. Todo ello le permitiría cuidar mejor a su familia y desempeñar un trabajo si se encuentra en la miseria, alejarse de tentaciones como el socialismo y la masonería y agarrarse con todas sus fuerzas a la religión.[1368]

Con esto, el discurso de género católico se adaptó a una nueva situación que fue aprovechada por las mujeres para lograr una autoimagen más positiva y para socializar fuera del espacio doméstico, como hemos podido observar en anteriores capítulos. Sin embargo, como indica Rebeca Arce, «este cambio no puede llegar a considerarse una transgresión, más bien sería una *compensación,* un premio a la buena conducta en lo referente al cumplimiento del género, que sería utilizado para asegurarse la aceptación de sus aspectos más fundamentales a cambio de aligerar otros más accesorios y molestos».[1369] Además, en un primer momento, esta transformación fue recibida con recelo por buena parte del clero, por lo que algunas mujeres se vieron obligadas a «sobrecumplir» algunas virtudes femeninas, como la religiosidad, para compensar su presencia en el espacio público.[1370]

Todo este contexto, en el que la emancipación femenina debía ser constantemente negociada, es el que explica por qué muchas artistas se decantaron por la pintura de temática religiosa. Aunque es un patrón que hemos podido ver a lo largo de nuestra investigación, se observa mucho mejor al comparar varios de nuestros anexos. En el correspondiente a las obras de temática religiosa [A2.6] encontramos un 14,5% de obras de autoría femenina, frente al 5,9% en las obras de temática costumbrista [A2.5] o el 8,5% en

---

[1367] ARCE PINEDO, Rebeca, 2005, pp. 247-272.

[1368] ARCE PINEDO, Rebeca, 2005, p. 259.

[1369] ARCE PINEDO, Rebeca, 2005, p. 260.

[1370] JULIANO, María Dolores, 1992, pp. 11-23. FARGE, Arlette, 1991, pp. 79-101. ARCE PINEDO, Rebeca, 2005, p. 260.

los paisajes [A2.1]. Es cierto que el porcentaje representado por hombres fue siempre más alto, pero también fueron muchas menos las mujeres que expusieron su obra públicamente. De hecho, en nuestro proceso de consulta de catálogos pudimos corroborar que la mayoría de exposiciones de mujeres artistas contaban con alguna obra de temática religiosa, siendo esto mucho menos frecuente en el caso de los varones.

La recurrencia a la temática religiosa fue, además, bastante habitual en artistas adscritas a las tendencias más modernas, lo cual refuerza nuestra hipótesis de la compensación. Pensemos, por ejemplo, en Rosario de Velasco, Julia Minguillón, las hermanas Roësset, Norah Borges, o la escultora Eva Aggerholm. La estrategia pareció funcionar, ya que como hemos comprobado anteriormente, las autoras fueron especialmente elogiadas cuando cultivaban este tipo de asuntos, puesto que la crítica las consideraba más aptas por esa supuesta espiritualidad innata al sexo femenino. Recordemos el comentario que realizó Juan de la Encina ante la notable participación femenina en la exposición nacional de 1934: «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».[1371]

Esa compensación no solo se manifestó en la producción artística de estas mujeres, sino también en el propio comportamiento de algunas artistas. Como afirmó el historiador Joseba Louzao, «lo nuevo y lo tradicional convivieron no solo en una misma sociedad, sino en las propias personas».[1372]

Marisa Roësset fue un buen ejemplo de ello. La autora de esa *Virgen* en posición activa y peinada a lo *garçon*, expuesta en la nacional de 1934 [fig. 218], no solo era mujer pintora, sino que también era lesbiana y por su aspecto y modo de vida podríamos considerarla una mujer moderna.[1373] A lo largo de su trayectoria, alternó o combinó frecuentemente representaciones de la

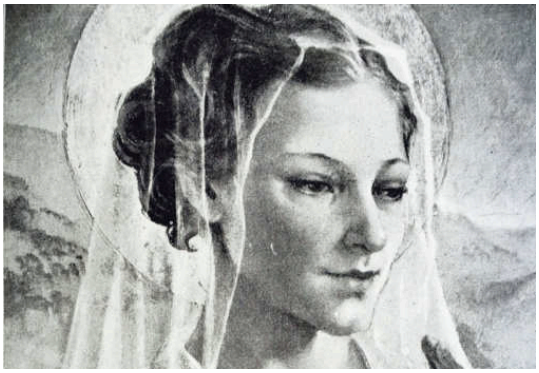

Fig. 218. Marisa Roësset. *Virgen,* c. 1934. Detalle. Reproducción en el catálogo oficial de la exposición nacional de 1934.

[1371] ENCINA, Juan de la, 1934, p. 12.

[1372] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2017, p. 291.

[1373] CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, pp. 25-26. La investigadora afirma que las autoras como esta «representaban una feminidad exquisita y conservadora que chocaba con lo moderno de sus personas» y establece que, al mismo tiempo que se pueden encontrar retazos de vida bohemia y moderna en sus biografías, «mantener escrupulosamente una imagen de mujer respetable fue importante para todas».

feminidad tradicional con las de la *new woman*. De este modo, mientras que los sujetos de obras como *Reposo* o *Autorretrato en la playa* son mujeres modernas, otras, como *Hanny y Gucki con su madre* [fig. 219]—también titulada *Hogar*[1374]— o *Rezando el rosario* [fig. 220],[1375] reprodujeron la feminidad decimonónica, asociando las mujeres al interior, los cuidados y una religiosidad detectable a través de objetos sagrados presentes en las escenas. Como indicó Nuria Capdevila-Argüelles, las Roësset «representaban una feminidad exquisita y conservadora que chocaba con lo moderno de sus personas».[1376]

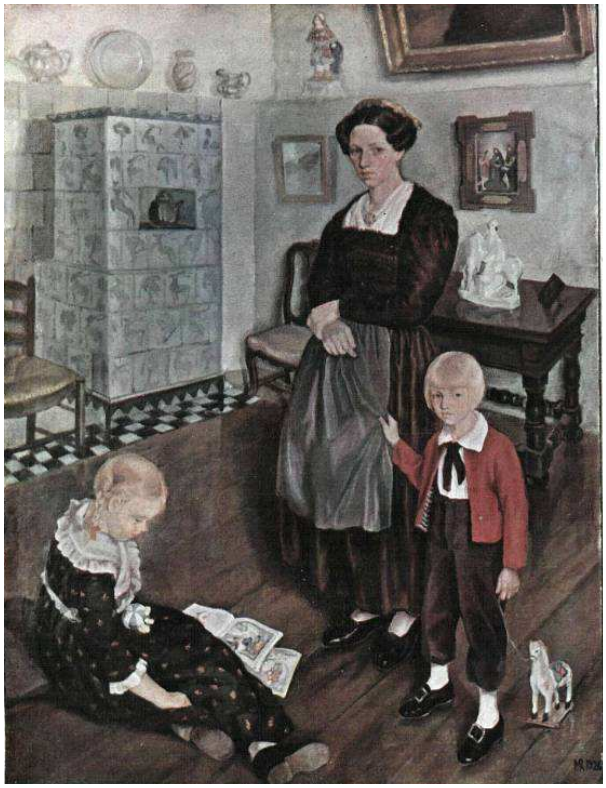

Fig. 219. Marisa Roësset. *Hanny y Gucki con su madre.* Reproducción en *La Esfera,* 22-03-1930

Fig. 220. Marisa Roësset, *Rezando el rosario,* 1925. Reproducción en *La Esfera,* 22-03-1930

Asimismo, algunas artistas se esforzaron por alejarse públicamente de posiciones excesivamente subversivas, situándose en ese feminismo «aceptable». Marisa Roësset, sin ir más lejos, respondía cuando le preguntaban por el feminismo que «la mujer debe ser muy mujer, sin que esto quiera decir que deba tener menos cultura que un hombre»,

---

[1374] Se reproduce como *Hogar* en *La Esfera,* 22-03-1930, p. 20.

[1375] Reproducida y elogiada en JONES, Joy Bleu, 1927, p. 7.

[1376] CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, 2013, pp. 25-26.

oponiéndose así al hominismo.[1377] De modo similar, Margarita Frau, afirmaba que las mujeres debían «hacer todo lo que hagan los hombres. ¡Ahora, que siempre en mujer! Eso de esas mujeres que se cortan el pelo, se visten hombrunas… ¡No, no!… Nada de eso».[1378] Margarita, como la mayoría de pintoras, llevaba el cabello bastante corto [fig. 221].

Fig. 221. Fotografías de algunas artistas participantes en la exposición nacional de 1934. A la izquierda, Margarita Frau. La segunda por la derecha es Marisa Roësset. En *Estampa,* 09-06-1934

La crítica también se encargó de devolver a las artistas más exitosas a la esfera que socialmente les correspondía por su condición femenina. Por ejemplo, de Julia Minguillón, premiada por *Jesús, Marta y María,* se dijo que era «tan gentil damita, artista verdadera, que limita su presentación al público» y «modesta, algo poco frecuente en artistas».[1379] En este sentido, resulta interesante un reportaje escrito por Francisco Coves y publicado en *Estampa,* en 1936, en el que se entrevista en sus hogares a varias pintoras, algunas de ellas propensas al arte religioso. Sobre Paula Millán, Coves decía que «hace una vida […] como las demás mujeres que no son pintoras. Sí, porque es que algunas se pensarán que ser pintora y hacer una vida corriente es raro. ¡Y quizá lo sea!». Sobre Alma Tapia, lo primero que señalaba era que tenía una «casa limpia, muy limpia, muy clara», para después narrar cómo al mover el fotógrafo accidentalmente un paño de la mesa, «Tapia va presurosa en socorro de su pañito de centro», concluyendo que «en la reacción ante un pañito torcido se

[1377] COVES, Francisco, 1936*,* pp. 22-23.

[1378] COVES, Francisco, 1936*,* p. 22.

[1379] CORA, Antonio de, 1934, p. 1.

podrá distinguir siempre un sexo de otro». Sobre Maruxa Valero, el periodista recordaba que la artista había llorado cuando le instalaron el cuadro en la exposición y asociaba esta reacción, no con un posible sentimiento de frustración, sino con que «Maruxa no tiene amigos», oración que repitió varias veces, casi a modo de advertencia.[1380]

Muchas veces, esta obsesión con cumplimiento de los roles de género llegó a eclipsar la atención prestada a sus obras. Especialmente paradigmática fue la entrevista a Dolores de la Vega, puesto que la mayoría del texto se dedicó a la colección de miniaturas de su marido. La distribución desigual del espacio impreso es equivalente al segundo plano que constantemente se autoimpuso la pintora:

> La pintura allí se ha quedado pequeñita. ¿Dónde está? Más que la pintura, queremos decir la pintora […] que veníamos buscando. No es la pintura de la pintora la que ambienta aquella casa-museo de inquilinos acomodados. Ella misma le ha dado a su pintura un manotoncillo cariñoso para apartarla y que deje sitio a las miniaturas de su esposo.
>
> -¿Qué opina usted de la Exposición?
>
> -¡Pchs! Sí, la Exposición… Yo hace tiempo que no pinto. […] ¡Mire usted ésta de Isabel II! ¿Esta cuánto te costó, Joaquín?
>
> -¿Cree usted que habrá más pintoras que pintores con el tiempo?
>
> -¡Huy! Ya hay demasiadas. ¡Muchas, muchas! Ahora, que destaquen, pocas… ¡Observe usted esta miniatura inglesa! […].[1381]

A través de estas declaraciones se aprecia cómo las mujeres trataron de alejarse de la mala consideración que tenían las artistas, ya fuera controlando su comportamiento o sus elecciones a la hora de crear arte. Es decir, sobrecompensando sus actitudes más subversivas con otras más normativas, como apuntaba Rebeca Arce. Esto no quiere decir que todas lo hicieran de forma premeditada. No olvidemos que la religiosidad, en este caso, había sido un elemento clave en la educación y la socialización femeninas. Algunas pintoras de arte religioso fueron declaradamente cristianas y muchas incluso comulgaron con ideologías conservadoras, tal y como reflejan reportajes de la época.[1382] No podemos asegurar hasta qué punto esas actitudes fueron genuinas o performativas, por lo que no debemos interpretar dichas estrategias necesariamente como algo fingido, sino como la

---

[1380] COVES, Francisco, 1936*,* pp. 22-23.

[1381] COVES, Francisco, 1936*,* pp. 22-23.

[1382] Una muestra de las pintoras más conservadoras puede hallarse en LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, 1939*,* pp. 36-37. En el artículo se menciona la participación de Rosario de Velasco, Marisa Roësset, las hijas de Zuloaga, Mercedes Llimona, María de Cardona, Margarita Sans Jordi, Julia Mingillón, Margarita Huré, Matilde de Marquina y muchas otras.

manera en la que estas artistas trataron de convivir con la modernidad desde unas aprehendidas creencias. En definitiva, estas pintoras y escultoras nos permiten comprobar que, aunque hubo una mayor presencia femenina en espacios tradicionalmente masculinos, el cumplimiento de los roles de género por parte de las mujeres seguía siendo objeto de apreciación social y artística.[1383]

6.2. La Sagrada Familia desestructurada

Decíamos antes que el vínculo entre las mujeres y la religión no solo afectó a la autoría de las obras sino también a los temas que se representaron. Si volvemos a nuestra muestra nos daremos cuenta de que, dentro del género religioso, hubo un asunto que se repitió con mucha más frecuencia que el resto: el de la Virgen María. Es cierto que la Madre de Dios ha sido uno de los personajes más reiterados a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, las formas en las que se ha representado han evolucionado a lo largo de los siglos, en función del contexto.[1384]

En la Segunda República, según podemos apreciar en la relación de títulos recopilados, a penas encontramos variedad de advocaciones, ni tampoco episodios relacionados con su infancia, ni con la Pasión y Muerte de su hijo. En algunas ocasiones, la obra pareció centrarse únicamente en María, cuya figura se mostró sola, descontextualizada y sin ningún atributo en particular, como la antecitada *Virgen* de Marisa Roësset. Sin embargo, las escenas más frecuentes fueron las relativas a la concepción, la maternidad y la familia. Estas formas de representar a la Virgen tuvieron mucho que ver con el contexto legislativo, religioso y cultural en el que fueron creadas.

Como ya sabemos, durante la Segunda República, se promulgaron diferentes medidas legislativas en pro de la igualdad que afectaban a la vida cotidiana y la esfera privada, como la introducción de la escuela mixta y laica, la ley del divorcio, la legalización del matrimonio civil o la progresiva introducción de un tratamiento igualitario en la legislación laboral entre trabajadoras y trabajadores. Muchas de estas disposiciones afectaban a forma de concebir las estructuras familiares, lo que comenzó a provocar cierta inquietud. Asimismo, el artículo 43 de la Constitución obligaba a los padres a hacerse responsables de los hijos concebidos tanto dentro como fuera del matrimonio. Además, la reforma del Código Penal de octubre

[1383] CORA, Antonio de, 1934, p. 1.

[1384] Para un recorrido histórico de la imagen de la Virgen María, véase: PELIKAN, Jaroslav, 1997.

de 1932 suprimió el delito de «adulterio» en la mujer y de «amancebamiento» en el varón, eliminó los artículos que versaban sobre el parricidio por «honor» y estableció que ni las viudas ni las divorciadas perderían la patria potestad sobre los hijos al contraer nuevas nupcias.[1385]

Todo esto hizo tambalear el modelo tradicional de familia patriarcal, despertando cierta ansiedad entre los sectores conservadores. Como era de esperar, la Iglesia y los partidos de derechas se opusieron tanto a la ley del divorcio como a la del matrimonio civil e incluso trataron de convencer a las mujeres de que esta novedad podía provocar que los maridos abandonasen el hogar cuando se les antojara.[1386]

El temor se manifestó también en artículos de opinión, como el que publicaba el *Diario de Barcelona*: «El divorcio es propio de tiempos de decadencia. Cuando se debilita la planta de la familia estable y fuerte, surge la cizaña debilitante y agotadora. […] Facilidad, capricho, inconstancia, egoísmo minan los cimientos de la organización social».[1387] En la misma línea, *El Correo Catalán* veía en el interés del gobierno por aprobar el divorcio «un evidente servilismo a dictados de la masonería, enemiga y corruptora de toda la sociedad y pueblo cristiano».[1388] Aunque el miedo al cambio pudiera parecer comprensible, cabe decir que estas opiniones fueron exageradamente catastrofistas. La realidad fue que en los primeros dos años de implantación de la ley del divorcio, apenas se concedió uno por cada diez mi habitantes. Además, más de la mitad se tramitaron a petición de las mujeres y la

---

[1385] AGUADO, Ana M. RAMOS PALOMO, Dolores, 2002, p. 215. AGUADO, Ana M., 2005, pp. 105-134.

[1386] AGUADO, Ana M., 2005, p. 121. En ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2002, p. 130, se puntualiza que, tradicionalmente, la Iglesia católica española concibió el matrimonio como una estructura eficaz para el control de la vida de las gentes, y para reforzar la estabilidad social y el orden moral. El punto de partida doctrinal para muchos católicos era el legado de San Pablo, célibe virtuoso él mismo, aceptó el matrimonio como un mal menor, como un medio eficaz para poner freno a la sexualidad desordenada. San Pablo dio autorización a los casados para cohabitar. No se lo exigió, sino que les perdonó por hacerlo. Los textos sagrados advertían que Dios se había dirigido «a los cobardes, a los pusilánimes, a los tímidos, a aquéllos de voluntad débil, incapaces para contenerse a sí mismos», para que contrajeran matrimonio porque «más vale casarse, que abrasarse en el fuego de la impureza». En la tradición del pensamiento católico, la virginidad había sido presentada como una condición excelsa por encima del matrimonio, y la abstinencia sexual como un valor superior. En CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro; MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2021, p. 353, se añade que a finales del siglo XIX hubo una pugna para establecer los modelos de feminidad, que básicamente ofrecían una bifurcación entre el celibato o el vínculo matrimonial. Muchos religiosos continuaron defendiendo la primacía de la soltería sobre el matrimonio. Sin embargo, las prácticas sociales y culturales no se regían por la cúpula eclesiástica y, en estas, el matrimonio estaba más valorado que la soltería.

[1387] Citado por AGUADO, Ana M., 2005, p. 121

[1388] Citado por AGUADO, Ana M., 2005, pp. 121-122. En ese mismo estudio se puntualiza que en España ya existía la anulación del matrimonio antes de la República, pero su precio era tan elevado que quedaba restringido a las familias más adineradas. Realmente, la nueva ley lo que hacía era facilitar la separación a los matrimonios de clases trabajadoras.

mayoría fueron la mera legalización de separaciones de hecho acumuladas desde hacía mucho tiempo.[1389]

Al mismo tiempo, la Iglesia de Roma, que históricamente había ignorado cualquier tema relacionado con la sexualidad, comenzó a prestar atención a estos asuntos, obligada por los nuevos tiempos. El 31 de diciembre de 1930, el Papa Pío XI publicó la famosa encíclica *Casti Conubii* para dar a conocer la posición actualizada de la Iglesia, advirtiendo, eso sí, que lo hacía por necesidad y que hubiera preferido no tener que escribir sobre tales cosas «como conviene a los santos».[1390] En esta encíclica se habla, entre otras cosas, de la procreación dentro del matrimonio y de la obligatoria fidelidad por parte de ambos cónyuges: «Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia».[1391]

De esta forma, no solo las leyes republicanas, sino también las encíclicas papales y otros textos moralistas, reconocieron algunos derechos de las mujeres en relación con la familia, al mismo tiempo que regulaban, de algún modo, la masculinidad.[1392] Muchos estaban de acuerdo en que la virtud femenina exigía a cambio la continencia masculina.[1393] En consonancia con esto, proliferó el culto a san José tal y como recogió Giménez Caballero en un estudio publicado en la *Revista de Occidente* en 1930.[1394]

Pese a todo, y aunque es importante que tengamos en cuenta en este contexto, el interés por la familia biparental y la paternidad responsable a penas se vio retratado en el panorama artístico. En lo que respecta a las obras de temática religiosa, casi no encontramos composiciones dedicadas a san José o a la Sagrada Familia al completo. Recordemos, no obstante, que en algunas pinturas los límites entre la familia bíblica y cualquier familia corriente quedaron difusos. Este fue el caso, por ejemplo, de dos obras de José Frau: *Alba suave* [fig. 111] y *El portal de José y María*. La primera, según citábamos en el capítulo 2, a propósito de la exposición de Frau en el Museo de Arte Moderno, había sido percibida como una reminiscencia bíblica de la Huida a Egipto, aunque ambientada en la sierra de Madrid.[1395] En la segunda, el título resulta ambiguo, porque los personajes aparecen ataviados con vestimentas contemporáneas y porque los nombres «José y María» bien podrían aludir a cualquier pareja española.

[1389] AGUADO, Ana M., 2005, p. 124.

[1390] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2002, p. 131.

[1391] Efe 5, 25.

[1392] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2002, pp. 145-149, y 2006 p. 264.

[1393] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2002, p. 146.

[1394] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1930, pp. 169-227.

[1395] FRANCÉS, José, 1933b, pp. 24-25.

De hecho, *El portal de José y María* [fig. 222] se asemeja a *La Sagrada Familia* de Virgilio Bernabeu Penades [fig. 223], quien trasladó la familia bíblica a la época contemporánea. En ambas composiciones figura José, pero aparece trabajando, mientras que la Virgen, separada, es aquella que sostiene al niño y juega con él. Esta forma de disponer a la familia bíblica reiteraba un importante mensaje: que la crianza estaba lejos de ser igualitaria y que el cuidado de los hijos era tarea de las mujeres, también en el caso de la Sagrada Familia.

Fig. 222. José Frau, *El portal de José y María,* (detalle), c. 1936

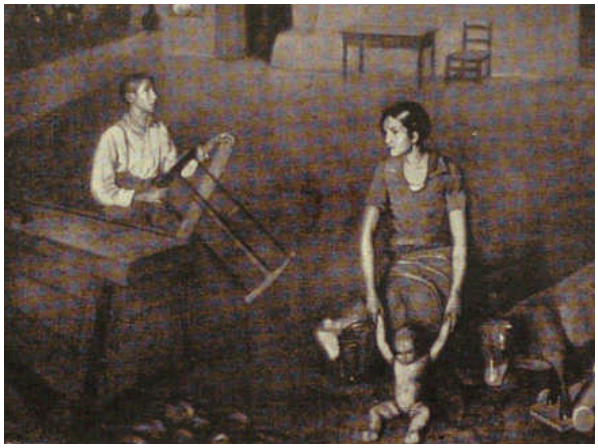

Fig. 223. Virgilio Bernabeu, *La Sagrada Familia* (detalle), 1931

6.3. La Virgen María y la feminidad católica en la España contemporánea

La Virgen María ha sido uno de los pilares fundamentales de la espiritualidad y la devoción cristianas. Su culto ha estado presente a lo largo de los siglos, por lo que no es de extrañar que durante la Segunda República, la imagen mariana continuara siendo una de las más representadas, más incluso que las dedicadas a Cristo. Sin embargo, más allá de su carga teológica, la figura de María ha sido utilizada como símbolo de una multitud de significados no necesariamente religiosos, especialmente en la época contemporánea.

En algunas ocasiones, se utilizó la imagen de la Virgen para protestar contra políticas liberales o laicizadoras. Este fue el caso de las apariciones marianas, tan comunes en la República, que fueron interpretadas por los devotos como la denuncia de una madre ante el

maltrato que su hijo estaba sufriendo por parte del mundo.[1396] Otras veces, la figura de María constituyó un efectivo instrumento de nacionalización.[1397] Así sucedió con la Virgen del Pilar, cuyo culto había sido promovido desde el siglo XIX por quienes abogaban por una identificación de la patria española y el catolicismo, frente a las corrientes liberales. Durante la Segunda República se volvió a utilizar esta virgen para solicitar el voto femenino a los partidos que se definían como defensores de la Iglesia.[1398] Otra imagen muy utilizada fue la Inmaculada Concepción, cuyo misterio había sido elevado a dogma en 1854, dando paso a lo que algunos autores han definido como la edad mariana de la Iglesia. Esta figura fue especialmente importante cuando la Iglesia trató de conectar con las mujeres para recobrar parte de la influencia social que estaba perdiendo.[1399]

Como adelantábamos antes, aquella alianza entre la Iglesia y las devotas implicó, obligatoriamente, un cambio de rumbo en los discursos eclesiásticos, que hasta entonces habían concebido a las mujeres como inferiores descendientes de Eva. En aquel contexto, las mujeres comenzaron a ser apreciadas como seres que, por su elevada fuerza moral, no habían sido seducidos por las revoluciones, como los hombres, pero sí habían sufrido sus efectos. Surgió, entonces, un paralelismo claro entre la mujer que no había sido contaminada y que albergaba la salvación de la Iglesia, y la Inmaculada Concepción.[1400] Frente a la antigua Eva, pecadora, Dios disponía en la Tierra una nueva mujer, María, a través de la cual se redimían los pecados.[1401]

Algunos católicos se esforzaron por renovar esa imagen de la católica sumisa, convenciendo a las mujeres de que la Iglesia había dignificado su condición de género. Por ejemplo, en 1866, el historiador francés Jean-Baptiste Honoré Raymond Capafigue sostenía que, desde el momento en que María fue elegida por Dios, las mujeres cristianas comenzaron a ser vistas como figuras de pureza y castidad. Por el contrario, las mujeres de las culturas antiguas o consideradas bárbaras, según Capafigue, eran sometidas por sus propias familias o por las creencias paganas. Así, el autor instaba a sus jóvenes lectoras a

---

[1396] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011, p. 189-190.

[1397] Sobre la conexión de la figura de María y los procesos de nacionalización católicos se han publicado varios estudios. Destacamos: MORENO LUZÓN, Javier, 2004. BOYD, Carlolyn P., 2007. LOUZAO, Joseba, 2013. RAMÓN SOLANS, Francisco Javier, 2014. MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2014. RAMÓN SOLANS, Francisco Javier; DI STEFANO, Roberto (eds.), 2016.

[1398] RAMÓN SOLANS, Francisco Javier, 2014, p. 332.

[1399] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011, p. 189. MARTÍNEZ VILCHES, David, 2020, p. 498.

[1400] MARTÍNEZ VILCHES, David, 2020, p. 498.

[1401] LOUZAO VILLAR, Joseb, 2019, pp. 152-170. MARTÍNEZ VILCHES, David, 2020, pp. 495-518. También se desarrolla este cambio de perspectiva, de forma más extensa, en MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016.

asumir para ellas el ejemplo de la Inmaculada, mucho más conveniente.[1402] La misma idea fue trasladada al presente por otro autores, sustituyendo el paganismo por el liberalismo y las ideologías obreristas. «No preguntemos a los falansterianos si la violación forma parte del sistema societario, pues ya presumimos qué respuesta nos darían», escribía el periodista y apologista católico Joaquín Roca y Cornet.[1403]

Además, la Virgen María podía servir como modelo para todas las mujeres. De nuevo, Roca y Cornet, decía en 1850: «Ved ahí la mujer porque Dios en María las ha santificado a todas: a las vírgenes porque ella fue virgen; a las esposas porque ella fue esposa; a las viudas porque ella fue viuda; a las hijas porque ella fue hija; a las madres porque ella fue madre».[1404] El carácter asexuado del ángel del hogar decimonónico en los países católicos se nutrió, en buena medida, de esta interpretación de la Virgen como arquetipo de pureza y castidad para niñas y jóvenes, y al mismo tiempo, como modelo de virtud para las madres católicas de todas las clases sociales.[1405]

La Virgen María continuó siendo el modelo femenino por excelencia en las primeras décadas del siglo XX, aunque su imagen fue evolucionando en virtud de los cambios de los modelos de feminidad predominantes.[1406] Si a mediados del siglo XIX, la Inmaculada Concepción hizo que el modelo girara en torno a la castidad, individualizando a Virgen y desligando la iconografía mariana de Jesús;[1407] en los años treinta, esos modelos se transformaron, en concordancia con los nuevos tiempos, hacia un énfasis de su carácter maternal.

6.4. «La mujer joven se desembaraza en todos los sentidos». La Virgen Madre frente a las Evas modernas

Para comprender esta evolución debemos tener en cuenta que la maternidad había comenzado a preocupar realmente a la sociedad española a principios del siglo XX. En origen, se trató más bien de una inquietud por la infancia, acuciada por la elevada

---

[1402] CAPAFIGUE, Jean Baptiste Honoré Raymond, 1866, p. 5.

[1403] ROCA Y CORNET, Joaquín, 1847, pp. 239-241.

[1404] Citado por MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 143.

[1405] MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 151.

[1406] MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 147.

[1407] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2019b, p. 158.

mortalidad infantil, las prácticas infanticidas o el abandono de los hijos por parte de las madres sin recursos o solteras. El interés por mejorar las condiciones de vida de los bebés y los niños, llevó, de forma natural, a promover el bienestar y la educación de sus progenitoras. De hecho, se consideró que la causa principal de la mortalidad infantil era la falta de preparación higiénica y el atraso cultural de las madres. González Revilla afirmaba sobre ellas: «conocen todos los santos especiales para cada enfermedad, y cuando no son los santos son los demonios o las brujas, que son demonios menores, los culpables de la enfermedad […] asquea verdaderamente pensar y decir estas cosas que tan ciertas son y tan generalizadas están».[1408] A partir de ese momento se trató de instruir a las madres y de convencer a las mujeres de que criar a sus hijos no solo era su destino natural, sino un deber que tenían con la sociedad, y tenían que hacerlo bien.[1409]

Paralelamente, como decíamos antes, las mujeres habían probado durante la Primera Guerra Mundial que podían desarrollar prácticamente todo tipo de habilidades. Ese nuevo panorama desmentía la creencia de que ser madres era el único destino de las mujeres, por lo que los sectores conservadores comprendieron que lo más eficaz, en ese momento, era tratar de convencer a las mujeres de que si bien la maternidad no era su único fin, era el mejor y más digno, en línea con ese feminismo controlado.[1410] Así, junto con la proclamación de toda una serie de medidas de protección para las madres y los niños, comenzó un proceso de sublimación de la maternidad. De este modo, se extendió la idea de que solamente aquellas mujeres que llevaban a cabo la función maternal —entendiendo como tal no solo la reproducción, sino también la crianza de los propios hijos, algo poco frecuente en las clases acomodadas— cumplían satisfactoriamente su misión en la tierra.

En el contexto católico esto fue bastante importante, ya que otros modelos de feminidad elogiados en el siglo XIX, como el celibato de las monjas, habían perdido peso como consecuencia de los procesos de secularización.[1411] La castidad, que hasta ese momento había sido la condición femenina más elevada, fue sustituida entonces por la maternidad, de nuevo, para conectar con esas potenciales «mujeres sociales». Como ya explicó Nerea Aresti, en aquel momento:

[1408] GONZÁLEZ REVILLA, Gerardo, 1907, p. 64.

[1409] NASH, Mary, 1999, p. 33. BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2023, p. 110-111.

[1410] Sobre la maternidad, véase: NASH, Mary, 1999, pp. 25-50. ARESTI ESTEBAN, Nerea. «El deber renovado de ser madre». En: ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, pp. 163-208. BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2023, pp. 103-130.

[1411] Sobre esto, véase ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 185; y 2002, pp. 128-130.

> La imagen de la María-Virgen quedó totalmente eclipsada por la de María-Madre y esta última vino a representar los aspectos más enaltecedores de la condición femenina […] La mujer que concebía se purificaba y, al parir, dejaba de asimilarse a Eva, figura femenina del pecado y la sexualidad, para identificarse con María, convertida ya en símbolo de la maternidad.[1412]

Toda esta ideología estuvo presente en el proceso creativo de los artistas. En primer lugar, porque el tema de la maternidad, en general, fue uno de los más repetidos en la época.[1413] En segundo lugar, porque en las representaciones de la Virgen se prestó especial atención a su faceta maternal, como vemos en obras como las de Pedro Sánchez, Francesc Galí, en la *Virgen Morena* de Purificación Searle [fig. 224], en la *Virgen y el niño* de Ochoa [fig. 69], o en *Mater salvatoris* de Isabel Pastor [fig. 40], e incluso en las múltiples versiones de la Anunciación, entre otras.

En este sentido, resulta paradigmático un reportaje titulado «De la Venus moderna a la eternal María» publicado en abril de 1933 en la *Gaceta de Bellas Artes* y firmado por José Francés.[1414] El autor de este texto contaba que una tarde había ido a visitar a un amigo pintor en su estudio. Cuando llegó, se lo encontró «absorto en la contemplación de unas fotografías de cuadros marianos», y pese a que todavía quedaban horas de luz, la modelo más frecuente de este artista, descrita como «cierta golfita de nariz y alma remangadas cuyo desnudo conocen bien los plurales ojos de los estudios y de las exposiciones», se había marchado.

Fig. 224. Purificación Searle, *Virgen Morena,* c. 1936. Catálogo oficial de la exposición nacional de bellas artes de 1916.

La fotografía que estaba sosteniendo el pintor era una Inmaculada Concepción de Murillo. El periodista y él comentaron esta estampa, y después una *madona* de Beato Angélico, «a quien se le anuncia el milagro, razón suprema de una fe bella, de la maternidad virgínea». El pintor confiesa que la razón por la cual observaba estos cuadros es porque le

---

[1412] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 185.

[1413] Esto puede comprobarse al consultar cualquier catálogo, pero además, en ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, 1934b, p. 42, se dice que es uno de los temas más reiterados en la exposición nacional de 1934.

[1414] FRANCÉS, José, 1933a, pp. 5-6.

preocupaba que, por culpa de los nuevos tiempos, no pudiera llegar a elaborar una representación parecida de la Virgen con su Hijo en brazos:

> Estoy asustado, confuso. Temo no encontrarme a mí mismo ni encontrar a ella, a la mujer capaz de ser hoy, aun en la ficción alquilada de la profesional de todas las mujeres, la que tenga después en el cuadro futura esa pureza convincente de las madonas antiguas. […] Pero es que, además, yo pienso que la mujer moderna no responde al concepto plástico, tradicional de la Virgen María. La mecanógrafa, la deportista, la intelectual de Club, la oradora de la tribuna política o procesal, con su cabello cortado, su cigarrillo en los labios y su obsesión de virago más o menos consciente, no creo pueda prestarse a inspirar una obra donde la sencilla dulzura de la Virgen María resplandezca con este fulgor íntimo, con esta profunda emoción idealista que transmiten las madonas rafaélicas.[1415]

Ante a estas declaraciones, el periodista contestaba:

> ¿Pero acaso, amigo mío, no es precisamente uno de los motivos más insaciables e inagotables de la pintura moderna el de la maternidad? Lo que hay en una tabla del XV, donde el pintor copia la actitud y arrobo de una madre lactando a su hijo, no deja de estar sentido en un lienzo de la Mary Cassat […] Porque, a su vez, lo que da entrañable arraigo y humano poderío indestructible a la religión cristiana es no tanto el sacrificio del hombre-dios como el plenario concepto de la ternura maternal: esa dulce y generosa creación del amor y del dolor maternos a lo largo de la existencia de Jesús.[1416]

El pintor insistía en que las mujeres contemporáneas carecían del «candor juvenil posible para ser copiado como un reflejo del de María». En esto no estaba solo. En 1930, Jiménez de Asúa había dicho: «confesemos que es copiosa y desasosegada la legión de hombres que sentencian contra el nuevo tipo de mujer, fundando su fallo condenatorio en que el hogar peligra y en que está en riesgo asimismo el menester maternal de la hembra, función cósmica ineludible e indispensable».[1417] Giménez Caballero, más sintético, escribía que «La mujer joven interviene más cada vez en la vida pública. Se desembaraza, en todos los sentidos», en un tono no demasiado amistoso.[1418]

Las mujeres modernas fueron retratadas como incapaces para el amor y para la crianza. En la revista *Sexualidad* se dijo que este tipo de mujeres carecía de sentido maternal: «no sabe envolverlos, no sabe cuidarlos, no sabe observarlos».[1419] Para separar por completo a la mujer madre de la mujer moderna, incluso se recurrió a asociar esta segunda con la prostitución, por su coquetería y el uso del maquillaje y otros productos

---

[1415] FRANCÉS, José, 1933a, p. 6.

[1416] FRANCÉS, José, 1933a, p. 6.

[1417] JIMÉNEZ DE ASÚA, Felipe, 1930, p. 98.

[1418] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005, p. 210.

[1419] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 104.

cosméticos.[1420] En cualquier caso, el periodista de la *Gaceta de Bellas Artes* volvía a contestar a su amigo pintor:

> […] ¿Es que, acaso, la cortesana del XIV o del XV era en la vida real lo que luego en el cuadro el artista simbolizaba, sin falsear su rostro ni siquiera cambiarla de traje? […] De tu abogada, de tu gran dama frívola, de tu deportista o, simplemente, de tu chiquilla de cabaret y de la burguesita que sueño con ser gran *star* cinemática o aviadora de record, puedes obtener la Virgen que luego avive la piedad de las almas sencillas y balsamice de dulzura los corazones heridos por el infortunio. Yo me comprometo, amigo mío, a demostrarte con retratos […] fotográficos cómo el rostro y el alma de la mujer pueden en el siglo XX inspirar la misma unción mística que la de aquellas desaparecidas hace varias centurias y eternizadas en su apariencia carnal por el arte de los pintores y escultores contemporáneos suyos. […] El artista, frente a la amada desnuda, resucita a Venus, […] frente a la esposa que amamanta al hijo, resucita la imagen mariana.

Frente a esta conclusión, el artista «empezó a trazar con el carboncillo el contorno místicamente humano de la madre eterna». Una madre que, además, daba el pecho a su hijo, lo cual tampoco es baladí, ya que los moralistas, doctores e higienistas de principios de siglo trataron de convencer a las mujeres de clase acomodada que no hicieran uso de las nodrizas para amamantar a sus recién nacidos.[1421]

También vemos este asunto en otro reportaje publicado en 1933 en *Nuevo Mundo* y también escrito por José Francés. En el texto, una niña se enfrentaba a su maestra, descrita como «una de esas mujeres asexuales, con más trazas viriles, […] que las películas, los deportes, la promiscuidad universitaria […] repiten en series demasiado numerosas». La profesora le había confiscado a la niña unas estampas de la Virgen, entre las cuales estaba la Virgen lactante. La niña le decía a la maestra que esa Virgen no se parecía a ella: «Se parece a mi madre. Y mi madre me ha dicho que yo me parecía a este niño, cuando yo era pequeña y me daba de mamar. Este es nuestro retrato y es el retrato también de un hermanito pequeño, porque también a él le da ahora la teta mamá, como la Virgen al nene Jesús».[1422]

A partir de este diálogo, Francés explica que la ternura de María daba poder a los demás credos del cristianismo y que su figura, como madre, reflejaba e inspiraba a las mujeres del presente. También, que aunque la maternidad había sido uno de los temas preferidos por los artistas a lo largo de la historia del arte, era en la interpretación de la Virgen María donde este tema culminaba. En sus representaciones, según Francés, «no se

---

[1420] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 104.

[1421] Sobre la lactancia sugerida a las mujeres véase ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 174. MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 140.

[1422] FRANCÉS, José, 1933d, pp. 8-9.

limita el artista a humanizar a la mujer divina, sino que diviniza con el doble idealismo del arte y de la fe a la mujer terrena, de la que aquella es trasunto y depuración definitiva».[1423]

En 1931, el mismo autor había publicado un texto con el mismo asunto, más breve pero descaradamente similar, titulado «La maternidad en el arte moderno». En él insistía en la maternidad de la Virgen como modelo a seguir:

> La figura mariana refleja, sencilla, piadosa, comprensiva, a la figura femenina que la implora. Es, como ella, una mujer que sueña con el misterio luminoso de la nueva vida cuajándose en su vientre, que amamanta al hijo y lo acuna y le adiestra en los años sonrientes y felices de la primera niñez […] Es este eterno motivo de la maternidad, también, el que predomina en el arte de todos los tiempos, y el que añade más honda emoción, más pura delicadeza, a las creaciones del pintor y del escultor, que olvida la naturaleza, que desdeña los asuntos enfáticos o los temas eróticos, para concretar de manera elocuente su gratitud a la mujer que le dio la vida […] El sentimiento de la maternidad que prevalece como una de las más bellas y conmovedoras razones del cristianismo, y que ha colmado los Museos, los templos, los palacios, los hogares humildes, de innumerables alusiones iconográficas marianas, no se limita a humanizar la mujer divina, sino que diviniza con el doble fervor del arte y de la fe a la mujer terrena, de la que aquella es trasunto y culminación espiritual.[1424]

En ese reportaje, el autor enumera diversas maternidades realizadas en época reciente, de autores de diversas nacionalidades, y observa en ellas esas reminiscencias a la Virgen María. Aunque no las menciona, nos recuerda a esas obras en las que los autores fundían a las madres con algunos atributos marianos, en *La buena madre* o *Nacimiento* de Pedro Sánchez, la *Maternidad* de Francesc Galí o la de Julio Moisés, claramente inspirada en el tipo iconográfico de la Virgen con el Niño y Santa Ana para representar una despedida de una familia a un marinero [fig. 225]. De hecho, en *Revista Española de Arte,* se dijo que las mujeres pintadas por Pedro

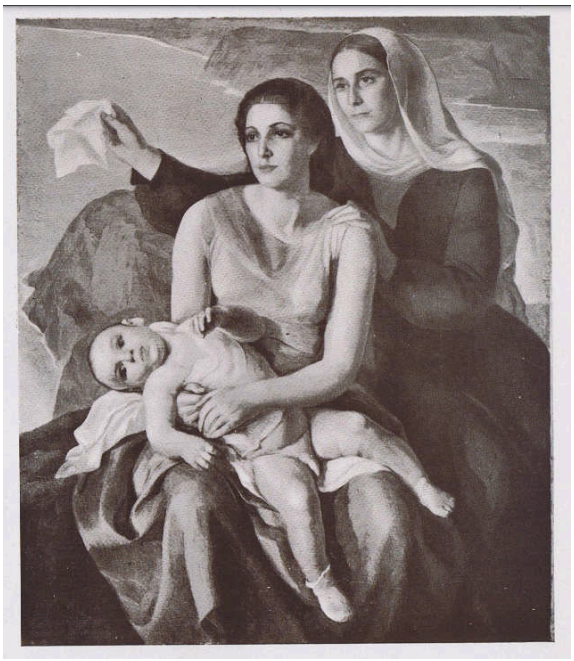

Fig. 225. Julio Moisés, *Maternidad*. Portada de la *Gaceta de Bellas Artes,* julio de 1934

[1423] FRANCÉS, José, 1933d, p. 9.

[1424] FRANCÉS, José, 1931d, p. 6.

Sánchez respondían a un modelo de feminidad admirable y puro, completamente contrario al que personificaban las mujeres modernas. Estas «buenas madres» eran:

> Símbolos carnales de cuanto hay de puro y de intacto todavía en millares de mujeres frente a los millones de mujeres que se obstinan en destruirlo, desvirtuarlo y masculinizarlo. Romanticismos de puerto y de aldea, bondad de madre provinciana y artesana, ilusión de lectora de versos y candor de monjita que canta en clausura. Son risa de cuerpecicos desnudos, pernetantes sobre la playa o flotando en cielos de estampa piadosa; novias que aguardan la hora de la cita y esposas que esperan el retorno conyugal.[1425]

6.5. Otras mujeres de la Biblia

Aunque la Virgen María fue la protagonista más habitual en las obras de temática religiosa, también podemos encontrar en nuestra muestra otros modelos —o antimodelos— de feminidad representados en diferentes mujeres de la Biblia. Siguiendo con la tradicional antítesis, la segunda figura más repetida fue Eva, que aparece 11 veces sola, y otras 9 junto a Adán, la mayoría de veces en forma de escultura. Eva representaba a esa mujer peligrosa, sexualizada, manipuladora y pecadora que, aunque había perdido fuerza en el discurso católico de principios del siglo XX, todavía no había desaparecido por completo.[1426]

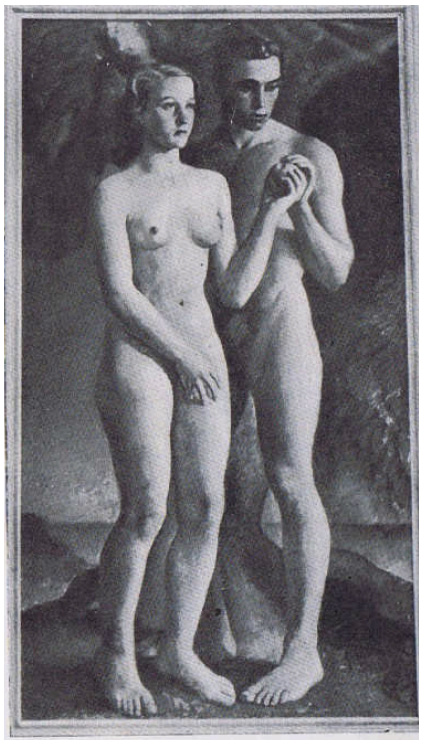

Fig. 226. Lluís Muntané, *Adán y Eva,* 1935. Reproducción en *Gaceta de Bellas Artes,* enero de 1936

Cabe decir que las pocas reproducciones que hemos podido localizar de estas obras no presentan a la mujer del Génesis como *femme fatale,* como sí habría sido habitual en la tradición visual del *fin-de-siècle.* Más bien, el tema parece una excusa para representar un desnudo femenino. Así se puede apreciar, por ejemplo, en la versión de Muntané [fig. 226], en la que si bien aparece con Adán, el cuerpo de él queda casi invisible, detrás del de ella, completamente descubierto. Además, el nombre de

[1425] FRANCÉS, José, 1935, p. 56.

[1426] MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 138.

«Eva» se utilizó comúnmente como sinónimo de «mujer», lo cual refuerza esta fusión entre el personaje bíblico y la contemporaneidad. Una idea similar la podemos apreciar en la *Betsabé* que José Suárez Pelegrín presentó a la exposición nacional de 1934 [fig. 227].

Fig. 227. José Suárez Peregrín, *Betsabé*. Reproducción en el catálogo de la exposición nacional de 1934

Aquella permanencia de la mujer fatal no perduró tanto en Eva, sino en Salomé, que aparece 6 veces en nuestra muestra. No obstante, este personaje había adquirido, hacia los años veinte, una dualidad de significados. Por un lado, Salomé todavía era vista como esa *femme fatale* que con su sexualidad y su seducción había logrado manipular a los hombres y dar muerte a un inocente san Juan Bautista.[1427] Por otro, tal y como propuso la investigadora Gaylin Studlar, su figura fue apropiada por las mujeres modernas como una forma de adaptar al gusto femenino la tendencia orientalista. Así, en el periodo comprendido entre 1900 y 1930, se puso de moda entre las burguesas de Gran Bretaña o Estados Unidos el recrear los bailes de Salomé, en un momento en el que la danza y la música se estaban renovando.[1428] Las seis versiones de Salomé que conforman nuestra

[1427] BORNAY, Erika, 2018, pp. 188-203.

[1428] Véase STUDLAR, Gaylin, 1997.

muestra estuvieron realizadas por hombres. Solo hemos podido localizar dos reproducciones, una realizada Juan Borrás Casanova [fig. 228] y otra por Santiago Bonome [fig. 229]. Ambas mantuvieron, en cierto modo, esa iconografía de la *femme fatale*.

Fig. 228. Juan Borrás Casanova, *Salomé,* c. 1936. Colección particular

Es necesario puntualizar que la hija de Herodías no fue la única Salomé de la Biblia. Nos referimos a Santa Salomé o María Salomé, una seguidora de Jesús a penas mencionada en los evangelios canónicos, pero que aparece de forma más detallada en los apócrifos. Según estos últimos, habría sido la madre de los apóstoles Santiago el Mayor y San Juan Evangelista. Además, al cruzar la información que se da en el evangelio de San Juan —«Estaban junto a la cruz de Jesús su madre, y la hermana de su madre, María mujer de Cleofas, y María Magdalena»[1429]—, con la ofrecida por los evangelios de San Marcos y San Mateo —en los que se indica que la Virgen estaba junto a María Magdalena y «María, la madre de Santiago el Menor y de José»— se abre la posibilidad de que santa Salomé fuera la hermana de la Virgen María, si bien este es un debate que continúa abierto.[1430]

Fig. 229. Santiago Rodríguez Bonome, *Salomé,* 1930. Colección particular

[1429] Jn 19, 25-27.

[1430] Mc 15, 40 y Mt 27, 56.

Hay dos localidades españolas en las que se venera a esta figura. La primera es Santiago de Compostela, donde se encuentra la única iglesia parroquial dedicada a María Salomé, de estilo románico. Además, en la fachada que da a la plaza del Obradoiro, puede verse una escultura de esta santa. La segunda es Bonares, en Huelva, donde la santa es patrona. No hemos podido hallar una referencia o imagen que nos permita identificar ninguna obra de las tituladas *Salomé* con esta santa. A nuestro parecer, es poco probable que así fuera, ya que la bailarina de los siete velos fue mucho más conocida que la madre de los apóstoles y, por lo general, tuvo más presencia en la cultura visual, sobre todo tras el estreno de la ópera de Strauss en 1905. No obstante, a falta de más información, nos vemos en la obligación de presentar esta posibilidad.

Aunque este tipo de representaciones de mujeres fatales no desaparecieron, no fueron, ni mucho menos, mayoritarias. Si volvemos a nuestra muestra, detectaremos que, además de la Virgen María, muchas de las figuras femeninas retratadas por los pintores tuvieron una connotación positiva. Una historia que se repitió considerablemente fue la de Marta y María. Ya hemos hablado de ella a propósito de la obra *Jesús, Marta y María* de Julia Minguillón, premiada con una tercera medalla en la exposición nacional de 1934, aunque Pedro Sánchez, Valentín de Zubiaurre y José Marced también realizaron versiones de este asunto. Recordemos que este tema había sido interpretado en la época como una comparación entre los diferentes modos de vida que podían elegir las mujeres: «La mujer que trabaja y la mujer que sueña… De las dos virtudes participan estas laboriosas mujeres artistas que concurren a la Exposición Nacional», escribía Fornet en 1934.[1431]

También puntualizábamos, páginas atrás, que la historia de Marta y María penaliza a la mujer trabajadora y manifiesta una preferencia por aquella que cultiva su espiritualidad, reflejando así la realidad de un contexto en el que todavía se estaba negociando el lugar que debían ocupar las mujeres. Si atendemos al pensamiento de los pintores que habían representado este tema, la elección cobra todavía más sentido. De José Marced no tenemos la suficiente información, pero Julia Minguillón, Valentín de Zubiaurre y Pedro Sánchez estuvieron vinculados a la Falange Española, un partido moderno en sus formas y métodos, pero ideológicamente ultraconservador.

Otra cuestión que evidencia esa aceptación con muchas reticencias del nuevo papel de las mujeres fue la forma en la que los personajes bíblicos fueron llamados. Si comparamos las representaciones de estas mujeres con su equivalente masculino, es decir, con las pinturas y esculturas de santos y otros personajes varones diferentes a Jesucristo,

[1431] FORNET, Emilio, 1934, p. 11.

notaremos, por un lado, que las versiones masculinas fueron más frecuentes y más variadas, y por otro, que la santidad, generalmente, se recalca en el caso de los hombres, pero no tanto en el de las mujeres. Es decir, que mientras que *San Francisco, San Jorge* o *San Juan* llevan el «San» delante, *Magdalena*, *Judit*, o *Marta y María*, carecen de dicho título. Quizá esto se deba una costumbre patriarcal, o quizá responda a un interés por facilitar que las mujeres comunes se identificaran con las historias de sus antecedentes bíblicos.

De esta forma, hemos podido observar cómo aunque el discurso sobre las mujeres estaba cambiando hacia perspectivas más benevolentes, todavía podían hallarse posturas misóginas latentes. Más adelante podremos comprobar cómo estas no se quedaron en las obras de asuntos pretéritos o ficticios, sino que el odio a las mujeres prevaleció, sobre todo, en la prensa gráfica y los discursos anticlericales.

6.6. Jesucristo y los santos

Aunque, en general, la Virgen María fue la clara protagonista de las escenas religiosas realizadas el periodo que nos compete, las representaciones de Cristo no se quedaron muy atrás. La mayoría de estas estuvieron enfocadas en su Pasión y muerte, lo cual no resulta extraño, ya que, como apuntó Calvo Serraller, la Crucifixión ha sido uno de los temas más repetidos en el arte español.[1432]

En el primer tercio del siglo XX hubo dos temas relacionados con Cristo que fueron especialmente venerados: El Sagrado Corazón de Jesús, y Cristo Rey, ambos asociados al catolicismo de derechas y combatiente. El segundo nació a raíz del primero, logrando su máxima aceptación en los años veinte, cuando fue elevado por Pío XI a la categoría de

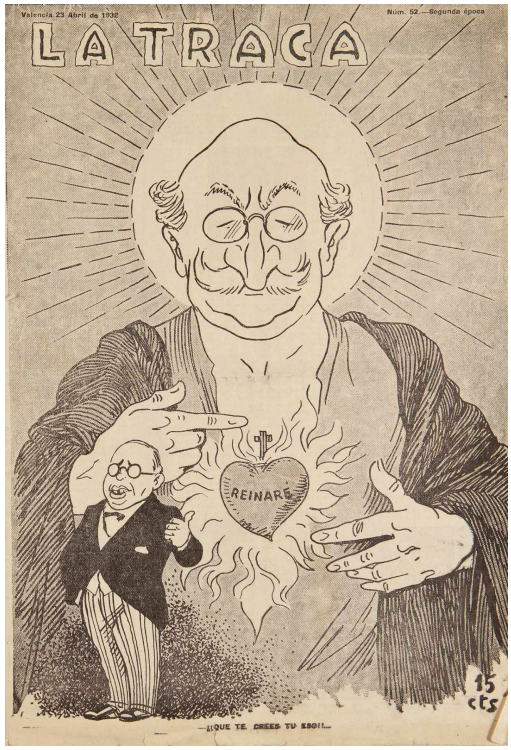

Fig. 230. Portada de *La Traca,* 23-04-1932. El santificado es Alejandro Lerroux. El otro hombre es Manuel Azaña

[1432] CALVO SERRALLER, Francisco, 2013, pp. 95-99.

solemnidad universal con la encíclica *Quas primas,* de 1925. La devoción a Cristo Rey había comenzado durante el proceso de secularización del siglo XIX. En ese momento se comenzó a hablar del reinado social de Cristo para defender que la sociedad debía acatar las leyes divinas de forma colectiva. De este modo, la imagen pasó de ser un símbolo religioso a un símbolo político.[1433]

Este imaginario continuó presente en la Segunda República e incluso apareció en la cultura visual de la época, como podemos comprobar en algunos dibujos publicados en prensa [figs. 230 y 231]. Sin embargo, a penas hallamos referencias a esas dos imágenes en formato pictórico o escultórico, quizá porque posicionarse políticamente de una forma tan evidente podía no solo provocar problemas con el régimen republicano, sino también cerrar puertas a los creadores y creadoras en un campo artístico en el que, como sabemos, las oportunidades comerciales escaseaban.

EL SIGLO FUTURO

DIARIO CATOLICO TRADICIONALISTA

FUNDADO POR DON RAMÓN NOCEDAL Y ROMEA EL 19 DE MARZO DE 1875

Año LVII.-Número 17.401 Madrid, martes 3 de mayo de 1932 2.ª época.-Año XXV.-Número 7.619

3 DE MAYO DE 1932

LA FESTIVIDAD DE LA SANTA CRUZ

REINARÉ EN ESPAÑA

Fig. 231. Cabecera del periódico *El siglo futuro,* 03-05-1932

También es cierto que la crucifixión había sido utilizada por algunos artistas contemporáneos como un símbolo del sufrimiento individual o colectivo, fuera cual fuera el motivo. Recordemos, por ejemplo, la versión de Marc Chagall fusionada con el holocausto que citábamos en el segundo capítulo. Quizá esas imágenes de la Pasión y muerte de Jesús fueran percibidas por algunos como una metáfora de la «persecución» que estaban sufriendo los católicos por parte de la República, pero no hemos hallado ninguna fuente que permita corroborar esta hipótesis.

Otra idea a tener en cuenta es que el 24 de diciembre de 1932, el papa Pío XI convocó para 1933 el Jubileo de la Redención, para conmemorar por primera vez el

[1433] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2010.

milenario aniversario de la Muerte y Resurrección de Jesús. Aunque, según nuestro estudio, no se produjeron más obras con este asunto en 1933 que en el año anterior y posterior, sabemos que la efeméride circulaba entre los creyentes. El propio pontífice lo confirmaba en unas declaraciones reproducidas en la prensa y en la radio: «El próximo año de 1933, según opinión común de los simples fieles, se identifica con el de la muerte de Jesucristo».[1434] En el mismo discurso, decía que el Año Jubilar duraría desde el 2 de abril de 1933 hasta el 3 de abril de 1934. A raíz de ahí, se publicaron constantes reportajes en los que se analizaban obras de arte de todas las épocas sobre la Crucifixión y otros temas relacionados, que sin duda pudieron servir de inspiración para los artistas y las artistas de época contemporánea.

Como decíamos, las representaciones de santos y de otros hombres mencionados en la Biblia fueron más numerosas y variadas que las de mujeres, lo que explica que apenas se repitieran los nombres. Esto no resulta extraño. Como ha estudiado recientemente Joseba Louzao, los santos jugaron un importante papel en la configuración de las identidades nacionales, políticas y culturales durante los siglos XIX y XX. Por su sentido identitario y su importancia en la memoria colectiva de determinadas comunidades, la Iglesia utilizó los santos como un instrumento más de recomposición religiosa, ante el peligro de la secularización. Con este fin, en la época contemporánea, creció exponencialmente el número de beatificaciones y canonizaciones, así como las publicaciones hagiográficas.[1435]

Dentro de la diversidad, el santo más representado fue San Francisco de Asís, sobre todo en formato escultórico. También se estrenó en Madrid, por aquel entonces, una obra de teatro inspirada en el estudio que Emilia Pardo Bazán había publicado sobre el santo en 1886 [fig. 232].[1436] No parece que hubiera ninguna motivación en específico que justificara la popularidad de este santo en la Segunda República. Quizá respondiera a una imagen de la Iglesia más humilde y amigable con las clases trabajadoras, ya que, como comprobaremos más adelante, la avaricia fue uno de los defectos del clero más señalados por el discurso anticlerical.

En definitiva, y volviendo a lo que adelantábamos en la introducción a este capítulo, el agitado contexto político en el que se crearon las pinturas y esculturas que conforman nuestra muestra, a penas fue reflejado en las mismas. Aun así, los creadores y las creadoras plasmaron, de forma consciente o inconsciente, las transformaciones sociales que estaban

---

[1434] Las declaraciones del papa se reprodujeron en castellano en: AUGURIOS, 1932, pp. 8-9.

[1435] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2021, pp. 277-292.

[1436] SAN FRANCISCO, 1933, p. 50.

aconteciendo, especialmente en lo relativo a los discursos del género. Dichas transformaciones, como hemos visto, ocurrieron también en el seno de la Iglesia. De esta forma, la feminización de la religión no se hizo solo visible en las representaciones de la vida cotidiana, como analizábamos en el capítulo anterior. También se hizo palpable en la pintura religiosa, tanto en su autoría, como, sobre todo, en sus temas. Las imágenes, fueron, por tanto, una herramienta más en la configuración de estos discursos. Así lo advertía Joseba Louzao, cuyas palabras recogen la esencia de este capítulo:

> Las imágenes religiosas […] fueron un recurso más en los planteamientos de «modernidad defensiva» de la Iglesia católica, un concepto que pretende recoger la tensión vivida en ámbitos culturales entre lo moderno y tradicional. Y es que, en paralelo a las diversas condenas al mundo moderno, la Iglesia actuó como un activo agente de modernización utilizando los medios que la modernidad había puesto a su alcance para recomponer sus tradiciones y recrear su memoria. […] [Las imágenes fueron] creadoras de un imaginario que tuvo repercusiones cotidianas entre los católicos, convirtiéndose así en indicios que nos ayudan a leer y a descifrar la manera de ser católico de aquellas personas.

Fig. 232. Fotografía de la obra de teatro *San Francisco de Asís* publicada en *La hormiga de oro,* 29-06-1933

TERCERA PARTE

UN IMAGINARIO EXPLÍCITO: LA PRENSA GRÁFICA

A lo largo de nuestra investigación hemos subrayado la relevancia que tuvieron las restricciones del campo artístico nacional en el desarrollo de la libertad creativa de pintores y escultores. Hemos defendido que dichas limitaciones condicionaron el grado de posicionamiento político e ideológico que estaba dispuesto a mostrar el artista o la artista. Las normativas impuestas por determinados mecanismos expositivos, el deseo de los autores de no cerrarse futuras oportunidades profesionales, y otros factores contextuales pueden ayudar a explicar por qué no hemos hallado apenas pinturas o esculturas en las que la agitada cuestión religiosa quedara patente de forma explícita.

Aun así, podríamos defender que muchas de las obras religiosas expuestas en aquel momento denotaban cierto posicionamiento por la mera elección temática. Que un autor o una autora pintara una Virgen o un santo no significa, necesariamente, que fuera un ferviente católico o católica, pero es evidente que en un momento en el que la religión se encontraba tan politizada, dicha iniciativa demostraba, al menos, cierta simpatía hacia sus prácticas y hacia la pervivencia de sus símbolos. No ocurrió así con la posición opuesta. Como ya hemos comprobado, en el contexto español no se expusieron pinturas y esculturas en las que la religión o la Iglesia fueran criticadas de forma clara o, al menos, no ha quedado registro de ellas.

Para entender cuáles fueron los motivos que pudieron llevar a esa aparente neutralidad del sistema artístico, traemos a colación una noticia publicada en *La Nación,* en marzo de 1933. En ella se narra que José Francés, en su labor de vocal del Círculo de Bellas Artes de Madrid, fue a revisar una exposición que se iba a inaugurar y decidió retirar un cuadro titulado *Cosas Viejas*, que parecía aludir a los trágicos sucesos acontecidos unos meses antes en el municipio de Casas Viejas,[1437] aunque no sabemos exactamente qué

[1437] Nos referimos al intento de levantamiento campesino, promovido por la CNT, contra el Cuartel de la Guardia Civil que tuvo lugar entre el 10 y el 12 de enero de 1933 en la localidad de Casas Viejas, en la provincia de Cádiz. El gobierno de Manuel Azaña mandó a la guardia de asalto para paliar la insurrección y la represión fue extremadamente violenta, produciendo numerosos heridos y muertos. Este episodio marcó un antes y un después en el primer bienio de la República, resultando en la caída del gobierno republicano-socialista en las siguientes elecciones.

representaba. El autor del cuadro, del que tampoco se da el nombre, protestó ante la censura «en nombre de la independencia y la libertad del arte», pero se llamó a la policía y tanto él como la pintura quedaron retenidos.[1438] Los sucesos de Casas Viejas fueron descritos en revistas y periódicos sin mayor inconveniente, lo cual nos informa de hasta qué punto es importante para nuestra investigación contrastar las obras que circulaban por el sistema expositivo con aquellas imágenes producidas y reproducidas en los medios desechables.

Es importante matizar que en la prensa escrita también hubo censura. La Constitución de 1931, en su artículo 34, proclamaba abiertamente la libertad de expresión y la libertad de prensa. No obstante, el mismo artículo advertía que la única forma de confiscar un libro o interrumpir un rotativo era por orden judicial. Por lo tanto, la censura podía llevarse a cabo, al amparo de leyes de excepción, cuando se difundieran ideas que hicieran peligrar a la República o se atentara contra la legislación.[1439]

Pese a todo, es evidente que la censura fue menor en la República que en los periodos dictatoriales que la precedieron y sucedieron. Por ende, hemos creído necesario dedicar la última parte de nuestra investigación a la prensa gráfica, entendiendo como tal todas aquellas publicaciones en las que las imágenes cobran un papel protagonista. Dentro de esta categoría, hubo una amplia variedad de formatos. Los medios más pudientes se decantaron por usar fotografías, mientras que los órganos periodísticos de los partidos obreros no tuvieron tanto presupuesto. Por eso, este tipo de publicaciones recurrió habitualmente a la impresión de viñetas o caricaturas que plasmaran gráficamente los contenidos críticos que difundían en sus páginas.[1440] En este segundo grupo ubicaremos la prensa republicana anticlerical.

Pese a que las revistas ilustradas llevaban produciéndose desde el siglo XIX, el formato proliferó notablemente a partir de la década de 1920, como resultado del impacto de la propaganda visual durante la Primera Guerra Mundial y del desarrollo de la sociedad de masas. En aquel momento, no solo se incrementó la presencia de viñetas humorísticas en la prensa periódica, sino que estas comenzaron a ocupar un lugar de relevancia hasta entonces insólito. Así, durante la Segunda República, el humor gráfico y la caricatura política se encontraron en uno de sus periodos de mayor apogeo.[1441] Como resultado,

---

[1438] COSAS VIEJAS, 1933, p. 3.

[1439] Sobre la censura en la prensa de la Segunda República, véase MARTÍNEZ PINEDA, Carmen, 2016.

[1440] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 48.

[1441] CAMPOS PÉREZ, Lara, 2013, s.p.

contamos con una extensísima colección de dibujos con alusiones directas a la religión y a sus defensores, a los que dedicaremos las siguientes páginas.

Nos centraremos, concretamente, en cuatro revistas: *La Traca, Fray Lazo, La Campana de Gracia* y *Gracia y Justicia.* Acotar el objeto de estudio nos ha permitido realizar un vaciado exhaustivo a fin de conformar el corpus de imágenes que sustenta esta tercera parte de nuestra investigación. Como resultado, en los dos capítulos que suceden a esta introducción ofreceremos una selección de viñetas agrupadas por temas, para señalar y explicar los diferentes arquetipos detectados.

Pero antes de comenzar, es importante que sepamos cuál fue la posición y la proyección de estas cuatro publicaciones. *La Traca,* con toda seguridad, fue la revista gráfica anticlerical más relevante de los años treinta. Se trató de un semanario satírico de izquierdas, con humor político, fundado en Valencia en 1884 por el periodista Vicent Miquel Carceller. Destacó, sobre todo, por su marcado anticlericalismo, ya que las críticas a la Iglesia estuvieron presentes en todos los números. Originalmente se publicaba en valenciano, aunque sufrió muchos vaivenes. La empresa cerró en 1889, reabrió en 1911 y volvió a cerrar en 1924. En ese momento *La Traca* se convirtió en *La Sombra,* y más tarde, en 1926, en *La Chala,* cambiando los nombres para burlar la censura. En la Segunda República, motivado por un sistema político que parecía ofrecer más libertades, Carceller decidió reabrir *La Traca.* En esta etapa, la revista adquirió un humor mucho más ácido y más político, alineándose con el Frente Popular.[1442]

El éxito que tuvo esta revista fue inédito. Solo el primer número consiguió vender más de medio millón de ejemplares, lo que, según declaraba la propia revista, constituía «el éxito más enorme que se registra en la historia del periodismo español».[1443] Además, este primer ejemplar publicado en etapa republicana todavía había salido en valenciano, pero debido a la alta demanda se tuvo que hacer una segunda edición publicada en castellano. A partir de entonces, Carceller decidió publicar *La Traca* solo en castellano, ya que además, *La Chala*, continuaba publicándose en valenciano. Así se marcaba una diferencia entre ambas revistas, ofreciendo un contenido distinto.

Estas cifras evidencian la trascendencia mayúscula y la elevada difusión que alcanzó *La Traca.* No obstante, entre noviembre de 1934 y febrero de 1936, la revista no se

---

[1442] Sobre la historia de esta revista, véase LAGUNA PLATERO, Antonio; MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu; PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto, 2016.

[1443] Frase recogida en el número del 2 de mayo de 1931, citada por LAGUNA PLATERO, Antonio; MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu; PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto, 2016, p. 106.

publicó.[1444] Consiguió resurgir, pero por su compromiso político, la revista cerró de nuevo en 1938 y Carceller, junto con algunos dibujantes colaboradores, fueron ejecutados por las tropas franquistas durante la Guerra Civil.[1445]

Fray Lazo fue otra de las publicaciones más marcadamente anticlericales, esta vez nacida en el contexto de la República. De hecho, como se dijo en *La Gaceta Literaria,* «el tema menor es la política. [Hace] política de sátira contra todo elemento clerical de la República».[1446] Con el subtítulo *Semanario anticlerical cortesmente desvergonzado,* vio la luz por primera vez el 13 de agosto de 1931 y por última, el 30 de diciembre del mismo año. Su difusión, por tanto, fue bastante breve. Aun así, por estar editada en Madrid, contó con colaboradores conocidos en el mundo de las letras y la política, como Eduardo Zamacois, Antonio de Lezama, Pedro de Répide, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Luis de Tapia o Joaquín Dicenta.[1447]

Por lo general, este semanario se mantuvo en la línea de apoyo a los radical-socialistas, los más anticlericales de las Cortes. De hecho, como indicó Manuel Álvarez Tardío, los primeros artículos de *Fray Lazo* ni siquiera atacaban a los párrocos o a los partidos clericales y conservadores, sino que se dirigieron a aquellos sectores moderados que con su indecisión podían limitar las medidas anticlericales propuestas por los radicales.[1448] Si tuviéramos que señalar una diferencia con *La Traca* sería que mientras que aquella dio más peso a las imágenes, *Fray Lazo* expresó sus argumentos, sobre todo, por escrito. No obstante, en ambas publicaciones, las ilustraciones fueron tan eficaces como los textos que las acompañaban.[1449]

La Campana de Gracia es el único semanario en catalán que vamos a analizar y probablemente el más longevo. La revista satírica se fundó en Barcelona en enero de 1870 y dejó de editarse en octubre de 1934. Desde sus inicios estuvo en manos de la familia de editores catalanes López, siendo Innocenci López Bernagossi el primer editor de la revista. Su ideología era claramente anticlerical, republicana y de izquierdas, aunque fue evolucionando a lo largo de su devenir histórico, igual que su formato.[1450] Mientras fue propiedad de la familia López, se recalcó que el semanario era independiente de cualquier

---

[1444] LAGUNA PLATERO, Antonio, 2015, p. 147.

[1445] LAGUNA PLATERO, Antonio; MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu; PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto, 2016, p. 143.

[1446] BUENA, 1931, p. 11.

[1447] CHIVELET, Mercedes, 2011, p. 142.

[1448] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 1998, p. 257.

[1449] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 1998, p. 222.

[1450] RÍUS SANCHIS, Inmaculada, 2015, pp. 89-90.

partido político en concreto. No obstante, desde el 2 de julio de 1932 hasta su desaparición, la revista pasó a ser propiedad de Esquerra Republicana de Catalunya, bajo la dirección del escritor, dramaturgo y político Joan Puig i Ferreter.[1451]

Aunque esta revista fue claramente anticlerical, nunca defendió la violencia contra los religiosos y mantuvo una posición algo más moderada que *La Traca o Fray Lazo*. De hecho, en sus imágenes y sus textos demostró que no estaba en contra de la religión católica ni sus dogmas, sino de la Iglesia como institución.[1452] En agosto de 1931 incluso se remarcó de forma explícita, afirmando que «*Una cosa és la religió; i l'altra es el clerigat*».[1453] Por lo tanto, veremos en este rotativo imágenes menos ácidas que en los dos anteriores.

La última revista analizada es *Gracia y Justicia,* uno de los pocos semanarios humorísticos gráficos católicos y de derechas que se publicó en la República. Comenzó a editarse en septiembre de 1931 y finalizó su producción en 1936. Según fue recogiendo la propia revista —y por tanto, debemos tratar con cautela estos datos— su segundo número editado había alcanzado los 160.000 ejemplares, y el tercero, los 200.000. En los números en los que las críticas contra el gobierno de Azaña eran especialmente feroces, hacia 1933, se llegaron a vender más de 250.000 ejemplares semanales. Por lo tanto, la importancia editorial de la revista es evidente. Otra prueba de su trascendencia fue que los gobiernos republicanos emitieron continuadas sanciones ante sus críticas, algo de lo que la publicación hizo gala constante como método de autopromoción.[1454]

Su director fue Manuel Delgado Barreto, un periodista de larga trayectoria que desde los años veinte había ido posicionándose cada vez más hacia la derecha, llegando a celebrar la subida al poder de Mussolini. La fundación de *Gracia y Justicia* había sido idea de Ángel Herrera Oria, también fundador de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP), de la Editorial Católica, director de *El Debate* y futuro cardenal en el franquismo, quien contactó con Manuel Delgado Barreto para que dirigiese la publicación.[1455]

En general, el semanario comulgó con la derecha radical, intransigente con la Segunda República y por ello alejada de aquellas formaciones conservadoras que no buscaban el hundimiento del régimen, sino cambiar las cosas desde dentro. Este posicionamiento no se trató de camuflar, ni mucho menos. De hecho, en los períodos electorales la revista pidió de forma directa a sus lectores que votaran a las candidaturas de

---

[1451] RÍUS SANCHIS, Inmaculada, 2015, p. 93.

[1452] CAMPDEVILA, Jaume, 2014, p. 57.

[1453] La frase aparece en el ejemplar del 18-08-1931, p. 4.

[1454] BORDERÍA ORTIZ, Enrique, 2015, pp. 73-74.

[1455] BORDERÍA ORTIZ, Enrique, 2015, pp. 73-76.

extrema derecha.[1456] Por lo general, *Gracia y Justicia* se centró en la actualidad política y no fue tan común encontrar referencias a la religión o a la política religiosa entre sus ilustraciones, como sí lo fue en las revistas de izquierdas. Aun así hemos logrado recopilar una muestra lo suficientemente significativa, a fin de contrastarla con las imágenes ofrecidas por las demás publicaciones analizadas.

Es evidente que estas cuatro revistas no fueron las únicas en las que pudieron hallarse viñetas relacionadas con la religión, sobre todo desde la perspectiva anticlerical. En este sentido, debemos mencionar títulos como *El Badajo*; *El gorro frigio*; *El be negre*; la anarquista *Tierra y Libertad,* cuyas viñetas fueron analizadas por Pilar Salomón;[1457] o los semanarios vascos estudiados por José María Unsain Azpiroz, entre otros.[1458] La prensa católica, como decíamos, pareció más reacia a estos formatos ilustrados, si bien hubo algunas excepciones, como el libro *Zoología anticlerical,* escrito por el jesuita Ricardo Rochel, con dibujos de Pedrero y editado por la Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús a principios del siglo XX.[1459] Eso no quiere decir que no propagara sus propios discursos por escrito utilizando recursos similares a los de los semanarios gráficos, como la construcción estereotípica del enemigo, tal y como ha demostrado recientemente Alejandro Camino.[1460] En cualquier caso, el imaginario visual de las revistas conservadoras continúa siendo un campo inexplorado a la espera de ser estudiado en profundidad.

Terminaremos esta tercera parte de nuestra tesis doctoral con un capítulo diferente, dedicado al análisis de dos series publicadas en la revista *Estudios,* anarquista y de contenido misceláneo: *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau (1934) y *Los Siete Pecados Capitales* de Manuel Monleón (1936). El formato será distinto, ya que no estuvieron conformadas por dibujos sencillos realizados a trazo, como en el resto de revistas que analizaremos, sino por elaborados fotomontajes que se publicaban a modo de encarte dentro de la revista y que estaban pensados para ser coleccionados.

Pese a la heterogeneidad que presentamos, observaremos cómo muchas de las imágenes que expondremos a lo largo de las próximas páginas utilizaron recursos gráficos similares. Normalmente, se presentará una viñeta acompañada de un pequeño texto explicativo, en forma de leyenda o diálogo, que en ocasiones llegaba a ser más explícito que lo que podía leerse en los artículos escritos. En este sentido, Julio de la Cueva afirmaba en

---

[1456] BORDERÍA ORTIZ, Enrique, 2015, p. 74-75.

[1457] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003.

[1458] UNSAIN AZPIROZ, José Mª, 2004.

[1459] Este libro se conserva en la Biblioteca Nacional.

[1460] Sobre los discursos en la propaganda católica: CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2024.

1998: «Toda la prensa republicana era decididamente anticlerical; no obstante, el anticlericalismo más visceral y procaz de encontraba en semanarios humorísticos como *Fray Lazo* o *La Traca*».[1461]

El principal objeto de todas estas publicaciones fueron los enemigos del modelo de sociedad que se defendía. En el caso de la prensa anticlerical, esos enemigos eran, principalmente, el clero y sus defensores. Por tanto, resulta lógico que en el imaginario gráfico sus representaciones se realizaran casi exclusivamente a través de la caricaturización. Aunque la definición del término «caricatura» ha resultado problemática para la historiografía,[1462] hoy en día la acepción más extendida se refiere a «toda representación de seres humanos con fisionomía intensificada o rasgos exagerados intencionadamente».[1463]

Evidentemente, cuando se representa al enemigo, los rasgos que se exageran son los negativos. Por un lado, porque «la fealdad física ha de considerarse, como norma general, un atributo peculiar y característico del villano, que expresa en términos plásticos muy eficaces la fealdad de su alma».[1464] Por otro, porque la utilización de la deformación y lo hiperbólico sirve para distanciarse, también formal e ideológicamente, de la persona representada.[1465] Generalmente, esa deformación se utilizará en tono satírico y cómico, pero en ocasiones, la exageración será tan grotesca que llevará a la deshumanización, sobrepasando los límites del humor, como veremos, sobre todo, en los fotomontajes de Renau y Monleón.

Formas a parte, la característica más importante que compartieron todas estas publicaciones fue su potente capacidad para difundir mensajes y construir estereotipos. Más allá de las tiradas que alcanzaron los rotativos, este tipo de revistas se beneficiaron del efecto multiplicador que ofrecían las bibliotecas y los gabinetes de lectura de los círculos políticos y los ateneos populares, donde podían ser consultadas libremente. Así, el poder que adquirió la imagen ilustrada y, en general, todas las modalidades de comunicación visual, fue fundamental para la difusión de ideas complejas entre una población española mayoritariamente analfabeta.[1466]

[1461] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 1998, p. 222.

[1462] Para un resumen del debate historiográfico y su evolución, véase ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, pp. 388-397.

[1463] La definición la hace Werner Hofmann en *Caricature from Leonardo to Picasso,* editado por Crown Publishers en inglés en 1957. La traducción de este y otros fragmentos la hemos encontrado en ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 389.

[1464] GUBERN, Román, 1974, p. 208.

[1465] CAMPOS PÉREZ, Lara, 2013, s.p. ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, pp. 389-340.

[1466] SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio, 2023, p. 47.

7

LA POLÍTICA RELIGIOSA Y SUS DEFENSORES SEGLARES

En este capítulo analizaremos la forma en la que los agentes laicos involucrados en el conflicto religioso del periodo republicano aparecieron representados visualmente en la prensa gráfica. Nos referimos, sobre todo, al imaginario conformado por las caricaturas de políticos, sufragistas, católicos y católicas no consagrados. La imagen del clero, es decir, de los frailes, monjas y sacerdotes, más abundante, será abordada en el capítulo siguiente.

Aunque la mayoría de ilustraciones que trataremos ahora harán referencia a cuestiones políticas, hemos podido localizar algunas imágenes en las que, excepcionalmente, se muestra un retrato sociocultural del proceso de secularización y que merecen ser mencionadas antes de comenzar con otros asuntos. En *Fray Lazo,* por ejemplo, se publicaba una portada en la que dos sacerdotes hablaban de un descenso en el desempeño de los sacramentos [fig. 233], aunque el diálogo se rematara con una respuesta de connotaciones políticas: «Que esto quede entre nosotros ¡Hay que seguir diciendo que España es católica!». De forma similar, en *La Traca* aparecieron dos frailes lamentándose de que el pueblo ya no les tenía aprecio y que ya solo subsistían gracias al apoyo de los políticos [fig. 234].

También encontramos un par de imágenes en las que se explicaba que las posibilidades de ocio que ofrecía la vida moderna habían provocado que las personas perdieran interés en asistir Iglesia. En este sentido, *La Traca* publicó otra caricatura en la que se daba a entender que las personas de los años treinta preferían pasar su tiempo libre viendo películas en el cine que acudiendo al templo [fig. 235]. Poco más tarde, *La Campana de Gracia* reprodujo una viñeta en la que un párroco afirmaba que en verano los fieles preferían ir a los baños, de excursión o de camping antes que recibir el sacramento de la Eucaristía [fig. 236].

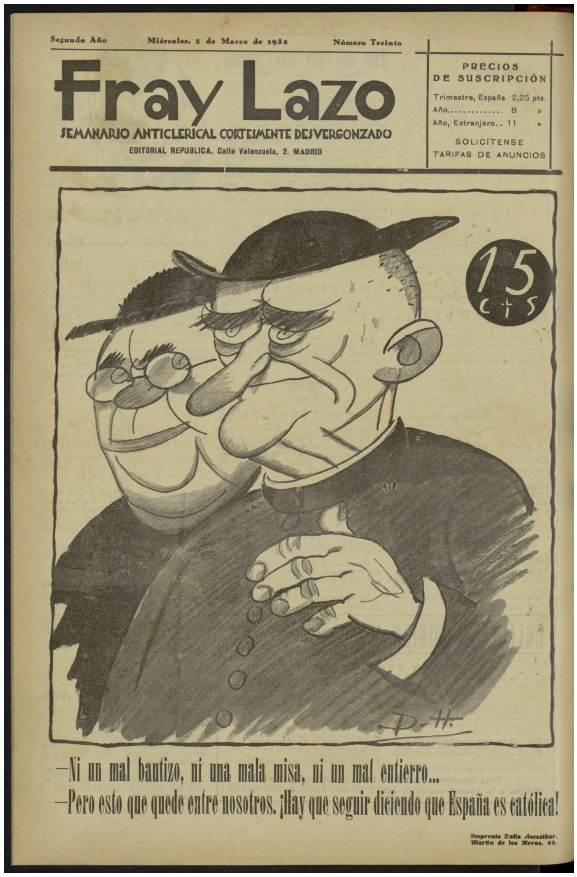

Fig. 233. *Fray Lazo*, 02-03-1932. Portada

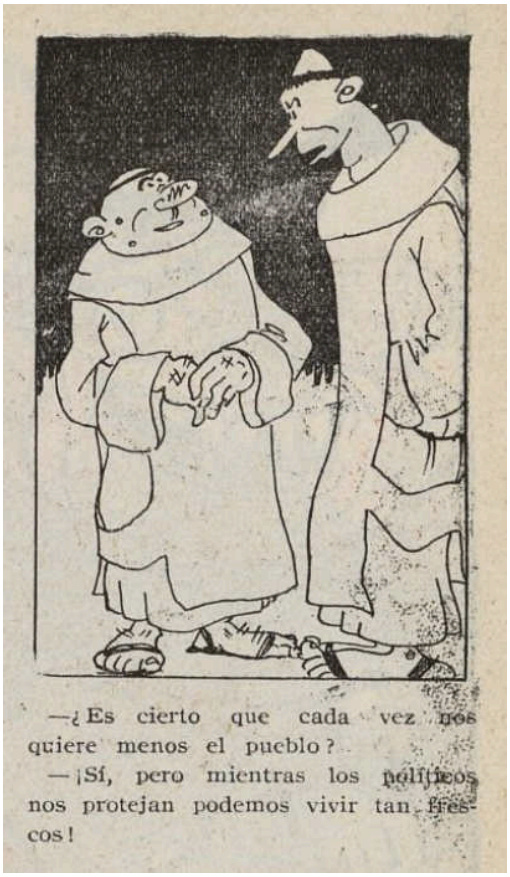

Fig. 234. *La Traca*, 10-02-1934

Fig. 235. *La Traca*, 28-04-1934

Fig. 236. *La Campana de Gracia*, 27-07-1934

Fig. 237. *Gracia y Justicia,* 07-04-1934

Como los textos, este tipo de imágenes deben interpretarse con cautela, ya que estaban lejos de ser imparciales. De hecho, en la católica *Gracia y Justicia* se publicó otra viñeta en la que se defendía justamente lo contrario, mostrando a una oleada de personas a las puertas de una iglesia junto al comentario: «Ya ves, por "cuatro" personas que han venido a la iglesia, nos quieren hacer creer que España es católica» [fig. 237].

En realidad, como explicó Barrios Rozúa, las revistas gráficas, especialmente las anticlericales, por lo general ignoraron el debate puramente religioso —es decir, que no planteaban si se debía o no se debía tener fe— ya que eran conscientes de que esas conservaciones ni interesaban ni resultaban comprensibles para muchos de sus lectores.[1467] Además, recordemos que, en aquel momento, no era extraño que un ciudadano defendiera la separación entre la Iglesia y el Estado o abogara por la imposición de límites al clero, mientras que en su vida personal comulgara con algunas prácticas del catolicismo. Fe y anticlericalismo no eran incompatibles. De hecho, algunas imágenes publicadas en la moderada *La Campana de Gracia,* pero también puntualmente en *Fray Lazo* e incluso, ya en el contexto de la Guerra Civil, en *La Traca,* mostraron la hipocresía de las clases dominantes contraponiéndolas a la figura Cristo, a quien el adversario decía defender, pero cuyas enseñanzas ignoraba [figs. 238-240].[1468]

[1467] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 1998, pp. 252-257.

[1468] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 393.

Igual que la defensa de la religión sirvió como aglutinante para los partidos de derechas de cara a las elecciones de 1933, debemos entender el anticlericalismo como una posición que unificaba, de algún modo, a los partidos republicanos de izquierdas. Según estos, el catolicismo no era solo una cuestión de creencias, sino también un instrumento de poder y de control social vinculado a las ideologías conservadoras. Por tanto, los ataques dirigidos al clero o a los católicos que, como veremos en los próximos capítulos, abundaron en la prensa anticlerical, no deben entenderse como críticas a la religión en sí misma, sino a las derechas católicas aliadas con la Iglesia, que se consideraban enemigas del progreso y de la República.[1469]

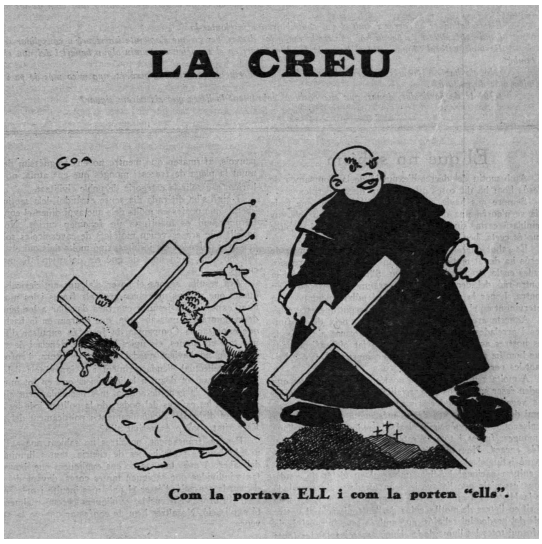

Fig. 238. *La Campana de Gracia,* 09-01-1932

Fig. 239. *La Campana de Gracia,* 16-01-1932

Fig. 240. *La Campana de Gracia,* 08-07-1933

[1469] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, 1998, pp. 252-255.

7.1. Las primeras medidas laicizadoras y la quema de conventos

El periodo constituyente de la Segunda República fue altamente tumultuoso y así lo recogió la prensa gráfica. Recordemos que, en un principio, el proyecto constitucional contempló la disolución de todas las órdenes religiosas, la nacionalización de todos sus bienes y la imposición de unas limitaciones bastante estrictas a la práctica del culto. Como hemos explicado en otras ocasiones, en el texto definitivo, finalmente aprobado en octubre de 1931, las medidas laicizadoras se habían suavizado considerablemente, lo que provocó el desacuerdo de los anticlericales más radicales. Este inconformismo pudo verse retratado, sobre todo, en la revista *Fray Lazo,* donde las expectativas frustradas fueron un asunto recurrente entre octubre de 1931 y febrero de 1932 [figs. 241-243].

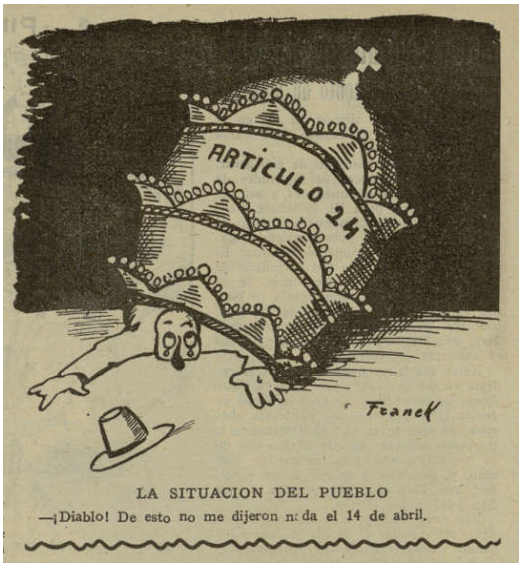

Fig. 241. *Fray Lazo,* 18-11-1931

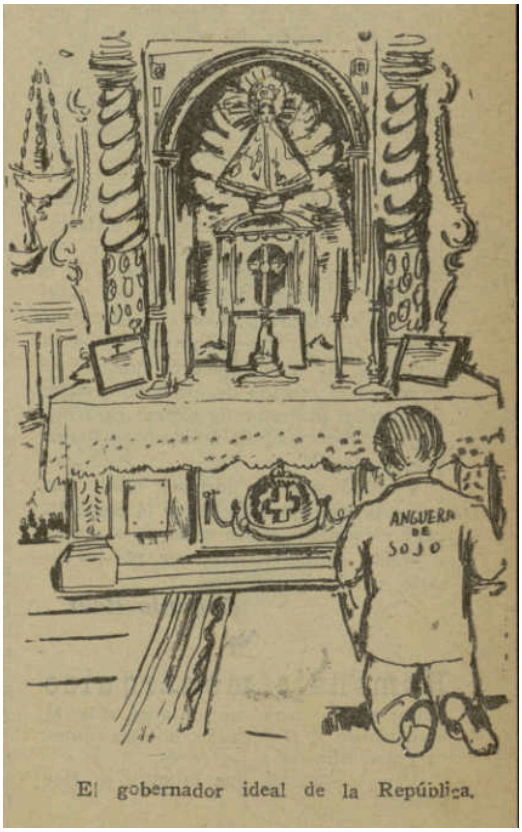

Fig. 242. *Fray Lazo,* 01-06-1932

Los medios gráficos también se hicieron eco de las medidas laicizadoras que sí llegaron a implantarse, como la expulsión de la Compañía de Jesús —luego profundizaremos en este tema— [fig. 244], la secularización de la enseñanza [fig. 245] o, en general, la separación oficial entre la Iglesia y el Estado [fig. 246]. Mientras que la prensa anticlerical interpretó estos cambios como algo beneficioso, la revista católica *Gracia y Justicia* ofreció una contraimagen en la que se mostraba a la población descontenta y a los clérigos desamparados sin oficio [figs. 247-48].

Fig. 243. *Fray Lazo*, 27-01-1932

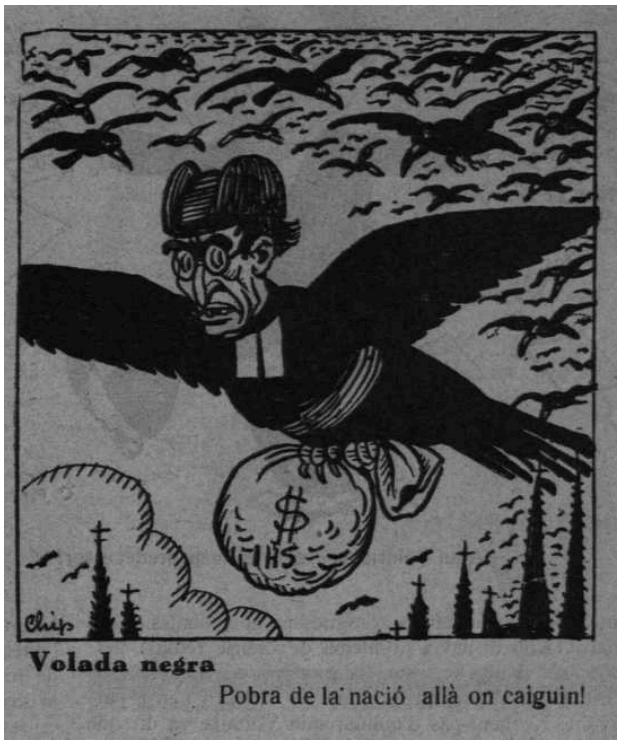

Fig. 244. *La Campana de Gracia*, 30-01-1932

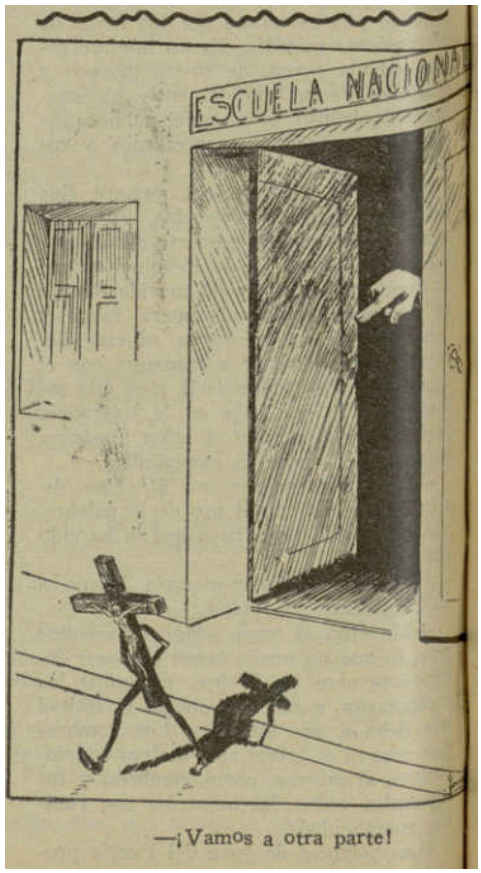

Fig. 245. *Fray Lazo*, 24-02-1932

Fig. 246. *La Traca*, 03-10-1931, portada

Fig. 247. *Gracia y Justicia,* 12-08-1933

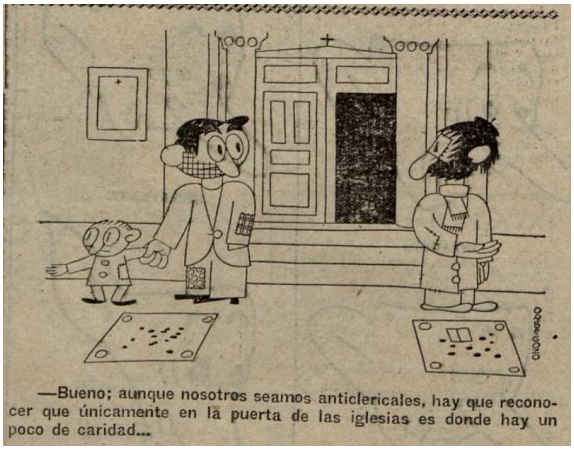

Fig. 248. *Gracia y Justicia,* 12-03-1932

Fig. 249. *Fray Lazo,* 21-10-1931

Fig. 250. *Fray Lazo,* 24-02-1932

El mismo mes de octubre de 1931, Niceto Alcalá-Zamora, que hasta entonces había sido el presidente del gobierno provisional, dimitió por no estar de acuerdo con las medidas anticlericales que estaba proponiendo la izquierda, ya que, en este caso, las consideraba demasiado radicales, por ser él mismo católico practicante. Recordemos que le sustituyó, entonces, Manuel Azaña. Los socialistas y azañistas temían que Alcalá-Zamora

emprendiera una campaña de desprestigio contra el gobierno motivada por su descontento. Para evitarlo, creyeron conveniente ofrecerle el puesto de Presidente de la República, de modo que continuara involucrado con el régimen, pero desde una posición más neutral. Alcalá-Zamora aceptó, jurando el cargo el 11 de diciembre de 1931. Desde su nuevo puesto no se atrevió a vetar las medidas laicizadoras de Azaña, aunque sí mostró muchas reticencias.

Fig. 251. *Gracia y Justicia,* 19-03-1932

Por todo esto, Alcalá-Zamora fue criticado constantemente en la prensa anticlerical de finales de 1931 [fig. 249]. Manuel Azaña también fue objeto de algunas de estas críticas. En la prensa de izquierdas se le consideró el principal responsable del carácter excesivamente moderado que había adoptado la Constitución [fig. 250], mientras que en las revistas católicas, el político fue retratado con más asiduidad, en forma de persona oportunista e inepta para su cargo [fig. 251]. En su configuración visual, igual que en las del

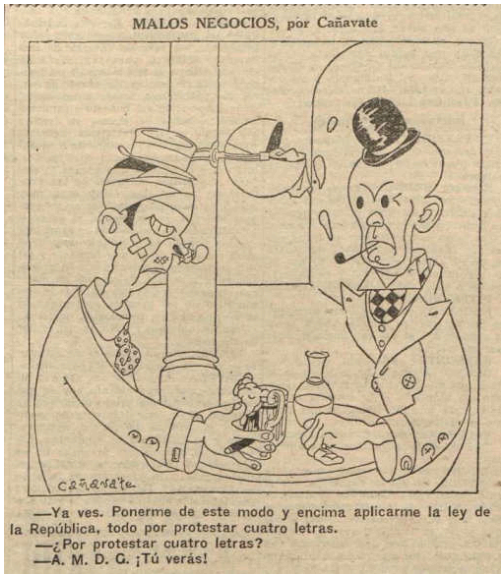

Fig. 252. *Gracia y Justicia,* 28-11-1931. «A.M.D.G» es la abreviatura de la expresión en latín «Ad Maiorem Dei Gloriam», el lema de la Compañía de Jesús

Fig. 253. *Fray Lazo,* 23-12-1931

resto de políticos, se recurrió a retratos caricaturizados en los que eran exagerados los rasgos físicos más llamativos de los personajes, pero manteniéndolos siempre reconocibles, pues en eso radicaba su eficacia ridiculizadora.[1470]

En ocasiones, las caricaturas no fueron dirigidas hacia personajes concretos. Fue habitual encontrar, sencillamente, ataques hacia la República y los republicanos, tanto en la prensa de izquierdas como en la de derechas. En esta última se presentó a los anticlericales como seres iracundos, y a los católicos como víctimas [fig. 252]. Por el contrario, en los rotativos obreros se criticó la falta de movilización, apelando a un compromiso más activo y directo en la lucha contra el clericalismo [fig. 253]. De hecho, los episodios iconoclastas de 1931 no fueron mostrados como algo violento o negativo en revistas como *La Traca* o *Fray Lazo*. A diferencia de lo que había plasmado Francisco Soria Aedo en su *Turba sin Dios*, la prensa gráfica anticlerical ofreció representaciones en las que o bien se justificaban dichas acciones, o bien se suavizaban, por ejemplo, omitiendo a las personas que habían cometido la acción vandálica [figs. 254- 255].

Esta perspectiva fue compartida por algunos medios informativos de izquierdas. En *Crisol,* por ejemplo, se blanquearon los acontecimientos, afirmando: «es significativo que el pueblo español, decidido a hacer justicia, lo primero que hace siempre es quemar

[1470] CAMPOS PÉREZ, Lara, 2013, s.p.

conventos».[1471] En *El Liberal,* un colaborador afirmaba: «Se ha vuelto a quemar conventos pero con indudable progreso en la moral, sensibilidad y humanitarismo del pueblo […]: no ha matado frailes, no ha cometido asesinatos, no ha herido ni lesionado a nadie».[1472] En *El Heraldo de Madrid* se culpó del incendio de un colegio a los propios religiosos y se dijo que los frailes de otro convento habían disparado a los obreros.[1473] Este mismo mensaje fue reiterado en los medios gráficos, mostrando a los clérigos armados o come-tiendo expolios, aprovechando el caos de la situación [figs. 257 y 258]. Esa tipología, vinculada a la tradición iconográfica del «cura trabucaire», había sido utilizada por los anticlericales desde el siglo XIX para denunciar a los religiosos católicos capaces de armarse y hacer la guerra para defender o imponer sus privilegios.[1474] Por supuesto, los medios católicos ofrecieron la imagen contraria, denunciando la violencia de los acontecimientos.

Fig. 254. *La Traca,* 30-05-1931

Fig. 255. *Fray Lazo,* 09-03-1932

[1471] Citado por BARRERA**,** Carlos, 2011, p. 65.

[1472] Citado por BARRERA, Carlos, 2011, p. 66.

[1473] Citado por BARRERA**,** Carlos, 2011, p. 65.

[1474] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 413.

Fig. 256. *La Campana de Gracia,* 23-05-1931

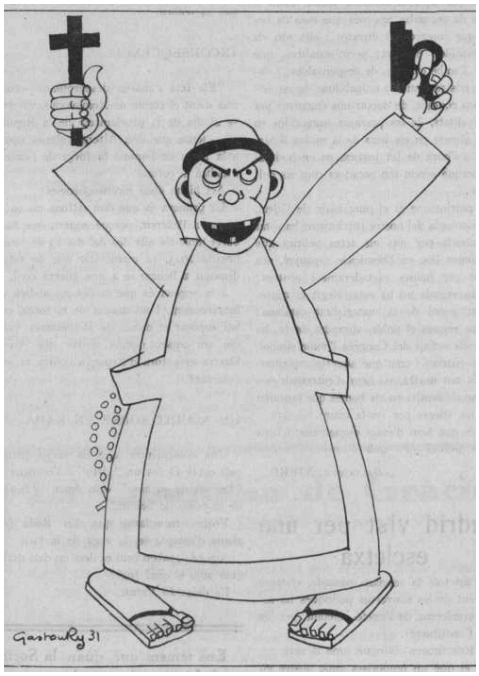

Fig. 257. *La Campana de Gracia*, 28-11-1931

En algunas de las imágenes hasta ahora reproducidas podemos apreciar una idea que, como hemos adelantado, fue constante en la prensa anticlerical: la relación del clero con los partidos de derechas y con la monarquía. Por ejemplo, en la portada del número de *La Traca* publicado el 20 de junio de 1931, se mostró a una legión de frailes, monjas y sacerdotes armados, portando banderas monárquicas y siguiendo a Alfonso XIII. La imagen iba acompañada de un texto en el que se indicaba: «Frailes, monjas, sacristanes, beatas y charlatanes, quieren ver a la Nación a los pies de un rey felón que la hundió con sus desmanes. Vuelva ese rey con presteza… ¡Que queremos su cabeza!» [fig. 259].

Fig. 258. *Fray Lazo,* 27-01-1932

Unos meses más tarde, el 5 de septiembre, la misma revista lanzaba otra portada en la que aparecían juntos el cardenal toledano Pedro Segura, Tomás Domínguez de Arévalo —representante del partido carlista— y Alfonso XIII, hablando de los apoyos con los que contaban para hundir la República [fig. 260]. Este tipo de imágenes se hicieron todavía más abundantes hacia finales de 1933, cuando las derechas católicas se encontraban en su momento más álgido.

Fig. 259. *La Traca*, 20-06-1931

Fig. 260. *La Traca*, 05-09-1931

7.2. El auge de los partidos católicos

Evidentemente, en lo que respecta a las representaciones políticas, los líderes de los partidos de derechas fueron el blanco por excelencia de la prensa anticlerical. Alejandro Lerroux fue una de las figuras más representadas. Era la cabeza visible del Partido Radical y fue ministro de Estado durante el gobierno provisional. En diciembre de 1931, abandonó el gobierno inicial de Manuel Azaña por estar en desacuerdo con la continuidad de la

alianza republicano-socialista que lo había sustentado.[1475] A partir de entonces se mantuvo en la oposición, criticó habitualmente las políticas azañistas y se aproximó a las derechas. Esto, por supuesto, fue festejado por los católicos. En *Gracia y Justicia* se le retrató tan solo un mes después de su dimisión como un cuerpo al que lo resucitaba un ángel [fig. 261], celebrando así su nueva «vida» política.

Fig. 261. *Gracia y Justicia*, 16-01-1932

En la prensa anticlerical, podemos decir que su imagen pasó por dos etapas. Recordemos que en las elecciones de noviembre de 1933 el Partido Radical de Lerroux fue la segunda fuerza más votada, después de la CEDA, liderada por Gil Robles. Al principio, el Partido Radical pudo constituir gobierno en solitario gracias al apoyo de los demás partidos católicos. En ese primer momento, la prensa anticlerical mostró a Lerroux en solitario, simplemente como un político religioso y aliado con la Iglesia [fig. 262]. En marzo de 1934 incluso apareció retratado en *La Traca* rechazando a la CEDA [fig. 263]. Pero a partir de entonces, la situación cambió. La CEDA había decidido retirar su apoyo hasta que el Partido Radical no le dejara formar parte activa del gobierno. Ante las presiones, Lerroux tuvo que aceptar un pacto y en octubre concedió a la CEDA tres ministerios.[1476] Por aquellas fechas, la prensa anticlerical pasó a representar a Lerroux literalmente encadenado a este partido [fig. 264] o cargando con su cruz [fig. 265], siempre en una actitud de sufrimiento, de sumisión o de resignación ante el acuerdo.

[1475] TOWNSON, Nigel, 2002, pp. 124-127.

[1476] CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos, 2012, p. 97. Para un análisis pormenorizado de la política religiosa en este bienio, véase TOWNSON, Nigel, 2009.

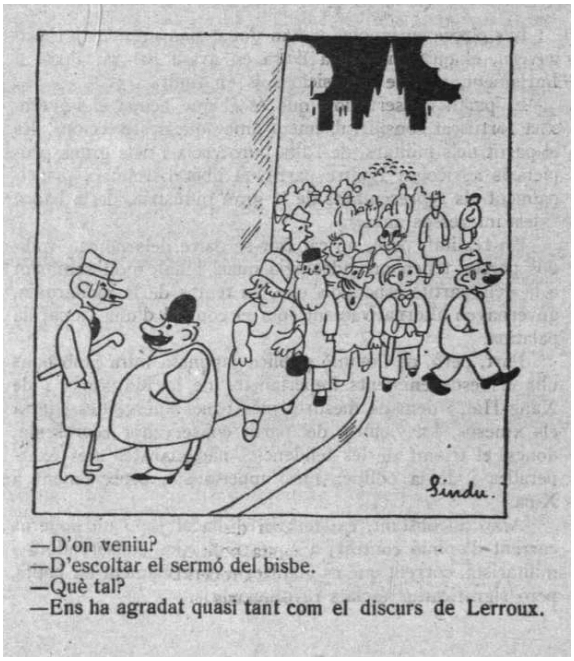

Fig. 262. *La Campana de Gracia*, 12-03-1932

Fig. 263. *La Traca*, 10-03-1934

Fig. 264. *La Traca*, 17-02-1934

Fig. 265. *La Traca*, 24-03-1934

Tras la entrada en el gobierno de la CEDA, el protagonismo en estas revistas lo acaparó Gil Robles [fig. 266 y 267]. En *La Traca* se le representó habitualmente con vestimentas o elementos religiosos para evidenciar su relación con la Iglesia. También se le incorporaron esvásticas, e incluso la propia fisionomía con la que se retrata al líder cedista podría recordarnos a Adolf Hitler, especialmente por el labio superior coloreado de negro, que aparenta un bigote, cuando Gil Robles siempre llevaba afeitado su vello facial.

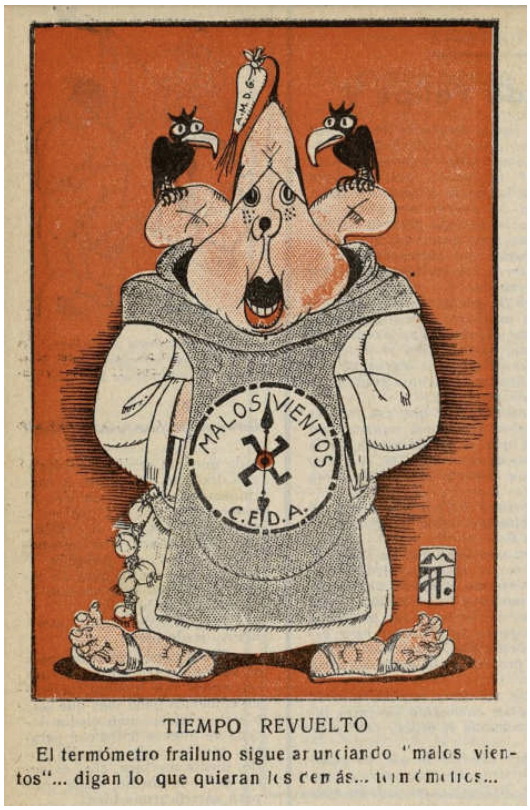

Fig. 266. *La Traca, 17-03-1934*

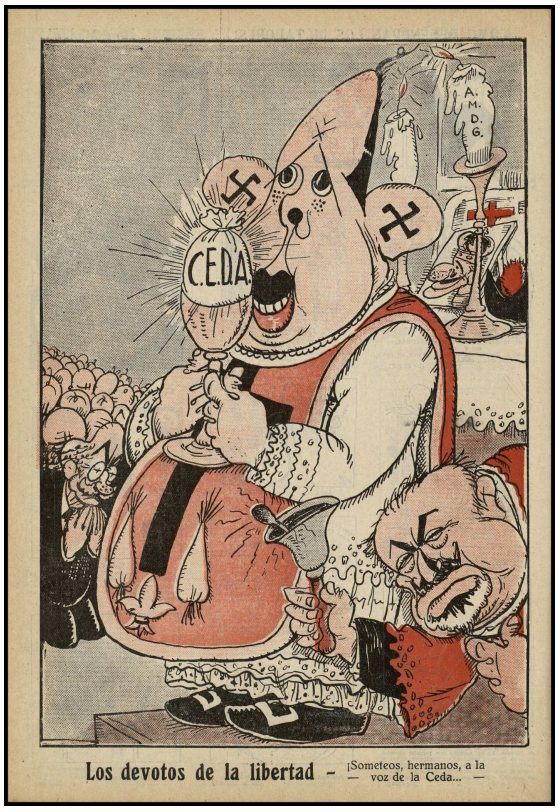

Fig. 267. *La Traca,* 03-03-1934

Aunque este tipo de rotativos satíricos se enfocaron en el ámbito nacional, también se hicieron eco, puntualmente, de lo que estaba pasando en otros países. En 1933 se llegó a publicar un pequeño artículo en el que se criticaba que el partido nazi había decretado que las personas que encarnaran en procesiones o natividades a personajes relacionados, de forma positiva, con Jesucristo debían ser de raza aria, mientras que las figuras negativas, como Judas, Pilatos o Barrabás, debían ser encarnadas por personas con rasgos asociados a los judíos, como los ojos oscuros o la piel morena [figs. 268 y 269].

Por lo general, la vinculación entre la Iglesia y los grupos sociales conservadores y reaccionarios, incluidos los fascistizados, fue una constante en el imaginario visual

anticlerical durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente en los años treinta. Lo veremos de forma muy evidente en las series de Renau y Monleón y será abundante hasta mediados de 1937, ya en plena guerra civil, tal y como demostró Manuel Arsenio Antón en su tesis doctoral dedicada al imaginario gráfico desechable en la «zona republicana».[1477]

Fins Jesucrist ha d'ésser rós i dolicocèfal

El Govern nazi, conseqüent en el seu propòsit de fer riure el món, ha dictat unes divertides disposicions sobre el físic de Jesucrist i la seva família. Amb motiu de la representació de la «Passió» típica d'Oberamergaun,

per a l'any que ve, ha decretat que tots els personatges que encarnin figures simpàtiques, han de tenir els ulls blaus, han d'ésser rossos i tenir el crani dolicocèfal, o sigui, allargat. El tipus de la raça ària, en una paraula. Les figures antipàtiques—Barrabàs, Judes, Pilats i el lladre impenitent—caldrà que tinguin els ulls negres, la pell morena i si pot ésser, el tipus jueu...

¿I aquesta gent es creuen ésser una «super-raça»?

Fig. 268. *La Campana de Gracia,* 19-09-1933

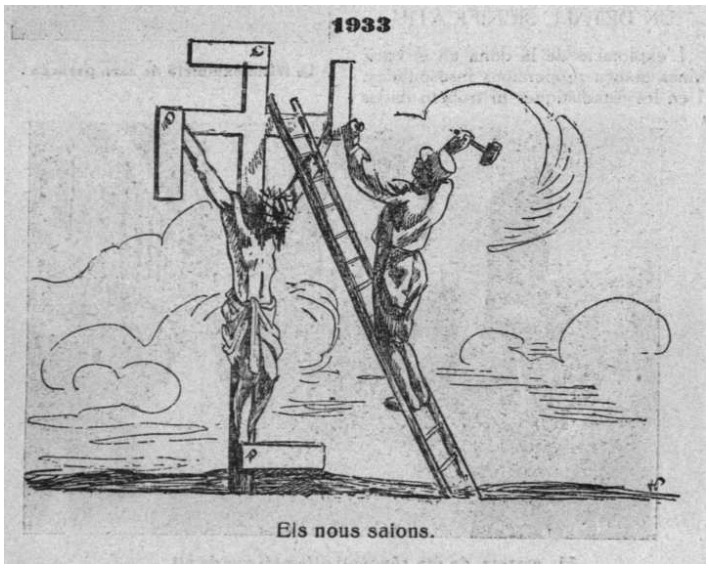

Fig. 269. *La Campana de Gracia,* 30-09-1933

7.3. La beata irreflexiva y el sufragio femenino

El sufragio femenino fue otro de los temas preferidos por las revistas satíricas. Como ya sabemos, las derechas apoyaron mayoritariamente la concesión del sufragio, mientras que en las izquierdas hubo dos posiciones enfrentadas, personificadas por Clara Campoamor y Victoria Kent. Campoamor defendió con firmeza el voto femenino como un derecho fundamental y una cuestión de justicia e igualdad. Por el contrario, Kent argumentaba que las mujeres españolas, influenciadas aún por la Iglesia y sin suficiente educación política, no estaban preparadas para ejercer el voto de forma autónoma y que

[1477] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021.

esto podía perjudicar al proyecto republicano.[1478] Ambas diputadas fueron frecuentemente caricaturizadas por la prensa anticlerical, junto con la socialista Margarita Nelken, que también fue contraria a la aprobación del sufragio femenino.[1479]

Fig. 270. *Fray Lazo*, 14-10-1931

Aunque el voto fue concedido a las mujeres en 1931, la opinión general seguía apuntando a que la incultura femenina podía beneficiar a las derechas.[1480] De hecho, una vez aprobado el sufragio, pero antes de que las mujeres votaran por primera vez —es decir, entre 1931 y 1933— ya encontramos múltiples imágenes en las que miembros del clero celebraban la nueva medida, dando por hecho que su participación en el sistema democrático facilitaría la victoria a los partidos conservadores afines a la Iglesia [figs. 270 y 271].[1481]

Fig. 271. *La Traca,* 21-11-1931

[1478] CHIVELET, Mercedes, 2011, p. 136.

[1479] CHIVELET, Mercedes, 2011, analiza cómo la prensa anticlerical describió a Clara Campoamor, Carmen de Burgos y las hermanas Nelken.

[1480] La utilización de la incultura femenina como argumento en contra del voto femenino no era algo nuevo ni tampoco exclusivamente español. Podemos encontrar ejemplos similares en la prensa republicana francesa desde finales del siglo XIX. Véase SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 43.

[1481] Para mayor profundización en la descripción de las «beatas» y su utilización en contra del sufragio, véanse, entre otros: SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, 2004, 2006. AGUADO, Ana, 2005. CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2022.

Más allá de las intenciones políticas, la falta de preparación de las mujeres era una realidad. El siglo XX se había iniciado con un 71% de analfabetismo femenino en España y aunque hacia los años treinta la cifra se había reducido a un 47,5% aproximándose al 38,9 de los varones, todavía se arrastraba un pasado de amplias limitaciones.[1482] Las carencias en la educación de la mayoría de las mujeres las convertía, sobre todo a ojos de los anticlericales, en seres manipulables que, incapaces de reflexionar sobre estos temas, acabarían votando al partido que les dijera un varón de confianza, ya fuera este su marido o, según temía la izquierda, el párroco. El escritor republicano José Díaz Fernández resumió agudamente este panorama:

> Al hombre español puede entregársele el sufragio, la libertad de enseñanza, el Parlamento, todas las instituciones que emanen de la voluntad popular a condición de orientarlo de antemano […] Pero a las mujeres no puede entregárseles ni siquiera esto. […] No sabrían hacer uso de ello, porque constituyen esa última capa popular donde no ha penetrado la conciencia política europea. Me parece que no es la hora de la galantería. Por lo tanto, si existen en nuestro país mujeres de excepción, mujeres que confirman la regla, a quienes pudiera confiárseles el precioso encargo de gobernarse políticamente, sabrán darse cuenta de la exactitud y de la intención de estas afirmaciones. El retraso político de España se explica precisamente por su retraso cultural, porque después de algunos siglos de unidad religiosa muy pocas personas lograron la suficiente independencia de espíritu que les permitiese actuar por convicciones avanzadas. Fue la mujer quien más duramente ha sufrido esta tenaz influencia, fruto del medio y de la educación, del temperamento y de las costumbres. El hombre español hubo de reducirla a un simple concepto de domesticidad, esclavizándola en el reducto de la familia; cerrándole todos los caminos de emancipación y dejándole libre uno tan sólo: el camino de la fe religiosa. El analfabetismo de las mujeres rurales es tan evidente como el analfabetismo ilustrado de la «señorita» cuyos conocimientos no van más allá del francés y de la costura. En España se ha defendido muchas veces la ignorancia femenina con los mismos argumentos que se utilizan para defender el pudor. Para ciertos padres y ciertos maridos el diablo acecha detrás de la cultura.[1483]

En el imaginario visual anticlerical, este temor ante la supuesta sumisión de las mujeres hacia la Iglesia y sus posibles consecuencias políticas se manifestó en la configuración de la imagen de la «beata», un arquetipo amplísimo y homogeneizante utilizado para ridiculizar a cualquier mujer creyente.[1484] Como señaló la historiadora Pilar Salomón, en las publicaciones obreras fue extremadamente común encontrar artículos y

---

[1482] CHIVELET, Mercedes, 2011, p. 136.

[1483] DÍAZ FERNÁNDEZ, José, 2006 [1930], p. 417.

[1484] CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2022, p. 578.

caricaturas criticando a esta figura, presentándola como un ser analfabeto, manipulable y subyugado al clero.[1485]

Dentro del contexto del sufragio, las beatas se presentaron como seres completamente sumisos. En este sentido, encontramos bastantes ilustraciones en las que los sacerdotes aparecen convenciendo a las fieles de votar a los partidos católicos, haciendo explícita esa manipulación a la que temía la izquierda [fig. 272]. Otras veces, las beatas aparecían desempeñando un papel más participativo en la campaña electoral, por ejemplo, ofreciendo dinero, objetos o indulgencias a mujeres necesitadas, a cambio de que cedieran su voto a las derechas [figs. 273 y 274]. Ese compromiso más activo nunca fue achacado a una iniciativa propia o a un criterio personal y premeditado, sino que fue considerado, sencillamente, como consecuencia de un proceso de manipulación por parte del párroco. La idea de que las mujeres quisieran defender a la Iglesia por motivos que fueran más allá de la sumisión no se contempló nunca, al menos en las revistas que hemos analizado.

Fig. 272. *Fray Lazo*, 16-03-1932

En esta línea, resulta interesante observar cómo fue representado un tipo concreto de beata: la activista católica. Normalmente, se dibujaron como personas histéricas, desocupadas y analfabetas, portando pancartas con graves faltas de ortografía adornadas con cordones y borlas, como si fueran los estandartes de las cofradías [figs. 274 y 275].[1486] Aunque, en general, podemos encontrar beatas de todas las edades y apariencias en el imaginario visual anticlerical —más tarde veremos otros ejemplos—, las activistas se

[1485] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003. La idea se desarrolla durante todo el artículo.

[1486] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 46.

retrataron siempre como personas de mediana edad o de edad avanzada, desarregladas, con vestidos largos como los de las sufragistas inglesas y portando cruces y escapularios.[1487] En definitiva, con un aspecto muy alejado de las modas modernas y del ideal físico de feminidad, que denotaba su anacronismo.[1488]

Fig. 273. *Fray Lazo*, 07-10-1931

Fig. 274. *La Traca,* 09-12-1933

La apariencia con la que se dotó a estas activistas, aunque grotesca, no era tan exagerada como podría parecer, por lo menos en lo que respecta a la vestimenta. El movimiento católico femenino y las jerarquías eclesiásticas de este momento consideraban que era inapropiado que las mujeres creyentes vistieran a la moderna, especialmente para entrar en el templo. El uso de vestidos cortos, ajustados o con escotes para asistir a misa

[1487] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 54. CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2022, p. 578.

[1488] El recurso de enfatizar el anacronismo de las devotas tampoco era nuevo. A finales del siglo XIX ya encontramos caricaturas enfocadas en este aspecto, como las descripciones que Benito Pérez Galdós ofreció en sus novelas *Tormento* (1884) y *Tristana* (1892), en las que entremezclaba a las creyentes con el resto de esculturas de la iglesia, presentándolas como estáticas e irreflexivas, como una parte más del edificio. Véase CAMINO, Alejandro, 2022, p. 578.

era considerado un signo de vanidad, producido por un desconocimiento de la verdadera doctrina. Con este argumento, se insistió a las fieles en que vistieran de una forma más conservadora y decorosa.[1489]

Fig. 275. *Fray Lazo,* 04-11-1931

Aunque el arquetipo visual de la beata, por lo general, no ofreció una diferenciación clara en función de la procedencia o de la clase social, sí que hemos encontrado un texto publicado en *Fray Lazo* en el que se describen algunas particularidades:

> Hay dos tipos esenciales de beata: la del pueblo y la aristocrática. Aquélla es sencilla y murmuradora, vieja y fea, viste siempre de negro y cree ingenuamente que Dios espía, preocupado, todas sus acciones; esta es mordaz y flirteante, joven por la edad o por los afeites, mundana en todos sus actos y amiga de Dios porque es un buenazo que perdona generosamente todos los pecadillos. La mujer de la clase media es de otra constitución psíquica diferente. […] Más atenta a las minucias terrenales que a los asuntos celestes, es, por lo común, religiosa de las de misa semanal y comunión al año.[1490]

[1489] CAMINO, Alejandro, 2022, p. 580.

[1490] MARGAÑÓN, Amalia, 1931, p. 21.

El artículo continuaba durante varias páginas, ofreciendo un ejemplo paradigmático sobre cómo fueron percibidas las mujeres católicas por algunos sectores de la izquierda. Curiosamente, el texto estaba firmado por una mujer: Amalia Margañón, sobre la que no hemos podido recabar ningún dato. Después de las antecitadas líneas, la autora volvía a enfocarse en las características que compartían todas las beatas y que las convertían en seres despreciables:

> Pertenezca a la clase social que pertenezca, la beata es indiscutiblemente una submujer. En su sensibilidad y en su inteligencia hay siempre un abotargamiento y una inferioridad extraordinarios. No es creyente por una necesidad metafísica de su espíritu, sino por un rutinarismo necio que la impulsa a manifestarse religiosa con la más estúpida de las irreligiosidades. Cualquiera de nosotras, las ateas conscientes, es de mayor religiosidad que todas las beatas juntas.[1491]

Más adelante, pasaba a señalar, desde una especie de determinismo biológico, los motivos que llevaban a estas mujeres a adorar iconos religiosos sin llegar a comprender por completo su significado:

> La beata presenta gangrenada la parte de corteza cerebral con destino a las asociaciones progresivas, y únicamente en continua hipertrofia aquella donde tienen sus centros de asociación los iconos de la idolatría religiosera. La tan decantada religiosidad femenina nacional está realmente en la clase directora; requiere simbolismos fáciles para su alimentación. Se adora el madero bendito, pero hay verdadera incapacidad para adorar al santo que representa. La mayoría de nuestras conspicuas devotas no tienen de Cristo otra idea que la misérrima que les suministra la imagen melancólica existente en el templo por ellas visitado. María de Nazareth se les aparece como una buena burguesa, un poquito rezadora y enemiga de los bailes, que visitaba las iglesias coquetonas de los jesuitas de aquellos tiempos y comía bacalao en Cuaresma. Y no les pidáis más: tienen por cerebro un corcho con incrustaciones grasosas. Al carpintero José lo imaginan como un trabajador muy limpio, casi un aristócrata metido en el trabajo por *sport*; no serían capaces de suponerle manchado de serrín. Y el acto del nacimiento de Jesús les es inconcebible […] Pues si éstas son sus ideas acerca de lo tangible religioso, ya calcularéis que no pensarán nada acerca de lo intangible. […] Pues estas señoras de psicología primitiva, ya que la beata popular es una simple comparsa, integran la total opinión religiosa española, y marcan en la vida social las garras de su ética originalísima: perversión mojigata o mojigatería perversa. Por ellas va resultando España inliberalizable.[1492]

La necedad de las católicas en particular y de las mujeres en general estaba tan asumida en el discurso anticlerical que en las revistas que hemos analizado ni siquiera se trató de apelar al público femenino para que no votara a las derechas, salvo en muy

---

[1491] MARGAÑÓN, Amalia, 1931, p. 21.

[1492] MARGAÑÓN, Amalia, 1931, p. 21.

contadas excepciones y de manera más bien indirecta.[1493] Parece que directamente se dio por hecho que ellas no leerían este tipo de publicaciones. En la misma línea, podemos observar cómo las mujeres ocuparon un plano completamente secundario en la mayoría de las ilustraciones en las que se mostraba una conversación sobre el sufragio femenino. Su opinión fue tan insignificante que en muchas imágenes el diálogo se produjo exclusivamente entre hombres [fig. 276].

Dentro de toda esta concepción misógina, el socialismo fue una de las pocas corrientes que se esforzaron realmente por captar el voto femenino y, concretamente, el de las mujeres proletarias. Plantearon las elecciones como un nuevo marco de la lucha obrera, en el que, en palabras de Pilar Salomón: «la mujer debería continuar su tradición de solidaridad y de lucha al lado del hombre en favor de la emancipación del proletariado, porque, en definitiva, con ella lograría la suya».[1494] De este modo, confiaban en que las obreras serían conscientes de que la Iglesia legitimaba el orden capitalista y que, buscando el beneficio de su clase social, no votarían a las derechas.

Fig. 276. *La Traca,* 25-06-1932

Algunos socialistas intentaron abrirse a una mayor participación femenina en sus espacios, para equiparar, de algún modo, las oportunidades de acceso a lo público que ofrecía la Iglesia. El periodista y teólogo Jaime Torrubiano comentaba en 1931:

> Los anticlericales hispanos han descuidado a la mujer en la vida pública y se han sometido a ella en la vida privada. Los actos públicos de actuación anticlerical deben ir desde ahora impregnados de calor

[1493] No pasó lo mismo en otro tipo de formatos. Recordemos, por ejemplo, el póster *Votad al Frente Popular* realizado por Manuela Ballester en 1936. Según BASILIO, Miriam M., 2013, p. 18: «The representation of a mother as protagonist and the avoidance of references to revolution or the Soviet Union were calculated to appeal to women voters and to portray the Communist Party as palatable partner in the Republic».

[1494] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 47.

femenino. Hay que crear asociaciones de señoras anticlericales militantes, liberadas y liberadoras de la influencia poderosa del padre espiritual, del funesto célibe profesional.[1495]

Pese a estas valiosas intenciones, los círculos obreros siguieron ampliamente dominados por la presencia masculina y los discursos de izquierdas continuaron pla-gados de machismo. Como indica Salomón, el mensaje que promulgaban estos sectores, aparentemente más abiertos, «estaba lejos de representar una versión feminista del anticlericalismo, pues no se apelaba al voto de la mujer en función de consideraciones ideológicas sobre sus propios derechos, sino en referencia a los de su marido, su padre o sus hijos como proletarios».[1496]

En las revistas católicas, como *Gracia y Justicia,* las ilustraciones no fueron más simpáticas con las mujeres. No solo no reconocieron ni elogiaron la labor de las activistas católicas, sino que, habitualmente, utilizaron los mismos estereotipos misóginos que en la prensa anticlerical, pero dándoles un sentido inverso. Así, en lugar de ridiculizar a las mujeres que defendían públicamente los intereses de la Iglesia, criticaron a aquellas que pedían el divorcio [fig. 277]. En vez de mostrarlas decidiendo su voto en función de lo que les decía el sacerdote, las retrataron influenciadas por sus maridos de izquierdas [fig. 278].

Fig. 277. *Gracia y Justicia,* 10-10-1931

[1495] Citado por DELGADO, Manuel, 1993a, p. 52.

[1496] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 47.

Fig. 278. *Gracia y Justicia,* 18-11-1933. La mujer aparece malherida dando a entender que ha sido maltratada por su marido de izquierdas

Tampoco se trató de luchar contra arquetipo de la beata. Los varones a penas se pronunciaron sobre esta cuestión y las activistas católicas no trataron de desmentirlo.[1497] De hecho, tal y como ha estudiado Alejandro Camino, hubo mujeres pertenecientes a los sectores más politizados del movimiento católico femenino que reforzaron algunas connotaciones negativas de ese arquetipo, ya que consideraban que eran certeras y que definían perfectamente las prácticas de algunas mujeres religiosas. La diferencia fue que para los anticlericales el concepto de «beata» englobaba a todas las mujeres católicas, mientras para las activistas solo servía para denominar a un pequeño sector de fanáticas que perjudicaba al resto de mujeres creyentes por su comportamiento irracional.[1498]

Con todo, podemos afirmar que uno de los puntos de convergencia del heterogéneo panorama político fue la presentación de la mujer creyente —o de una parte de ellas— como un ser irreflexivo, sin educación y sumiso, alejado de los ideales de feminidad y cuyo control estaba en manos de los varones de su entorno. Si dentro de estos discursos la beata votaba aquello que le decía el hombre más afín a su persona, determinar quién desempeñaba ese papel se volvió una cuestión estratégica de primer orden.

[1497] CAMINO, Alejandro, 2022, p. 581.

[1498] Para mayor profundidad sobre este tema, véase CAMINO, Alejandro, 2022.

7.4. «En esta España de calzonazos» El cura como cabeza de familia

Los sectores anticlericales manifestaron una preocupación constante por la influencia que los sacerdotes podían ejercer en el ámbito doméstico. Se sostenía que, debido a su cercanía con las mujeres, el párroco podía llegar a sustituir al marido en su función patriarcal, inmiscuyéndose en la vida familiar a través de la conversación con las esposas.[1499] Por lo tanto, se trató de advertir a los obreros de las consecuencias nefastas que podía tener cualquier relación espiritual de sus mujeres con un clérigo.[1500] Este argumento puede encontrarse en multitud de textos escritos desde mediados del siglo XIX.[1501] Uno de los primeros y más difundidos fue el libro *El cura, la mujer y la familia* de Jules Michelet, editado en 1845, en el que se afirmaba:

> Y es porque somos trabajadores, porque volvemos cansados todas las noches, que tenemos más necesidad que otros de paz en el corazón. Hace falta que se hogar sea realmente nuestro hogar, que esta mesa, nuestra mesa, y que no nos encontremos con que nuestra mujer o nuestro hijo nos dicen al oído una lección aprendida de las palabras de otro hombre.[1502]

En 1901, el socialista Juan José Morato apuntaba en *La Nueva Era*:

> Hombres radicales que abominan continuamente de la influencia clerical, no son capaces de librar batallas en el hogar doméstico ni de arrostrar hablillas de vecindad, y bautizan a sus hijos, los casan canónicamente y si mueren no los llevan al desierto y reducido cementerio civil.[1503]

El mismo año, *El Obrero* publicaba un artículo en el que se decía: «El cura es el segundo marido de las mujeres de los trabajadores que caen en sus garras y el primero de las monjas y de las señoritas de la aristocracia».[1504] En 1915, el anticlerical José Nakens, también protestaba:

> Mientras entre nosotros hay ciudadano que vuelve hambriento a su casa, después de haberse ciscado en Dios en el mitin, y aguarda mansamente a que su esposa vuelva de oír misa, para que le sirva el almuerzo, y aún se da el caso de que alguno la acompañe hasta el dintel del templo, exponiéndose a llegar tarde al mitin.[1505]

[1499] CAMINO, Alejandro, 2022, p. 579.

[1500] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 45.

[1501] Para una recopilación más completa véase DELGADO, Manuel, 1993a.

[1502] Traducción en DELGADO, Manuel, 1993a, p. 11

[1503] Citado por DELGADO, Manuel, 1993a, p. 36.

[1504] Citado por DELGADO, Manuel, 1993a, p. 37.

[1505] NAKENS, José, 1915, p. 145.

En 1922, se publicó en *El Pueblo* una opinión parecida, en la que se afirmaba que ni siquiera en los hogares en los «el jefe de la familia es hombre avanzado, hombre de izquierdas», se le permitía «defender su credo político con tranquilidad, porque ese soldado vive gestionado por las gracias femeninas, por las súplicas enternecedoras de un adalid con faldas que anda por otros caminos y tiene una misión sagrada que cumplir: atraer a la Iglesia a su marido».[1506] Todavía en 1937, Kaminski escribía sobre algunas percepciones pasadas:

> Un español no podía dar un paso sin que los curas lo acompañasen, lo vigilasen, lo cuidasen o lo condenasen. La Iglesia también influía profundamente en la vida familiar, sobre todo por su influencia sobre las mujeres, a las que impedía toda emancipación. El cura casi formaba parte de la familia, arreglaba los matrimonios, decidía el oficio de los hijos y se preocupaba de ser recordado en los testamentos.[1507]

Heredera de esta tradición discursiva, la prensa gráfica anticlerical de la Segunda República puso sus esfuerzos en apelar a los maridos de izquierdas para que controlaran a sus esposas e impidieran que estas establecieran un vínculo con cualquier miembro del clero. Incluso Margañón, en el artículo de *Fray Lazo* sobre las beatas antes citado, concluía elogiando a aquellos hombres que conseguían frenar dichas relaciones: «Hay los maridos liberales que procuran desclericalizar sus domicilios con fumigaciones antisépticas para que no vuelva a repetirse en ninguno el ruido de campanas atormentadoras».[1508] En el imaginario visual, este modelo tomó la forma de viñetas en las que los maridos se enfrentaban física o verbalmente a los sacerdotes [fig. 279].

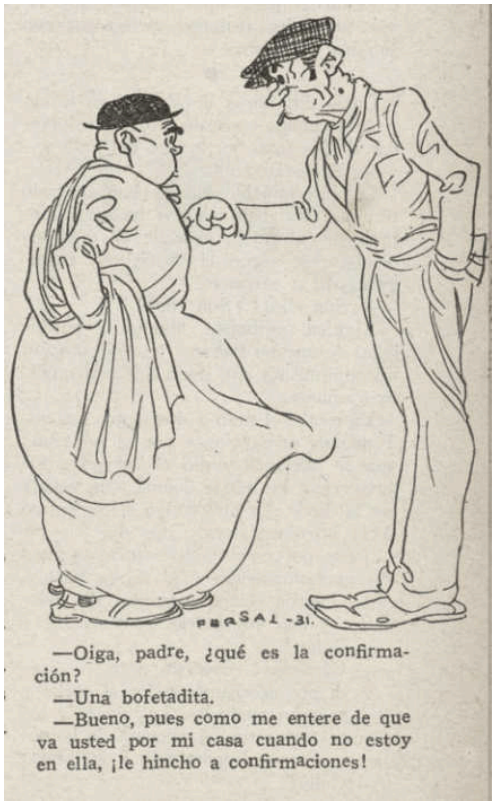

Fig. 279. *Fray Lazo,* 02-12-1931

Se utilizaron múltiples argumentos para convencer a los esposos de que llevaran a cabo

---

[1506] VIDAL, Eutasio Juan, 1922, p. 1.

[1507] KAMINSKI, Hanns-Erich, 1978 [1937], p. 160.

[1508] MARGAÑÓN, Amalia, 1931, p. 22.

esta intervención. Uno de ellos fue que los hombres católicos no aceptaban que las mujeres de su familia adoptaran una religión o ideología distinta a la suya, mientras que los hombres republicanos y de izquierda sí respetaban esa libertad, lo que los colocaba en una situación de desventaja a la hora de intentar consolidar el modelo de sociedad al que aspiraban. En paralelo, se siguió insistiendo en la idea de que si sus mujeres eran muy religiosas, la libertad por la que tanto luchaban en la esfera pública les sería retirada en el entorno del hogar, ya que las esposas acabarían imponiendo aquello que les decía el sacerdote. Así lo confirmaba Unamuno en 1930: «En esta España de calzonazos, los curas manejan a las mujeres y las mujeres a los hombres».[1509] Cabría preguntarse cómo un ser concebido como dócil y maleable era capaz de «manejar» a su marido e imponer su propio pensamiento en el seno de una estructura familiar patriarcal.

7.5. La hipomasculinidad de los hombres católicos

La afirmación de Unamuno nos ofrece un puente perfecto para analizar cómo fueron concebidos los hombres católicos por el discurso anticlerical, aunque comenzaremos advirtiendo que su presencia en el imaginario visual fue relativamente insignificante, ya que la mayoría de caricaturas se centraron en la figura de la beata y, sobre todo, en los miembros del clero. Desde comienzos del siglo XX, se había extendido la idea de que los varones católicos, al prestar obediencia a Dios y al papa, estaban sometidos a una autoridad diferente a su persona y eso les restaba legitimidad para imponerse ante sus familias. A ojos de los anticlericales, ese acatamiento era síntoma de debilidad y explicaba la sumisión de los católicos a los curas o a sus esposas, tal y como afirmaban las citas anteriores.[1510]

Poner en duda la autoridad de estos hombres en el ámbito doméstico implicaba, en un sentido más amplio, cuestionar su virilidad. Esto fue potenciado por la idea, tan presente en la época, de que la religión era algo femenino o, en este caso, feminizante. Como ha apuntado Caroline Ford, la actitud de los sectores anticlericales ante el proceso de feminización de la religión contribuyó a convertir a la laicidad en un aspecto central de la identidad masculina burguesa y republicana de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX.[1511] Por lo tanto, los católicos no solo se alejaban del modelo hegemónico de

[1509] UNAMUNO, Miguel de, 1976 [1930], p. 38.

[1510] CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023, pp. 2-4.

[1511] FORD, Caroline, 2005.

masculinidad al obedecer al sacerdote o a sus esposas, sino que también lo hacían por el mero hecho de practicar su religión y participar en las actividades de la Iglesia.

Según Alejandro Camino, los hombres católicos fueron conscientes de esta disidencia en la masculinidad y asumieron como parcialmente válidas algunas ideas presentes en los discursos anticlericales. Aceptaron, por ejemplo, que la piedad cotidiana no era apropiada para ellos, puesto que se trataba de tareas particulares de las mujeres. También fueron reacios al precepto de la confesión, por la asimilación de la propaganda en la que se incidía en que esa práctica suponía ser controlado por otros hombres y por tanto, conllevaba una pérdida de virilidad. Estos ajustes, sin embargo, no evitaron que, dentro del espectro del género burgués, los hombres católicos fueran considerados afeminados, por carecer de algunos de los rasgos que los anticlericales consideraban como típicamente masculinos y por contar con algunos socialmente valorados como femeninos.[1512]

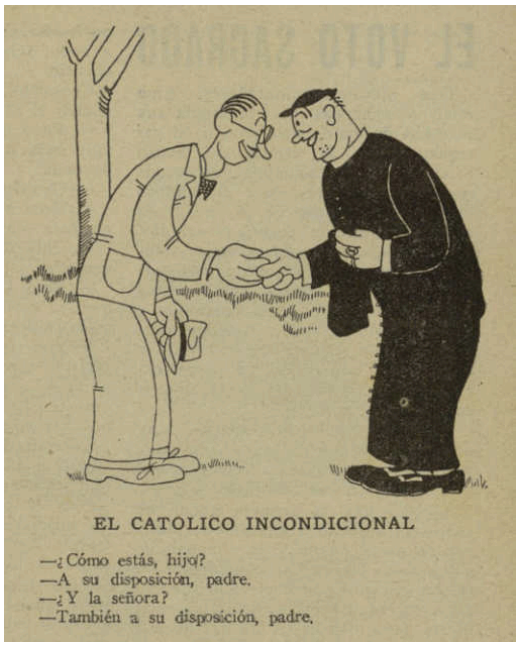

Fig. 280. *Fray Lazo,* 20-08-1931

Fig 281. *La Traca,* 03-03-1931

Dentro de este contexto se entiende que los hombres católicos fueran representados visualmente o bien como seres sumisos a las voluntades del clero que permitían hacer a sus mujeres aquello que quisieran [figs. 280 y 281] o bien, directamente, como personas con rasgos y actitudes feminizados [figs. 282 y 283]. El trasfondo de este segundo tipo era claramente misógino, ya que la «feminidad» atribuida a estos hombres servía para señalar su

[1512] CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023, pp. 2-4.

ignorancia, su credulidad y su subyugación al clero.[1513] Si atendemos a las fechas, también es interesante observar que este tipo de representaciones proliferaron especialmente a partir de 1934, cuando las derechas subieron al gobierno.

Fig. 282. *Fray Lazo,* 18-11-1931

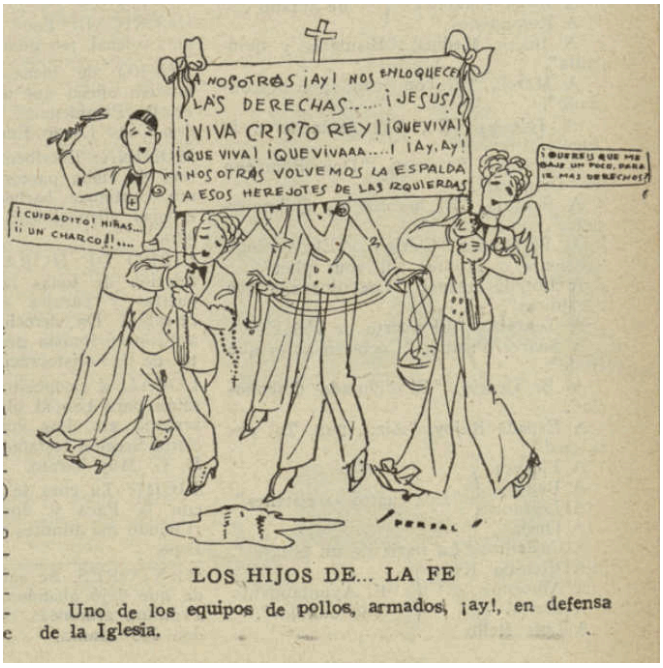

Fig. 283. *Fray Lazo,* 25-11-1931

También debemos remarcar que, a diferencia de las beatas, en cuyas representaciones hubo una mayor variedad fisionómica, los hombres católicos practicantes siempre tomaron la forma del burgués urbano, vestido con traje de chaqueta, pajarita y sombrero y adornados con rosarios, estampas y otros objetos típicamente asociados a las mujeres, como flores o lazos. Por su vestimenta podríamos vincular la aparien-cia del católico con el arquetipo del capitalista, más convencionalizado, que desarrollaremos en el capítulo dedicado a los fotomontajes de Renau y Monleón. De esta manera, las ilustraciones publicadas en las revistas anticlericales situaban al católico en dos esferas consideradas enemigas al mismo tiempo: la Iglesia y el capitalismo. En otras palabras, el hombre católico se presentó como parte fundamental de un sistema que se quería destruir.[1514]

Los católicos consagrados, es decir, los eclesiásticos, también fueron tratados de afeminados, aunque esto fue más habitual en la prensa ordinaria que en la prensa gráfica. En el diario *El Luchador,* por ejemplo, se aseguró que en un mitin de la CEDA, José María

[1513] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 44.

[1514] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, pp. 403-408.

Gil Robles había sido «coreado por unos cuantos curas afeminados que hacían gestos y ademanes propios de la debilidad sexual que a ellos les caracteriza».[1515] Los argumentos que sustentaban esa feminización fueron, entre otros, el hecho de que los eclesiásticos vistieran faldas y, sobre todo, la hipomasculinidad a la que llevaba el celibato.[1516]

El tema de la sexualidad en el clero masculino fue un asunto complejo, ya que en los discursos anticlericales se trató de dos maneras que a priori podrían resultar contradictorias, pero que deben entenderse, más bien, como una especie de causa-consecuencia. Por una parte, como ya hemos visto, se presentó a los hombres católicos como afeminados, pasivos y sumisos. Pero esta imagen convivió con otra en la que los eclesiásticos eran mostrados como un peligro sexual para las mujeres, llevando al plano de lo lascivo y lo carnal esa temida relación entre devotas y clérigos. Como ha destacado Raúl Mínguez, ambas visiones estuvieron relacionadas, ya que la abstinencia fue considerada por muchos higienistas desde el siglo XIX como una imposición antinatural, que podía empujar a una falta de control en las pulsiones sexuales.[1517] Fuera como fuere, esta visión hipersexualizada del clero será la predominante en el imaginario visual proyectado en la prensa gráfica anticlerical.

[1515] Citado por CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023, p. 17.

[1516] CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023.

[1517] MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2022, pp. 159-185.

8

EL CLERO Y SUS PECADOS

8.1. Tipos de clérigos

Como decíamos, el clero, específicamente, el clero masculino, fue el objeto más habitual de las ilustraciones en las revistas anticlericales. Dado que se trataba de personajes anónimos, su imagen estuvo conformada por construcciones arquetípicas y grotescas que servían para señalar una larga lista de defectos. Como apuntó Julio de la Cueva, «por este tipo de prensa desfilarían, semana tras semana, los más añejos tópicos anticlericales que pintaban al clérigo como hipócrita, perezoso, comilón, bruto, mezquino, codicioso, destemplado, salaz, etc.».[1518] Para los anticlericales, los frailes y los curan eran los máximos infractores de las normas morales, por lo que su morfología fue distorsionada habitualmente en las caricaturas con la intención de enfatizar físicamente esa deshumanización o perturbación moral.[1519]

La fealdad ha servido para representar, históricamente, el concepto opuesto a la imagen ideal del hombre, simbolizando la decadencia moral del individuo.[1520] Por tanto, durante la época contemporánea fue habitual encontrar a ciertos sectores de la población, como la burguesía o el clero, representados con un aspecto grotesco, exagerado, o incluso animalizado en la prensa de izquierdas. En las revistas anticlericales, por ejemplo, fue persistente la fusión entre la fisionomía del clero y la de los cerdos [fig. 284], animales ligados en la cultura occidental a la suciedad, la glotonería y otros vicios.[1521] También encontramos alusiones puntuales a los cuervos, las arañas o incluso demonios [fig. 285]. Esta retórica operaba como un mecanismo eficaz de deshumanización, negándole al clero

---

[1518] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 1998, pp. 222-223.

[1519] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, pp. 391-392.

[1520] ECO, Umberto, 2016, p. 15-20 y 333-363, HENDERSON, Gretchen E., 2018, p. 122-125.

[1521] Véase SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio, 2023.

los atributos propios de la condición humana y las formas de reconocimiento que esta implica. En definitiva, se le sometía a un proceso de degradación simbólica.[1522]

Fig. 284. *La Traca,* 25-08-1934

Fig. 285. *La Traca,* 09-01-1932

Aunque hubo una serie de características comunes a casi todas las representaciones, puntualmente se señalaron algunas particularidades entre los distintos tipos de clérigos que resultan muy interesantes. Por ejemplo, *La Traca,* dedicaba dos páginas del número del 12 de noviembre de 1932, a explicar las diferencias entre dominicos, franciscanos, jesuitas, párrocos y monjas. Los rasgos de los dominicos fueron los más genéricos, ya que se destacó en ellos los defectos que normalmente se adjudicaban ya al conjunto del clero: la manipulación de las mujeres, la avaricia y, en particular, la glotonería [fig. 286]. De los franciscanos se dijo que por su aparente humildad y su «hipócrita caridad» seducían a los buenos cristianos, aunque en realidad eran igual de denostables que el resto del clero [fig. 287].

[1522] CASTRO, Demetrio, 2005, p. 214. OROBON, Marie-Angèle, 2021, p. 60. SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio, 2023, p. 49.

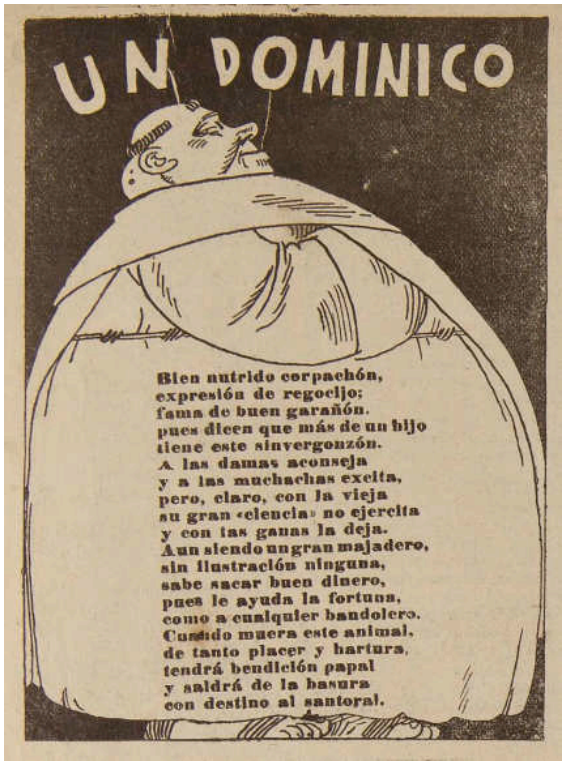

Fig. 286. *La Traca*, 12-11-1932

Fig. 287. *La Traca*, 12-11-1932

Los jesuitas fueron un caso más notable. Normalmente se les representó como hombres afeminados, e incluso se dio a entender una presunta homosexualidad o, en los casos más extremos, actitudes pedófilas, tal y como muestran el texto de *La Traca* [fig. 288] y otras imágenes [fig. 289]. El tema de la pederastia había sido esencial en el debate entre clericales y anticlericales por el control de la enseñanza a finales del siglo XIX y principios del XX. En este contexto, saltaron al debate público algunos casos de abuso sexual infantil por parte de religiosos [fig. 290] que, como es lógico, despertaron una fuerte indignación en la sociedad, que fue canalizada y fomentada por la prensa anticlerical.[1523]

Fig. 288. *La Traca*, 12-11-1932

[1523] Véase CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023.

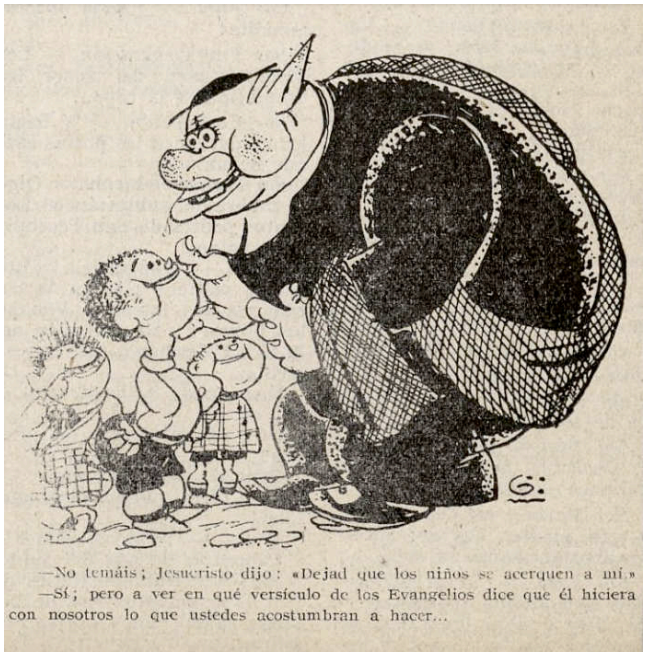

Fig. 289. *La Traca,* 07-07-1934

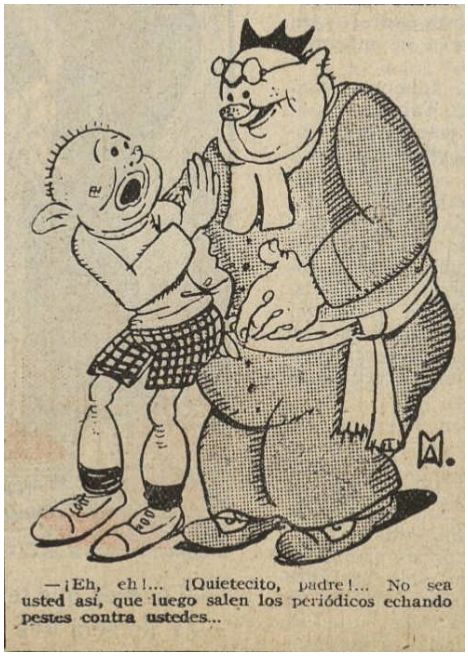

Fig. 290. *La Traca,* 14-04-1934

Aunque el discurso en torno al problema de la pederastia en la Iglesia se nutrió de una tradición preexistente, los argumentos fueron dotados, en en el contexto de la secularización, de nuevos significados para lanzar una campaña de alcance político. Según han afirmado autores como Francisco Vázquez García o Alejandro Camino, estas agresiones fueron definidas por la prensa como una epidemia que representaba un peligro para la juventud no solo físico, sino también moral, puesto que se consideraba que así el clero contagiaba el «afeminamiento» o la homosexualidad entre los varones, propagándola por todo el país.[1524]

Los jesuitas fueron una orden dedicada, sobre todo, a la enseñanza. Por tanto, aunque no fueron los únicos a los que se les acusó de pederastas, sí fueron el objetivo más habitual de esta crítica. Además, los jesuitas eran la orden más denostada por los anticlericales porque no obedecían al Estado, sino directamente al papa. Recordemos que este había sido el motivo por el cual fue la única compañía religiosa expulsada del país tras la proclamación de la República. Sin duda, ese odio contribuyó a que la prensa les atribuyera rasgos que, en la época, eran considerados todavía más inmorales que los que se solían asociar al resto de clérigos.

[1524] VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, 2020. CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023.

Dejar en manos de los jesuitas la educación de los niños implicaba, para algunos, un peligro para el futuro de la nación, ya que podían inculcar a las nuevas generaciones todos sus defectos.[1525] Ramón Pérez de Ayala abordó este asunto en su polémica novela *A.M.D.G.,* de 1919, en la que narraba su experiencia como estudiante un colegio jesuita. Carmen de Burgos, bajo el pseudónimo de Gabriel Luna, también lo remarcaba en el diario *El Pueblo*: «Los conozco en su obra, los conozco en una multitud de jóvenes afeminados que pululan por nuestros salones y que salieron de sus colegios».[1526] Además, según recogió Giménez Caballero, los jesuitas eran una orden:

> Conocidamente dominadora de la conciencia femenina, y cuyos rasgos característicos —astucia, doblez, sutileza, sigilo, sonrisa— y su mismo vestido talar, romántico, ceñida túnica y faja al talle, pertenecen a un ámbito que llamaríamos «matriarcaloide». (Contemporáneamente al culto de san José, el jesuitismo exalta otros cultos de símbolo feminoide: «Sagrado Corazón de Jesús», «Bernadette Soubirous», «la Inmaculada».)[1527]

Si salimos de los conventos, los párrocos fueron los clérigos más representados dentro de el abundante imaginario anticlerical, lo cual tiene sentido, puesto que fueron los que más presencia tuvieron en la vida cotidiana, no solo por cercanía a la población, sino porque, según recogen las fuentes, eran muchos en cantidad. Greenfield, por ejemplo, relataba:

> Far deeper rooted is the feeling of duty in Spanish families to give one son to the service of the Church, to become, if he has the talent, a priest or, if less gifted, a brother; and so we meet them in abundance. […] It mus be a serious problem for the Church to keep so many thousands of them in the narrow path.[1528]

Como se indica en *La Traca* [fig. 291] y como podríamos inferir tras lo expuesto en las anteriores páginas*,* el tema estrella en relación a los párrocos fueron sus relaciones con las mujeres católicas, tanto sentimentales como sexuales. La mayoría de estas relaciones se presentaron entre los sacerdotes y las «beatas», es decir, entre un hombre consagrado y una mujer laica. Enseguida dedicaremos un apartado específico a profundizar en este tipo concreto. Por ahora nos interesa saber que estas no fueron las únicas relaciones libidinosas en las que, según la prensa anticlerical, participaba el clero. Algunas de estas escenas

---

[1525] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 44.

[1526] LUNA, Gabriel, 1908, p. 1.

[1527] GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 2005, p. 147.

[1528] GREENFIELD, Eric, 1932, p. 118.

estuvieron protagonizadas por monjas, el último tipo eclesiástico descrito por *La Traca* [fig. 292].

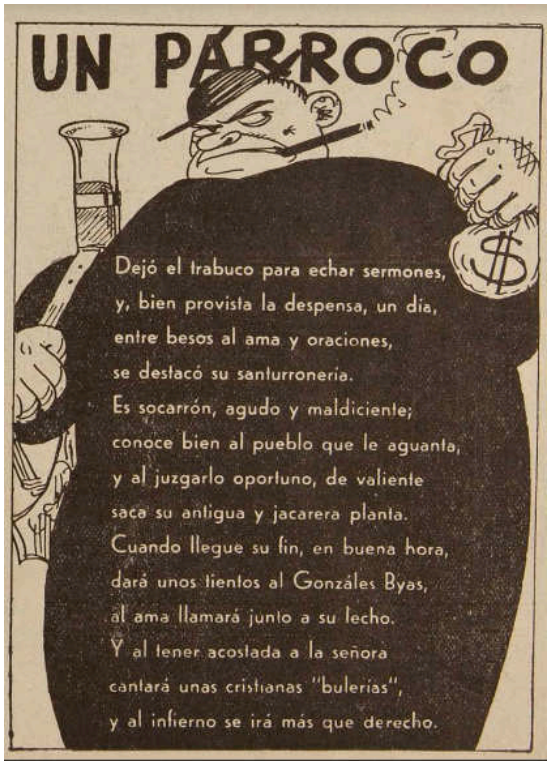

Fig. 291. *La Traca,* 12-11-1932

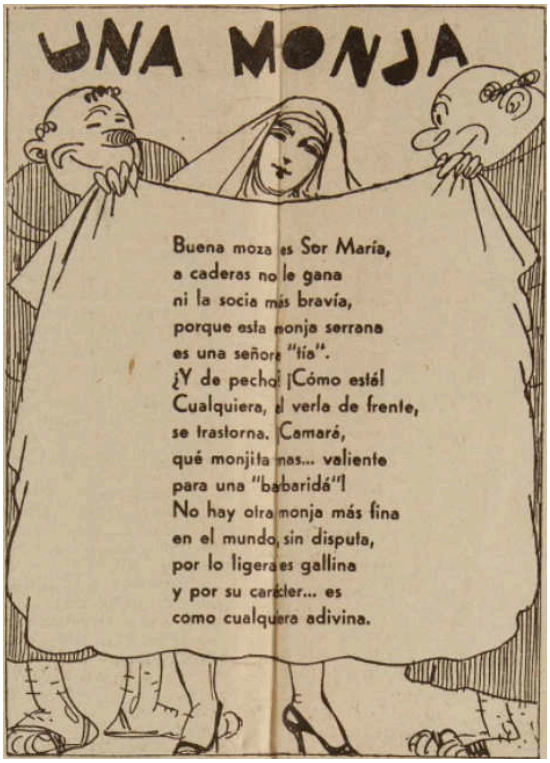

Fig. 292. *La Traca,* 12-11-1932

Las religiosas, que eran consideradas por la Iglesia como el más elevado modelo de feminidad,[1529] fueron altamente sexualizadas por la prensa anticlerical republicana, aunque el tema, desde luego, no era nuevo. Encontramos precedentes que aluden a la conquista romántica de las monjas en obras tan conocidas como *El Buscón* (1626), de Quevedo, o *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorilla, esta última muy nombrada en la Segunda República [fig], si bien es cierto que en revistas como *La Traca* dichas relaciones se hicieron extremadamente explícitas en el plano visual.

En algunas imágenes, las monjas adquirieron unos rasgos similares a los de los hombres eclesiásticos, mostrándose envejecidas, opulentas y manipuladoras [figs. 293]. Sin embargo, este no fue su aspecto habitual. En la mayoría de ocasiones, las monjas se mostraron como mujeres jóvenes, bellas, más o menos inocentes, que eran engañadas [fig. 294] o abusadas [fig. 295] por un fraile con el que compartían convento o por un sacerdote

[1529] Sobre la percepción de la soltería y el celibato de las mujeres católicas, véase CAMINO, Alejandro; MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2021.

más mayor y de aspecto desagradable. De hecho, las monjas mayores o menos agraciadas rara vez participaban en la acción sexual, sino que la propiciaban actuando de alcahuetas entre los frailes y las jóvenes novicias [fig. 296 y 297]

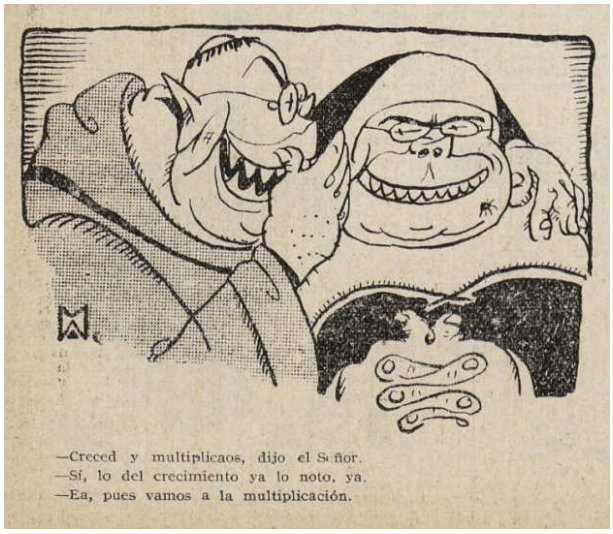

Fig. 293. *La Traca*, 27-07-1934

Fig. 294. *La Traca*, 20-01-1934

Fig. 295. *La Traca*, 09-01-1932

Fig. 296. *La Traca*, 04-02-1934

La diferencia en el aspecto físico de las monjas y los frailes no es baladí. En primer lugar, el público objetivo de estas revistas estaba constituido, fundamentalmente, por hombres heterosexuales. El hecho de representar a las religiosas tan atractivas, sin duda, era un reclamo para las ventas. Para mayor evidencia, las monjas fueron dibujadas, a menudo, con el pecho al descubierto o semidesnudas, mientras que esto no ocurrió en ningún caso con el clero masculino, que siempre aparece vestido [figs. 294 y 298]. En segundo lugar, esa disonancia estética, que también encontraremos en el caso de las beatas, enfatizó la idea de que las mujeres eran seres manipulables, puesto que podían ser seducidas fácilmente por aquellos hombres monstruosos.

En algunos casos, incluso se mostraron las humillantes consecuencias —siempre para ellas— que habían resultado de estas relaciones, con monjas embarazadas ocultas en el convento [figs. 299 y 300]. Evidentemente, que una religiosa estuviera encinta era algo escandaloso, pero el celibato de estas mujeres también había sido motivo de críticas por los sectores anticlericales, enmarcadas en ese proceso de enaltecimiento de la maternidad que describíamos en el capítulo 6.[1530] En relación a este tema, resulta especialmente significativa una pequeña caricatura publicada en *La Traca,* [fig. 298] que resume a la perfección varios de los asuntos estudiados.

—Vaya, vaya, hermana Cándida, que el padre Canuto está ansioso de abrirle el camino de la gloria.

Fig. 297. *La Traca*, 04-02-1934

—¡Padre! ¿Qué va a hacer usted?
—Nada, hija; que soy lerrouxista y que te voy a elevar a la categoría de madre.

Fig. 298. *La Traca,* 21-07-1934

[1530] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 185.

Además de este binomio fraile-deforme/monja-bella, recoge, por un lado, esa vinculación entre el clero y las derechas, y por otro, el asunto de la sublimación de la maternidad y de la Virgen madre.

Además, como apuntó Pilar Salomón, la imagen negativa que se presentaba de ellas no respondía a una mala praxis, sino al concepto radicalmente negativo que los anticlericales atribuían a los conventos.[1531] Se consideraba que el régimen de estricta clausura seguido por numerosas comunidades femeninas desnaturalizaba a aquellas mujeres, ya que les impedía salir al exterior a cuidar de sus familiares cuando estos lo necesitaban.[1532]

Fig. 299. *La Traca,* 23-05-1931

En esencia, la configuración visual de las monjas denotó una profunda misoginia, ya que se prestó más atención a su condición de género que a su consagración como religiosas. En lugar de presentarlas como lo que eran —una parte más del clero— la prensa anticlerical las convirtió en un objeto más de deseo para el hombre, tanto para el dibujado que participaba en la acción sexual, como para el real que compraba la revista. Su belleza denotaba manipulación y sus votos, antinaturalidad. Con esto se demostraba, una vez más, que cualquier actividad llevada a cabo una mujer siempre iba a estar precedida por su sexo.

Fig. 300. *Fray Lazo,* 09-09-1931

[1531] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, pp. 44-45.

[1532] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, pp. 44-45.

8.2. Algunos rasgos comunes. Ni humildad ni templanza

Todos estos clérigos, pese a sus diferencias, tenían en común un mismo defecto: un comportamiento inmoral y desmesurado que iba en contra de los votos tomados. En la época contemporánea esta imagen se explotó y se aplicó a la totalidad del clero, sin hacer distinciones entre buenos y malos. Sin embargo, podemos encontrar precedentes en los que la crítica al mal comportamiento de algunos frailes o sacerdotes es señalada por otros clérigos. El tema aparece en la arquitectura de algunos templos, en los márgenes de algunos manuscritos medievales, en los *exempla* del *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, o en las sátiras de Giovanni Bocaccio. También lo hace, con más frecuencia, en los *fabliaux* franceses, unas pequeñas fábulas moralizantes de contenido erótico que se hicieron muy populares entre los siglos XIII y XIV. Algo más tarde, en el contexto de la Reforma del siglo XVI, los protestantes comenzaron a hacer uso de la imprenta para producir y distribuir imágenes satíricas dirigidas contra el papa y contra el catolicismo en general en las que también se señalaban estos comportamientos inadecuados. Los grabadores británicos del siglo XVIII continuaron con esta tradición y también se hicieron destacar en la creación y distribución de caricaturas dirigidas hacia la Iglesia de Roma.[1533]

En el contexto católico, por lo general, no se criticaron aspectos relacionados con la divinidad, con la fe o con la teología, ni siquiera en el periodo contemporáneo. El objeto principal de las críticas fue la doble moral presentada por los hombres y las mujeres que, aunque en teoría decían defender los valores católicos, en la práctica no los respetaban. Esta hipocresía pudo verse representada en las personas laicas, pero sobre todo en las consagradas, en las que el incumplimiento todavía era más grave. Así, por la prensa satírica de los años treinta desfilaron imágenes constantes en las que se mostraba a los monjes o a los curas ignorando descaradamente los votos de pobreza y castidad.

Para señalar la violación del voto de pobreza se crearon dos tipos diferentes de imágenes. Por un lado, aquellas en las que los sacerdotes, pero sobre todo los frailes, se presentaban obesos, comiendo en abundancia o embriagados por el consumo de bebidas alcohólicas [figs. 301 y 302]. Por otro, las que aludían a su avaricia, señalando las cuantiosas limosnas que la Iglesia demandaba [fig. 303] o ilustrando a los religiosos rodeados de riquezas [fig. 304]. En un punto intermedio, podríamos ubicar aquellas caricaturas en las

[1533] CAPDEVILA, Jaume, 2010, pp. 11-16.

que se señalaba el acaparamiento de los alimentos por parte del clero, mientras el pueblo pasaba hambre [fig. 305].

Fig. 301. *La Traca*, 17-03-1934

Fig. 302. *La Campana de Gracia*, 12-03-1932

Fig. 303. *Fray Lazo*, 16-12-1931

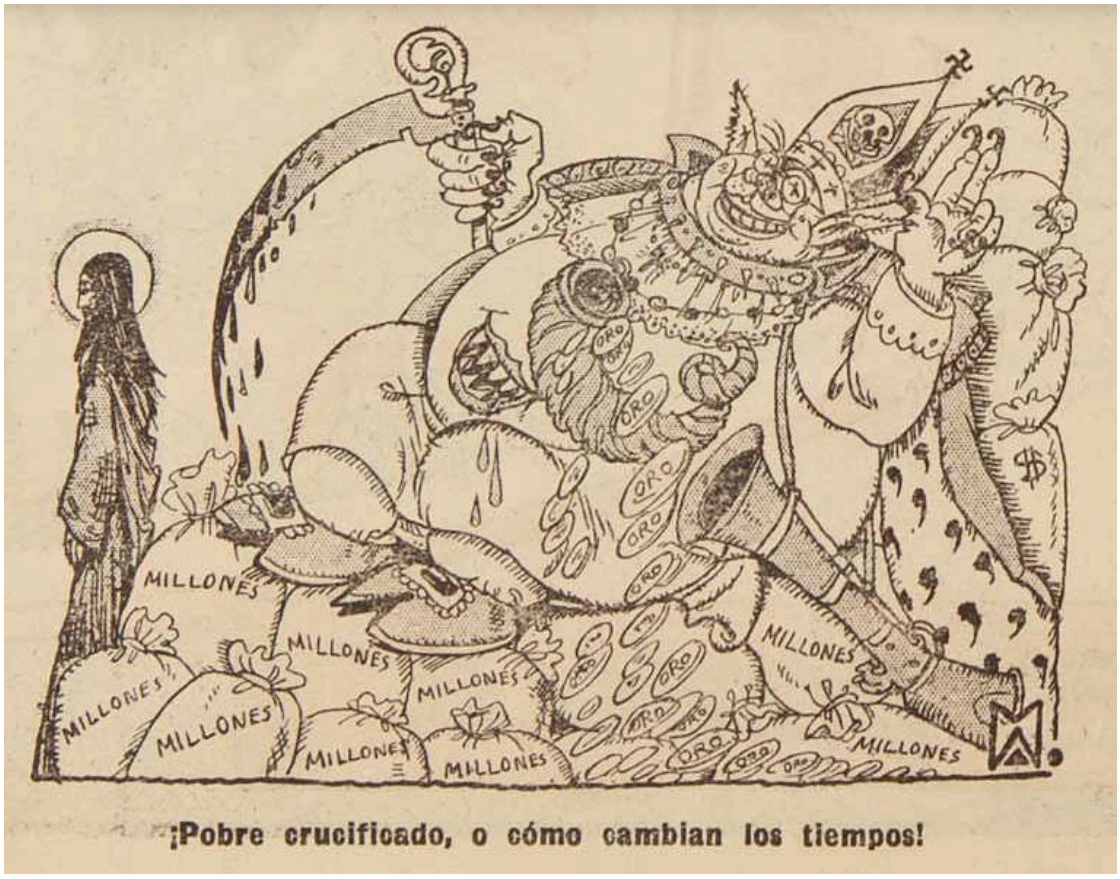

Fig. 304. *La Traca,* 14-10-1936

Fig. 305. *La Traca,* 27-02-1932

La desobediencia del voto de castidad, como adelantábamos, fue el tema más recurrente. La inmensa mayoría de imágenes publicadas en *La Traca* y *Fray Lazo* giraron en torno a la sexualidad, la lujuria y las proposiciones indebidas. A continuación, indagaremos en este aspecto, pero no sin una previa aclaración. La sicalipsis fue, evidentemente, un recurso muy potente para reforzar el mensaje anticlerical, pero este no fue el único motivo por el cual ese tipo de imágenes tuvieron tanto éxito. En los años veinte y treinta, las revistas de contenido erótico —no solo las anticlericales— se encontraban en un momento de máxima expansión. De hecho, investigadores como Maite Zubiaurre o Javier

Martínez han analizado cómo la Edad de Plata fue un periodo en el que tanto conservadores como liberales mostraron un interés por producir y consumir cultura sicalíptica popular.[1534] Las explícitas caricaturas que vamos a analizar deben integrarse en esta tendencia.

Hace a penas unas páginas hemos comprobado como una de las formas en las que se manifestó el incumplimiento del voto de castidad fue sugiriendo intercambios sexuales producidos en los conventos en los que participarían monjas y monjes. No obstante, la relación que más veces apareció en las revistas analizadas fue, con diferencia, la conformada por el párroco y las «beatas» o mujeres seglares, cuya preponderancia fue acuciada por una multitud de factores que expondremos a continuación.

8.3. Las mujeres y los párrocos. Relaciones en secreto de confesión

Las relaciones sexoafectivas entre los curas y las feligresas fueron una constante desde los inicios del proceso de secularización, no solo en la propaganda anticlerical, sino también en novelas tan conocidas como *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera, *La Regenta* (1885) de Leopoldo Alas Clarín o *Los Pazos de Ulloa* (1886)*,* de Emilia Pardo Bazán, por mencionar algunos ejemplos españoles contemporáneos.[1535] Los encuentros carnales se describieron explícitamente en la literatura erótica e incluso se representaron en la película muda pornográfica *El confesor,* atribuida a los hermanos Baños, datada en torno a 1920 y financiada, entre otros, por el rey Alfonso XIII.[1536]

Al representar una relación sexual entre un sacerdote y una mujer católica —ya fuera soltera o casada—, se conseguía, por un lado, reflejar de forma atractiva y gráfica las temidas consecuencias del vínculo entre las mujeres y los religiosos, y por otro, se lograba denostar a ambos participantes del acto sexual. A la mujer se la señalaba por ser víctima de una manipulación tan potente que la llevaba a la infidelidad, en el caso de ser casada, o a la deshonra, en el caso de ser soltera. Además, en la sociedad española de la época, las mujeres de clase acomodada, mayoritariamente católicas, se habían atribuido un pudor y

---

1534 ZUBIAURRE, Maite, 2014, p. 13. ZAMOSTNY, Jeffrey S.; LARSON, Susan (coords.), 2017, p. 7. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2023, pp. 226-237.

1535 Para más ejemplos véase FERNÁNDEZ DÍAZ, Mª del Carmen, 2006.

1536 Sobre el tratamiento de lo religioso en esta película: SANZ FERRERUELA, Fernando, 2003.

una modestia muy marcados para diferenciarse de la clase trabajadora o rural a la que consideraban inmodesta y vulgar.[1537] Al proyectar a las mujeres burguesas accediendo a mantener relaciones sexuales extramatrimoniales se resaltaba no solo su falta de pureza, sino también su hipocresía moral y su proximidad a una clase social considerada inferior.

Cuando las mujeres estaban casadas, la relación se convertía, por extensión, en una humillación para los maridos engañados que permitían dichos actos, reforzando los discursos sobre la «España de calzonazos» que citábamos anteriormente. Fue relativamente habitual que los maridos de las beatas se representaran como cornudos, no solo en la prensa gráfica, sino también en otros formatos. Recordemos, entre otros ejemplos ya mencionados, la obra de teatro *Yerma* de Federico García Lorca. En ocasiones, los esposos de estas ilustraciones desconocían la infidelidad cometida por sus parejas, por lo que en las caricaturas se presentan como seres ignorantes [fig. 306]. Otras veces se les mostró descubriendo o siendo conscientes del adulterio [fig. 307]. En esos casos, si el marido era anticlerical, normalmente se retrataba enfrentándose a su mujer [fig. 308], pero si era católico, las viñetas daban a entender que consentía este tipo de acciones [fig. 309].

Fig. 306. *La Traca*, 07-04-1934

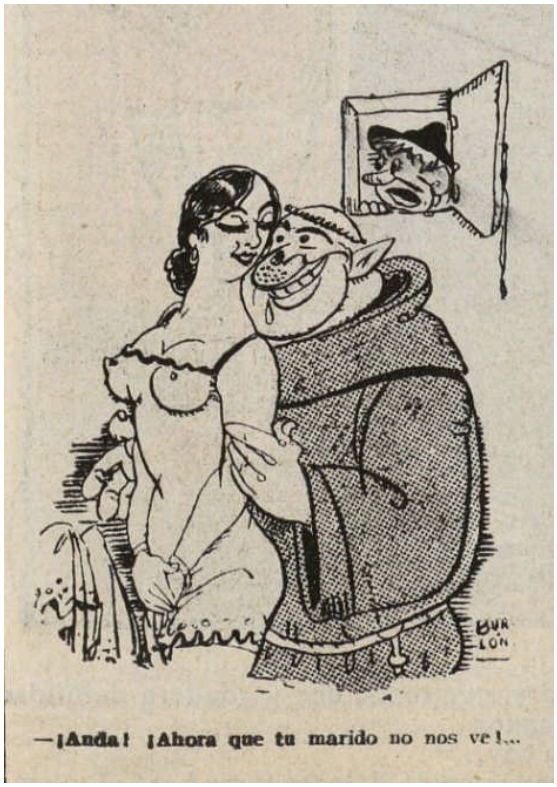

Fig. 307. *La Traca*, 19-05-1934

[1537] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2002, p. 138.

Fig. 308. *La Traca*, 17-03-1934

Fig. 309. *La Traca,* 10-03-1934

Al clérigo, por supuesto, se le denostaba por su falta de castidad. El hecho de que no fuera capaz de cumplir sus propios votos les presentaba como personas deshonestas. En palabras de Julio de la Cueva:

> Este tipo de anticlericalismo probablemente era el más efectivo, pues bebía en la secular tradición que criticaba a los eclesiásticos por sus vicios y los caricaturizaba según éstos hasta el punto de hacerlos, al tiempo, envidiables y odiosos. Así, se apelaba a una sensibilidad popular preexistente, no tanto mediante la crítica política o ideológica, sino a través del descrédito moral del clero. Y, así, se realimentaba el prejuicio popular en su contra.[1538]

La idea de que estas escenas mostraban a los clérigos como seres denostables, pero al mismo tiempo envidiables, es importante. En el imaginario visual fue reforzada por esas disidencias estéticas que, si ya se apreciaban en las escenas compartidas por los frailes y las monjas, se hicieron todavía más notables en las protagonizadas por los sacerdotes y las mujeres laicas. De hecho, algunas caricaturas señalaron de forma explícita cómo los

[1538] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 1998, p. 223.

párrocos, si podían, escogían como amantes a las fieles más jóvenes y agraciadas e ignoraban, al menos en el plano sexual, a aquellas más mayores [figs. 310 y 311].[1539]

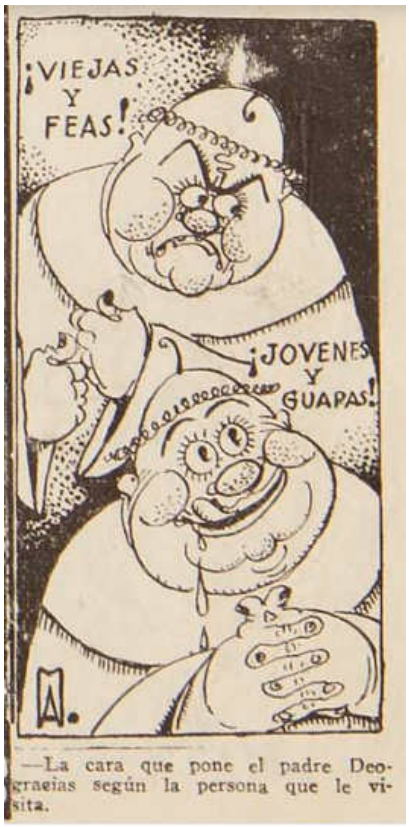

Fig. 310. *La Traca,* 07-11-1931

Fig. 311. *Fray Lazo*, 17-02-1932

Si tenemos en cuenta que socialmente lo habitual era que las mujeres de clase media mantuvieran una apariencia de rigidez moral y, en el caso de las solteras, de pureza y abstinencia, es fácil comprender la envidia que podría surgir en un libidinoso hombre anticlerical que contemplaba en estas ilustraciones una predisposición femenina hacia el clero, de la que a él se le privaba. Así se puede apreciar en un artículo de *Fray Lazo,* en el que el autor, Joaquín Belda, se lamenta de que por culpa de la «moral beata» y de su peso en la sociedad española de aquel momento, hasta las artistas de cabaret se negaban a enseñar los pechos en los espectáculos, como —según el autor— era ya habitual en otros países.

[1539] Además, la presencia de mujeres jóvenes y descaradas fue un recurso habitual para atraer al público hacia la prensa en la Edad de Plata. ZAMONSTNY, Jeffrey S.; LARSON, Susan, 2017, p. 7.

Para Belda, «No es que las chicas de los teatros sean beatas; es que sobre ellas influyen de modo indirecto, y a veces directo, los microbios tartufos, claustrales y troglodíticos».[1540]

Este tipo de declaraciones, al contrastarlas con las caricaturas, ponen de manifiesto una inquietud evidente en el discurso anticlerical: la percepción de que los eclesiásticos disponían de un acceso privilegiado a las mujeres, al que los varones laicos no podían aspirar en los mismos términos.[1541] Pilar Salomón indicó, muy acertadamente, que en este tipo de representaciones había, más allá del carácter anticlerical, un componente importante de envidia machista y de virilidad herida.[1542]

Según la misma autora, el momento de la confesión fue presentado como el más incitador a este tipo de relaciones, ya que la intimidad que permitía entre el confesor y las feligresas podía facilitar que se produjesen manipulaciones sexuales o mentales.[1543] Alejandro Camino también ha apuntado recientemente que la crítica anticlerical pudo sustentarse en la idea de que la confesión otorgaba al clero una proximidad a las mujeres que no estaba al alcance de los demás hombres, ni siquiera los católicos.[1544]

Cabe decir que el peligro de la confesión no fue solo un miedo introducido por la propaganda anticlerical republicana. El delito de solicitación o la *solicitatio ad turpia* había sido un asunto al que se había tratado de poner solución desde hacía siglos. Para evitar que en la intimidad de la confesión el sacerdote requiriera sexualmente a una feligresa o realizara tocamientos inapropiados, el Concilio de Trento había recomendado la instalación de confesionarios, con el fin de imponer una barrera física entre el confesor y la confesada. Sin embargo, el confesionario no se utilizó de forma extendida hasta finales del siglo XVII. Estudios recientes han destapado centenares de casos de abuso sexual, ocurridos a lo largo de los siglos. Entre 1700 y 1820, por ejemplo, fueron denunciados 660 confesores, aunque se calcula que habría muchos otros casos encubiertos o que no llegaron a contarse.[1545] La Iglesia católica no fijó un procedimiento claro de actuación ante estos casos hasta 1962, cuando el papa Juan XXIII aprobó la instrucción *Crimen sollicitationis,* por lo que podemos inferir que el miedo a que se dieran estas situaciones ni era del todo infundado, ni se produjo solo durante la Segunda República. En el plano visual dicho temor fue muy evidente, la mayoría de las caricaturas que evocaban esas relaciones sexuales entre el clérigo

---

1540 BELDA, Joaquín, 1931, p. 15.

1541 CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023, p. 8.

1542 SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 48.

1543 SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, pp. 49- 50.

1544 CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023, p. 6.

1545 LA PARRA, Emilio; CASADO, María Ángeles, 2013, pp. 24-25.

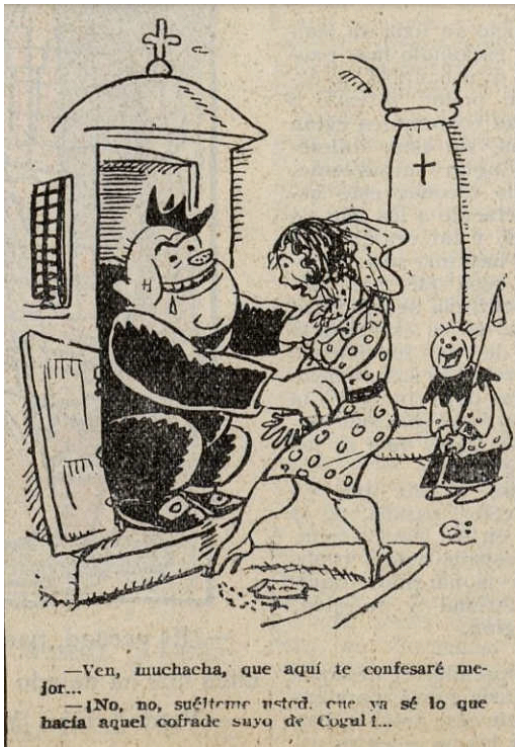

Fig. 312. *La Traca*, 09-06-1934

Fig. 313. *Fray Lazo*, 09-09-1931

y la creyente, se situaban en torno al acto de confesión [figs. 312 y 313].

También sabemos que era un asunto que preocupaba a la población de los años treinta porque en la Segunda República encontramos algunos reportajes en los que se menciona el asunto. En *Fray Lazo* se publicó una sección durante varios números en la que se preguntaba a varios intelectuales —hombres y mujeres— qué pensaban del acto de confesión, obteniendo respuestas como: «los abusos a que se presta, los males que mediante su ejercicio se realizan, me repugnan hasta la indignación»; «a la mujer le gusta cada vez más confesarse. Y como este sacramento se hizo para la mujer, la Iglesia lo administra con insuperable maestría ante las barbas de los hombres», o incluso:

> Soy entusiasta partidario de la confesión auricular, pero con cuatro condiciones: 1ª, ser yo el confesor; 2ª, que la penitente sea virgen, no mayor de veinticinco años, y «bocatto di cardinali»; 3ª, que si es casada, sea ligerilla de cascos y con marido de aquellos por quienes se digo: «¡Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra!», y 4ª, que se me garantice el secreto de confesión por los meses que yo diga, en cada caso.[1546]

De las mujeres entrevistadas, destacamos la opinión de Carmen de Burgos, para quien la confesión «para las mujeres es intolerable: en el confesionario se han rasgado muchas inocencias y se han tramado muchos adul-

[1546] Estas fueron las respuestas del número 5, publicado el 09-09-1931, p. 1. La primera cita es de Sánchez Mata, la segunda es de Eugenio Noel. De la tercera no hemos podido identificar la autoría, ya que en el reportaje solo se reproducen fotografías y la firma autógrafa de los que responden y en este caso, es ilegible.

terios».[1547] Otro asunto que denota la preocupación por este tipo de relaciones fue la conversación, muy presente en la cultura popular de la época, sobre si los sacerdotes deberían casarse. Como explicábamos antes, desde el siglo XIX se había formado la opinión de que el celibato era antinatural y que la abstinencia podía llevarles a no controlar sus impulsos. El asunto resurgió antes de la proclamación de la Constitución de 1931, porque se pensaba que si se nacionalizaba la Iglesia católica, los curas podrían contraer legalmente matrimonio.[1548] Algunos opinaron que podría ser buena opción, ya que así no buscarían concubinas o, al menos, se harían responsables de los hijos concebidos.[1549]

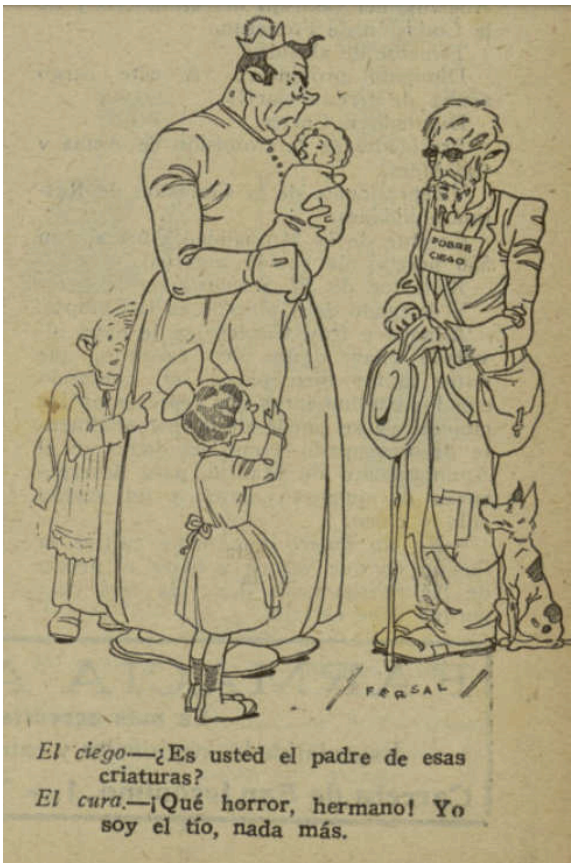

Fig. 314. *Fray Lazo,* 30-09-1931

Estos debates se integraron en el ya mencionado proceso de protección de la maternidad, especialmente de las madres solteras, y de la responsabilidad paterna. La «clase médica» de finales del XIX y principios del XX insistía en que la maternidad y, en general, la sexualidad, eran mejores para la salud que la soltería.[1550] De este modo, algunos republicanos defendieron que sería positivo que los clérigos pudieran formar una familia, puesto que «el celibato impuesto a religiosos y clérigos a producido efectos deplorables».[1551] Unos efectos que, sin duda, fueron ilustrados en forma de hijos ilegítimos no reconocidos —o falsos «sobrinos»— y solteras embarazadas [figs. 314-316].

[1547] Respuesta publicada en el número 3, del 27-08-1931, p. 1.

[1548] Así lo manifestaba Francisco Villanueva cuando le preguntaba por el acto de confesión en *Fray Lazo,* 30-09-1931, p. 1.

[1549] FERNÁNDEZ DÍAZ, Mª del Carmen, 2006, p. 46.

[1550] Véase ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, pp. 163-191.

[1551] HILDEGART, 1931, p. 27.

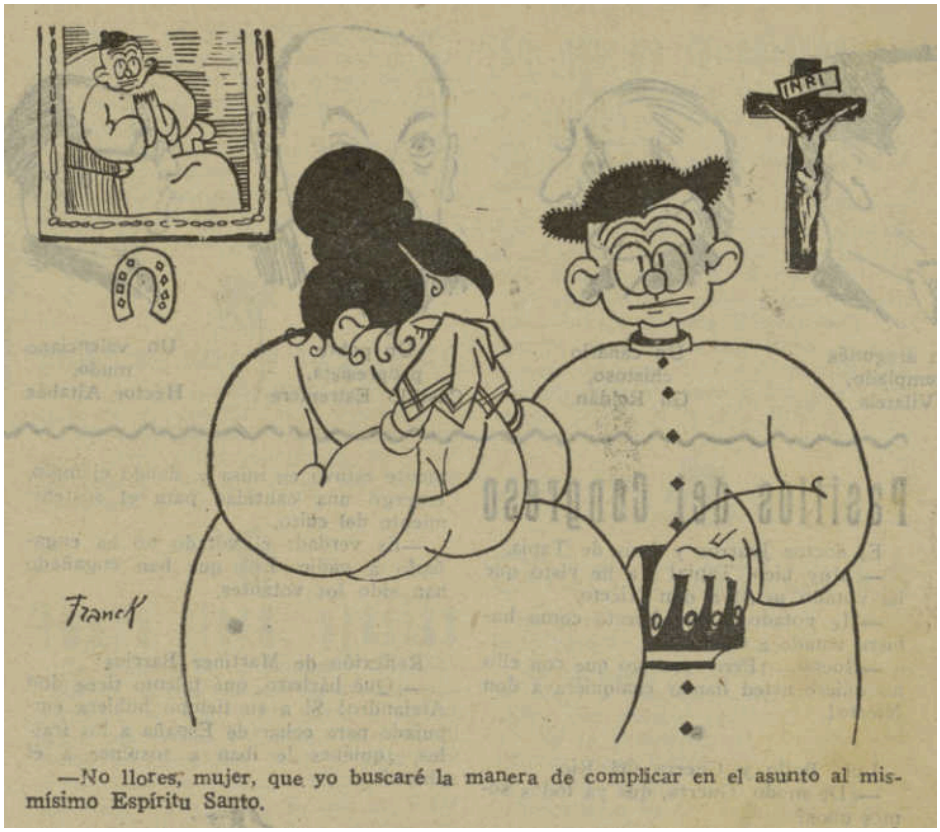

Fig. 315. *Fray Lazo*, 16-12-1931

Fig. 316. *La Traca*, 06-10-1934

En las imágenes, normalmente, era el sacerdote el que llevaba la voz cantante en el proceso de seducción. Por lo general, las mujeres solo estaban en la escena como un recurso más para denunciar la perversión sexual que los anticlericales atribuían al clero. Como su papel era ser mero objeto de deseo, la imagen de estas mujeres quedó bastante indefinida. Las amantes de los curas tuvieron una apariencia bastante homogénea y salvo excepciones, no se consideró importante incorporar en su aspecto alusiones a su clase social u otras particularidades. El único rasgo al que se prestó atención fue la edad, para remarcar ese carácter lujurioso de los confesores.[1552]

Fig. 317. *La Traca,* 21-11-1931

Fig. 318. *La Traca,* 28-07-1934

Aun así, queremos remarcar que las relaciones sexuales entre párrocos y devotas normalmente se representaban como consentidas [figs. 317 y 318]. Esto debe interpretarse como una forma más de representar la manipulación. Sin embargo, en múltiples caricaturas, publicadas sobre todo en *La Traca,* nos encontramos con mujeres de todas las edades que llevan la iniciativa en el proceso de cortejo [figs. 319 y 320]. Este matiz ha sido

[1552] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, pp. 49-50.

ignorado por la mayoría de estudios y consideramos que es importante. En primer lugar, porque nos obliga a realizar una relectura a esa idea de sumisión, preguntándonos ¿eran ellos los que hacían pecar a las beatas o eran ellas las que, atraídas por el párroco —un hombre con quien hablaban a menudo y que las escuchaba— le convencían para romper el voto de castidad? En segundo lugar, porque esa iniciativa femenina, en cierto modo, contradice algunos de los discursos predominantes en los países católicos desde el siglo XIX, que se centraron en difundir la idea de que los sacerdotes no solo eran muy lujuriosos, sino que además tenían una sexualidad agresiva o perversa. En 1931, se publicó un artículo en un periódico socialista de Menorca en el que se afirmaba: «Muchos religiosos suelen ser furibundos misóginos, de sexualidad primitiva, sádica, que exige el total sometimiento de la mujer».[1553] ¿Hasta qué punto las mujeres representadas en estas escenas parecían sometidas o forzadas?

Fig. 319. *Fray Lazo*, 09-09-1931

Fig. 320. *La Traca*, 06-05-1936

[1553] LUZBEL, 1931, p. 4.

En cualquier caso, bajo nuestro criterio, este tipo de imágenes en las que las mujeres vestían a la moda —ya sabemos que esto no estaba bien visto por el activismo católico [fig. 321]—, fumaban [fig. 322] y mostraban deseo sexual, ofrecieron una configuración visual que aunaba las características de la mujer moderna, activa y seductora, con la religiosidad propia de las beatas, que evidentemente era denostada. De esta forma, se producía una convivencia entre la modernidad y el catolicismo, también configurada desde la crítica anticlerical.

Fig. 321. *La Traca,* 26-12-1931

Fig. 322.. *La Traca*, 03-03-1934

8.4. Los milagros inventados

El último asunto que fue reflejado en la prensa anticlerical y que denotó tanto la falta de honestidad del clero como los tintes sentimentales que estaba adquiriendo la religión, fue el de las apariciones y los milagros. Debemos recordar, tal y como apunta Joseba Louzao, que en los años treinta, un importante número de católicos —y de la población en general— creía en lo sobrenatural. De igual modo, estaba bastante extendida la creencia de

que en las imágenes se encontraba una presencia auténtica de la divinidad. Como consecuencia, se otorgaba a las representaciones sagradas el poder de curar, de moverse, de hablar o incluso de vengarse de las acciones iconoclastas.[1554]

Como ya hemos expuesto en anteriores ocasiones, este tipo de creencias dio pie a que algunas personas proclamaran haber presenciado un milagro o una aparición mariana. Evidentemente, este tipo de acontecimientos fueron criticados por la prensa anticlerical, que no creía en aquellos fenómenos. La gran mayoría de imágenes sobre este tema se produjeron entre 1931 y 1932, coincidiendo con las resonadas apariciones de Ezquioga. En la portada del 29 de agosto de 1931 de *La Traca* [fig. 323], se recogió explícitamente este acontecimiento, mostrando una larga fila de beatas con sus estandartes, hombres rurales, párrocos armados, monjas y frailes desfilando hacia el municipio. A la derecha, observamos a un hombre cuyo semblante nos recuerda a Alfonso XIII. Esta identificación viene corroborada por el mensaje que acompaña la ilustración: «¡Viva la Virgen María! ¡Muera el régimen actual! ¡Viva el rey, la monarquía y Segura el Cardenal, que es de nuestra cofradía el invicto general!». Así, el lugar donde había ocurrido el supuesto milagro, según la izquierda, actuaba como escenario de reunión y proyección de todos los considerados enemigos de la República.

Fig. 323. *La Traca,* 29-08-1931. Portada

Ya sabemos que las apariciones de Ezquioga tuvieron una repercusión enorme en la sociedad de la época, y por tanto, también en la prensa. Los escépticos pensaban que los milagros eran inventados para ser utilizados como herramienta política. Así lo insinuaba, entre otros, Miguel de Unamuno en el periódico *El Sol.* Usó como precedente el caso de Plasencia, donde se esparció el rumor de que una monja era capaz de producir milagros. El

[1554] Sobre el caso concreto de España: LOUZAO VILLAR, Joseba, 2011 y 2019b; Para antecedentes próximos: CHRISTIAN, William A., 1992. Para un estudio general sobre las reacciones ante las imágenes religiosas: FREEDBERG, David, 2011.

obispo de allí señaló que los hechos eran falsos, básicamente, porque habían ocurrido en su diócesis sin su permiso. Unamuno opinaba:

> Ahora lo que puede ocurrir es que si hay milagros sin permiso del ordinario pueda haberlos por mandato o sugestión de él o de otra autoridad clerical. Y hasta milagros estratégicos […] Los que no se avienen a que el reino del Cristo no sea de este mundo pudieran, no ya permitir, sino sugerir, sino ordenar esas apariciones milagrosas.[1555]

Esta fue la visión que primó en revistas como *La Traca, Fray Lazo* o *La Campana de Gracia.* En la mayoría de casos, no se aludieron a eventos concretos, sino a la capacidad del clero para inventarse estos milagros con el objetivo de llamar la atención, atraer fieles u obtener algún beneficio. En el número de *La Traca* de 3 de octubre de 1931, por ejemplo, un hombre le pregunta a un cura si «no podría influir pa [sic] que se apareciese una virgen en el pueblo»; a lo que el párroco le contesta que sabe que su intención es aprovechar la situación para vender el vino de sus bodegas y que solo podría intentarlo si recibiera una comisión [fig. 324].

Fig. 324. *La Traca,* 03-10-1931

Otras caricaturas utilizaron la ironía para exagerar esa fiebre milagrosa. En *La Campana de Gracia* se publicó una viñeta en la que un hombre pedía a otro que no acercara demasiado la vela al trasero de un ángel pintado en un cuadro, por si el ángel apagaba la llama y se declaraba el milagro [fig. 325]. En la misma revista, se ridiculizó a los creyentes que observan una estatua de la Virgen María «de doscientos años antes de Cristo» [fig. 326]. En *Fray Lazo*, vemos cómo varias personas observan en un museo extranjero el cuadro de una Virgen que «por lo reciente de su adquisición hace suponer que haya sido cazada en España» [fig. 327].

También se inventaron historias satíricas escritas a modo de narración. En *La Traca* se publicó un relato sobre una Virgen que se aparecía en el País Vasco y comenzaba a

[1555] UNAMUNO, Miguel de, 1931, s.p.

torear a una vaca llamada Ramona. El obispo mandaba a la vaca al corral y el ruedo se llenaba «de rosarios, cruces, devocionarios y otras demostraciones de entusiasmo y desequilibrio».[1556] Un poco más tarde, a finales de 1932, la revista publicaba:

> Son tantas las cartas que recibimos de lectores a quienes les ha ocurrido algún milagro, que nos vemos obligados a inaugurar hoy esta sección, dedicada exclusivamente a referirlos […] Estos milagros están garantizados, y hay numerosos testigos que no los han visto, pero que, por poco, llegan a tiempo, que casi es lo mismo.[1557]

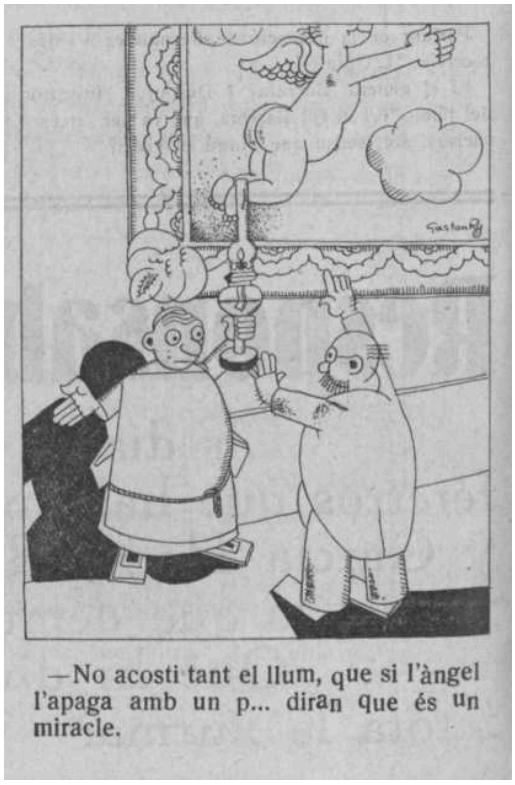

Fig. 325. *La Campana de Gracia,* 26-09-1931

Fig. 326. *La Campana de Gracia,* 09-04-1932

Las apariciones de vírgenes también dieron pie al tema por excelencia de este tipo de revistas: la sexualidad del clero. Así lo vemos, por ejemplo, en varias viñetas donde se señala la no virginidad de las mujeres devotas. En algunos casos, esa virginidad había sido arrebatada por un eclesiástico [fig. 328]; en otros, este se quejaba de las fieles a las que seducía ya habían mantenido relaciones sexuales previamente [fig. 329]. También se aludió a los embarazos, como en *La Traca,* donde se publicó un diálogo entre un párroco y una beata en el que él le dice a ella: «continúen ustedes tan idiotas como siempre y confíen en él

[1556] VIRGEN, 1931, s.p.

[1557] El fragmento se corresponde al número del 05-11-1932, en el que empieza la «Sección de milagros».

Fig. 327. *Fray Lado*, 16-09-1931

[Dios], que ya fabricaremos un milagrito», refiriéndose a concebir un hijo ilegítimo.[1558]

En definitiva, podemos concluir que las revistas anticlericales supieron construir un variado imaginario que sirvió para atacar al clero, a sus seguidores y a sus seguidoras, reforzando con atractivas imágenes unos discursos que quizá, a falta de ilustraciones, podría haber resultado complejos para buena parte de la población. La mayoría se enfocaron en denostar al clero masculino, señalando su falta de moralidad con caricaturas gráficas, directas y explícitas. Sin embargo, hubo otras representaciones, algo más elaboradas, en las que la hipocresía del clero y de los católicos pudo vincularse a asuntos más enrevesados, como la política internacional, el sistema económico o el imperialismo. A ellas nos dedicaremos en el capítulo subsecuente.

Fig. 328. *La Campana de Gracia*, 10-10-1931

Fig. 329. *La Traca*, 03-10-1931

[1558] El diálogo fue publicado en *La Traca*, 11-08-1934

9

EL ANTICLERICALISMO EN LOS ENCARTES

9.1. El arte comprometido en los años treinta

El anticlericalismo y la ilustración política no fue solo cosa de dibujantes y caricaturistas, sino que también se manifestó en la producción de artistas plásticos y fotomontadores. Aunque los ejemplos fueron abundantes, en este último capítulo nos centraremos en dos series publicadas en la revista *Estudios,* por su nivel plástico y su consistencia temática: *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau, publicada en 1934, y *Los Siete Pecados Capitales* de Manuel Monleón, de 1936.

Para comprender el carácter extremadamente crítico que emanaron ambas series debemos ponerlas en perspectiva. La Primera Guerra Mundial había impulsado en diferentes países de Europa una reflexión sobre la validez del sistema capitalista. En este contexto, algunos creadores e intelectuales consideraron que se había llegado a un final de ciclo y que la crisis generalizada solo tenía una salida: un cambio radical.[1559] Como resultado, muchos autores y autoras comenzaron a alinearse cada vez más con ideologías antagónicas al capitalismo burgués, como el comunismo —Renau— o el anarquismo —Monleón—. Los artistas y las artistas que experimentaron este proceso, decidieron contribuir con su producción a difundir las propuestas transformadoras en las que creían, produciendo aquel denominado «arte comprometido», «arte proletario»,[1560] o «arte revolucionario»,[1561] de marcado carácter político.[1562]

En España, las ideologías anticapitalistas llevaban varias décadas tratando de conformar una cultura propia que facilitase una ruptura intelectual y moral contra la

---

[1559] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 57.

[1560] MATEOS, Francisco, 1931b, p. 4.

[1561] CARREÑO, Francisco, 1936, nº 11, p. 14-15.

[1562] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 60.

hegemónica cultura burguesa.[1563] Para ello, se crearon espacios y prácticas sociales propios de la clase obrera y se publicaron periódicos, libros o revistas que ofrecían un análisis crítico de la realidad social con la intención de empujar y contribuir a transformarla. En los años treinta, este contexto hizo posible que los artistas tomaran conciencia de los problemas de la sociedad en la que vivían y dedicaran su arte a tratar de resolverlos o al menos, visibilizarlos.[1564] Prueba de ello es que casi todas las imágenes que hemos analizado hasta ahora en esta tercera parte de nuestra investigación fueran difundidas en publicaciones periódicas obreras.

Una de las figuras clave en la teorización del «arte comprometido» fue José Díaz Fernández quien proclamaba en *El Nuevo Romanticismo*: «la verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento».[1565] Según este autor, el pueblo debía ser la inspiración y el receptor de las creaciones artísticas, puesto que era en las clases trabajadoras en las que se depositaba el verdadero significado de «lo humano».[1566]

Quizá este último término nos recuerde a otro libro abordado en nuestra investigación, *La Deshumanización del Arte* de Ortega y Gasset, que tanta influencia tuvo en la configuración de la modernidad plástica española de finales de los años veinte y principios de los treinta. Díaz Fernández alude directamente a este texto para defender su propuesta, ya que aclara que «cuando Ortega y Gasset habla de la deshumanización del arte, no la propugna», solo la explica.[1567] Lo que Ortega realmente decía era que una vez culminada esa «deshumanización», «se llegará a un punto en el que el contenido humano de una obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas y no para la masa de los hombres».[1568] Ese «arte para artistas», según los comprometidos, era lo que había que evitar, no por su propuesta plástica próxima a la abstracción, sino porque estaba destinado a una minoría culturalmente privilegiada y no a la totalidad de las masas.[1569]

[1563] SERRANO, Carlos, 1989, pp. 21-32. EALHAM, Chris, 2005, pp. 78-104.

[1564] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 62.

[1565] DÍAZ FERNÁNDEZ, José, 2006 [1930], p. 357.

[1566] Idea constante en DÍAZ FERNÁNDEZ, José, 2006 [1930].

[1567] DÍAZ FERNÁNDEZ, José, 2006, p. 7.

[1568] ORTEGA Y GASSET, José, 2005 [1925], p. 853.

[1569] A.B., 1933, p. 22.

Estos creadores, por tanto, estaban de acuerdo en que el arte del momento debía tener una intención social y ser comprensible para las masas. Sin embargo, el debate se abrió al intentar concretar cómo debía materializarse esa idea. A pesar de la diversidad de opiniones, una de las conclusiones a las que se llegó fue que el arte comprometido debía ser realista, aunque entendiendo como tal no necesariamente la mímesis más estricta, sino la conexión del artista con la realidad que le rodeaba. Por lo tanto, formalmente, el arte comprometido podía adoptar formas y estilos muy diversos.[1570]

Josep Renau y Manuel Monleón, en las series que vamos a analizar, son una prueba de esta variedad morfológica. Ambos autores eran valencianos y convivieron en los mismos espacios creativos. En la capital del Turia se había formado un importante grupo constituido por artistas jóvenes y estudiantes de la Academia de San Carlos, con una fuerte conciencia política y social, que compartían las ansias de renovación plástica y la ideología progresista. Con Josep Renau a la cabeza, este grupo solía reunirse en los estudios, en cafés, en el Círculo de Bellas Artes y sobre todo en la Sala Blava.[1571] Renau, en aras de encontrar una alternativa estética diferente a la académica y acorde con su ideología antifascista, se interesó por las revistas gráficas alemanas, como *Arbeiter Illustrierte Zeitung* y *Volks Illustrierte,* mediante las cuales conoció los montajes políticos de John Heartfield, que a partir de ese momento se convirtió en una influencia clave en toda su obra.[1572]

Monleón, por otro lado, no tuvo una formación reglada, pero logró integrarse igualmente en el círculo de Renau. También fue admirador de los carteles soviéticos y del alemán John Heartfield.[1573] De hecho, él y Renau fueron los encargados de difundir su obra en España a través de la revista *Orto.*[1574] Por lo tanto, podremos encontrar puntos comunes en los montajes de los tres artistas, desde los temas, —coherentes con una ideología antifascista, anticapitalista y anticlerical—, hasta algunos elementos formales concretos.

Las dos series publicadas en *Estudios* compartieron el mismo formato y el mismo tema: el uso de preceptos católicos para señalar, desde la ironía, la hipocresía moral de la burguesía de su tiempo y las consecuencias nefastas del sistema capitalista. Sin embargo, entre ambas series se distinguen algunas diferencias estilísticas. La gráfica de Renau es más sintética, utiliza muy pocos colores y predominan la figura humana, los mensajes claros y

---

[1570] Un estudio reciente sobre las diversas posiciones que surgieron frente al debate por la definición del arte comprometido puede encontrarse en ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, pp. 72-89.

[1571] AGRAMUNT, Francisco, 2006, p. 32.

[1572] AGRAMUNT, Francisco, 2006, p. 90.

[1573] JAES., 1937, p. 11.

[1574] NARANJO, Joan, 1997, p. 36.

las imágenes realistas, entroncando en mayor medida con los referentes soviéticos y alemanes. En cambio, los fotomontajes de Monleón son más líricos, coloristas y ornamentales, combinando la denuncia social con elementos surrealistas.[1575] En ellos abundan los animales y los símbolos, algo con lo que Renau no comulgaba, puesto que afirmaba que «el dominio de los elementos expresivos, la plétora de simbolismos y de representaciones genéricas ahoga la memoria de la realidad viva, atrofia la eficacia popular».[1576]

El arte comprometido se ha estudiado, por lo general, desde la colectividad. La mayoría de estudios han subrayado las características comunes entre los diferentes creadores que dinamizaron la atmósfera cultural del momento. Esto ha dejado en un plano secundario las particularidades de cada uno de ellos y, más todavía, las especificidades de cada obra dentro de su producción. En este capítulo analizaremos de forma pormenorizada las citadas series de Renau y Monleón, atendiendo a los elementos que conformaron cada imagen.

9.2. «Los Diez Mandamientos» de Josep Renau

Josep Renau es, a día de hoy, uno de los artistas más estudiados de la década de 1930.[1577] El autor, nacido en la capital valenciana en 1907, destacó en una multitud de formatos artísticos que incluyó la pintura, el muralismo, la ilustración, el diseño gráfico y el fotomontaje, llegando a sobresalir con distinta impronta en cada uno de estos lenguajes como un reputado profesional.[1578]

Su padre fue profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y le orientó para superar el examen de ingreso, por lo que logró matricularse en 1920. Allí coincidió con autores de renombre, como Francisco Badía, los hermanos Antonio y Manuela Ballester, Francisco Carreño o Rafael Pérez Contel. La formación en esta

---

1575 NARANJO, Joan, 1997, p. 28.

1576 Citado por BRIHUEGA, Jaime, PIQUERAS, Norberto, 2008, p. 426.

1577 Sin la intención de reunir todas las publicaciones dedicadas exclusivamente a este artista, destacamos especialmente los estudios de CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2007, 2008, 2010, 2011, 2013 y 2024 y RENAU, Josep, CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2007, entre otros. También FORMENT, Albert, 1995. RENAU, Josep; FORMENT, Albert, 2004. GARCÍA, Manuel, 2006. BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto, 2008. BRIHUEGA, Jaime, 2008. Más recientemente BJERSTRÖM, Carl-Henrik, 2016. ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2019. SOUVIRON LÓPEZ, Begoña, 2023.

1578 CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, p. 2.

academia giraba esencialmente en torno a la figuración costumbrista de corte sorollista y no satisfizo las expectativas de algunos alumnos jóvenes, interesados por un arte más moderno. Consciente de que era necesaria una renovación, Renau encabezó una protesta que le llevó a ser expulsado temporalmente de la academia en 1923. Su padre le castigó por ello, obligándole a trabajar en la Litografía José Ortega, donde entró en contacto con el cartelismo y la ilustración gráfica. En 1927, completó sus estudios reglados e inició una trayectoria más orientada hacia el *art déco* y las plásticas modernas, aplicadas al cartelismo y al diseño gráfico.[1579]

Hacia finales de los años veinte e inicios de los treinta, Renau comenzó a informarse más profundamente sobre la vanguardia y a leer textos anarquistas y marxistas. En 1931, tras la proclamación de la Segunda República, el autor se había afiliado al Partido Comunista Español (PCE) y su compromiso con la militancia fue *in crescendo*.[1580] En 1934, a raíz de la revolución de Asturias, aumentó su implicación socio-política y comenzó a apoyar fuertemente la campaña en favor del Frente Popular, partido que ganó las elecciones en febrero de 1936.[1581]

Su activismo fue acompañado por un proceso de transformación artística. En 1929, Renau había publicado un artículo a modo de manifiesto en el que atacaba el academicismo sorollista imperante en el campo artístico valenciano.[1582] El mismo año expuso junto con otros artistas renovadores en la Sala Blava y empezó a realizar ilustraciones para diferentes revistas, sobre todo para *Cuadernos de Cultura,* de orientación anarquista. A principios de los años treinta, Renau colaboró con grupos como la Agrupación Valencianista Republicana o la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos. En 1932, como hemos mencionado en páginas precedentes, creó la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) y comenzó a dirigir el primer taller de fotolitografía instalado en Valencia. Paralelamente, fue contratado como profesor de Arte Decorativo en la escuela de Bellas Artes de San Carlos. En 1933 participó en la *I Exposición de Arte Revolucionario* celebrada en el Ateneo de Madrid.[1583]

[1579] Sobre la etapa de transición hacia el compromiso político de entre mediados de los años veinte y mediados de los treinta: CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2011, pp. 7-11; 2014, pp. 148-150. BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto, 2008, pp. 41-42.

[1580] BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto, 2008, p. 42.

[1581] CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, pp. 5-6.

[1582] CABAÑAS BRAVO, 2013, p. 5.

[1583] Véase p. 248 de esta tesis doctoral.

A partir de ese año, el valenciano comenzó a abandonar cada vez más el lenguaje *art déco,* para centrarse exclusivamente en el fotomontaje realista de contenido político.[1584] Se interesó sobre todo por el diseño gráfico constructivista de los soviéticos[1585] y por los fotomontajes posdadaístas del alemán John Heartfiled, como decíamos antes.[1586] Este tipo de creaciones, más agitadoras, han sido categorizadas por algunos como *agit-prop*, un neologismo de origen ruso que tuvo gran predicamento en los círculos comunistas del momento y que, en términos artísticos, se ha usado para designar el combativo arte de la calle: carteles, diseño de desfiles, decoración de automóviles y trenes, locales, pancartas, folletos, etc.[1587]

No obstante, la mayor parte del fotomontaje político español de antes de la guerra se publicó en revistas anarquistas.[1588] Josep Renau trabajó para varias de ellas, pero probablemente su vínculo más prolongado fue con la revista *Estudios* (1929-1937), así como con su homónima editorial (1932-1934), para la cual ilustró algunas cubiertas de libros. Renau ya había colaborado antes con otras publicaciones ácratas, como *Cuadernos de Cultura*, *Orto* —para la que hace sus primeros fotomontajes en marzo de 1932—[1589] o *La Revista Blanca,* e incluso había realizado ilustraciones algo más conservadoras para *La Esfera* o *Mundo Gráfico.* Sin embargo, la revista *Estudios* fue la más consistente patrocinadora de su trabajo. Empezó a realizar portadas para el magacín en diciembre de 1931 y no dejó de hacerlo hasta que fue nombrado Director General de Bellas Artes en septiembre de 1936. En ese periodo, el autor creó, solo para *Estudios*, más de 80 obras. Entre septiembre de 1932 y septiembre de 1936, casi todos los números publicados contaron con uno o dos fotomontajes realizados por el valenciano.[1590]

Esta amplia producción nos permite observar perfectamente los cambios en la manera de proceder de Renau, atendiendo únicamente a los fotomontajes publicados en la revista. Sus primeros trabajos fueron en blanco y negro, pero en junio de 1933 empezó a colorear las portadas y en marzo de 1934, comenzó a dar color a los fotomontajes

---

1584 BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto, 2008, p. 44.

1585 Sobre la influencia de la vanguardia soviética en la obra de Renau, véase ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2019.

1586 Estas influencias las explicó el propio Josep Renau en sus múltiples textos teóricos.

1587 FORMENT, Albert, 1995, p. 184.

1588 GARCÍA, Manuel, *et al*, p. 51.

1589 FORMENT, Albert, 1995, p. 242.

1590 FORMENT, Albert, 1995, p. 271. *

publicados en el interior.[1591] Ese mismo mes, inició un nuevo formato. Empezó a idear y a agrupar sus creaciones por series temáticas, ofreciéndolas como encartes a doble página, insertos dentro de la revista. De esta manera, ensalzaba la ilustración gráfica confiriéndole una entidad propia en cuanto a obra de arte, ya que los encartes se podían extraer y coleccionar.[1592] Todos estos elementos, además de la incorporación de textos auxiliares que dan contexto a la imagen, pueden observarse por primera vez en la serie a la que dedicaremos las próximas páginas: *Los Diez Mandamientos,* que se publicó mensualmente entre marzo y diciembre de 1934 y que marcó un antes y un después en la producción de Josep Renau.[1593]

El tema de la serie, por supuesto, no nos deja indiferentes. Según Albert Forment *Los Diez Mandamientos* es:

> Al menos en teoría, un ataque en toda regla al catolicismo hispano, desvelando la hipocresía y el cinismo en que, según Renau, estaban sumidos los católicos españoles. Pero la serie no se conformaba con zaherir brutalmente a los creyentes […] Los diez mandamientos se escora a menudo hacia la propaganda bolchevique, empleando por ello los mandatos bíblicos como meras excusas para criticar la sociedad burguesa, la guerra imperialista, etc.[1594]

Los Diez Mandamientos, también conocidos como el Decálogo, fueron una serie de normas éticas y morales que según el *Éxodo* (20: 2-17) y el *Deuteronomio* (5: 6-21) Dios transmitió a Moisés en el Monte Sinaí, escritos en dos tablas de piedra. Renau hizo un fotomontaje por cada uno de los mandamientos, para señalar las diferentes formas en las que las que el clero o la burguesía capitalista los incumplían.

Algunos estudios han señalado la probabilidad de que Renau se inspirara en una serie homónima del pintor ruso Adja M. Yunkers que se había publicado en *Orto* en noviembre de 1932.[1595] Sin embargo, no era la primera vez que el valenciano realizaba una obra de tema similar. En octubre de 1932, por ejemplo, había publicado *La religión, instrumento del capitalismo,* en la que un obrero sustituye a Cristo en la Cruz de la Pasión y un corpulento

---

[1591] FORMENT, Albert, 1995, p. 277. GARCÍA, Manuel, *et al,* 2006, p. 49. CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, p. 7.

[1592] FORMENT, Albert, 1995, p. 278. CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, p. 7 y 2024, p. 153.

[1593] BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto, 2008, p. 45.

[1594] FORMENT, Albert, 1995, pp. 281-282. La misma perspectiva en GARCÍA, Manuel, *et al,* 2006, p. 49, donde se dice que en la serie, Renau, «irónicamente juega con el texto y la imagen para construir una de las críticas fotográficas más mordaces contra determinados sectores de la sociedad española, contra el fascismo y el capitalismo».

[1595] FORMENT, Albert, 1995, p. 281.

burgués se sitúa en el lugar de Dios padre.[1596] En agosto de 1933 creó para *Estudios* otro fotomontaje titulado *Resignación, hermanos… más padeció Cristo por nosotros,* en el que daba al tema un matiz más actualizado, presentando a los párrocos como lacayos de los capitalistas nazis [fig. 330]. No olvidemos tampoco que la serie de *Los Diez Mandamientos,* donde esta crítica a la Iglesia culmina, se realizó en un marco político en el que las derechas católicas habían ascendido al poder, no solo en España sino también en Europa.

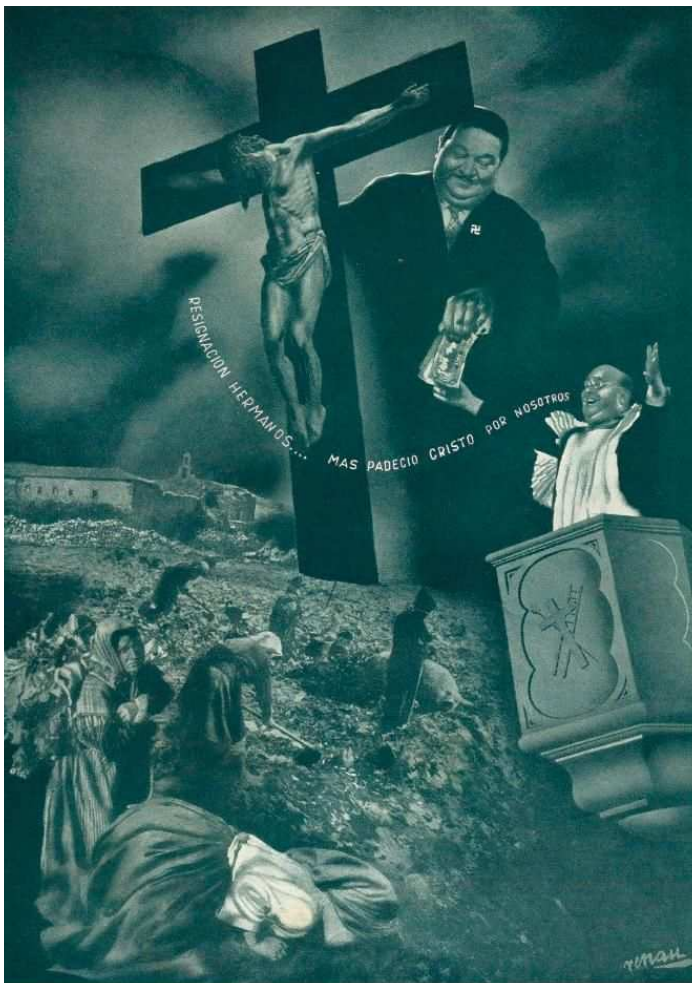

Fig. 330. Josep Renau, *Resignación, hermanos... más padeció Cristo por nosotros.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* agosto de 1933

Pese a la importancia que tuvo esta serie, a penas hemos encontrado estudios que se detengan a analizar de manera pormenorizada las imágenes que la componen, lo cual podría entenderse dada la amplísima producción de Renau. Aunque la serie se menciona en la mayoría de investigaciones dedicadas a este artista y algunas, incluso, se detienen

[1596] FORMENT, Albert, 1995, p. 271.

puntualmente en alguno de los fotomontajes, solo hemos localizado una descripción completa de toda la serie en la tesis doctoral de Albert Forment, defendida en 1995.[1597] A ella nos acogeremos como base para exponer, a continuación, nuestro propio análisis de esta valiosa serie.

Fig. 331. Josep Renau, *Amar a Dios sobre todas las cosas.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* marzo de 1934

Como decíamos antes, el primer mandamiento, «Amar a Dios sobre todas las cosas» [fig. 331][1598], salió publicado en *Estudios* en marzo de 1934. Cromáticamente, esta y la

[1597] FORMENT, Albert, 1995. Encontramos pequeños análisis de algunas imágenes de la serie en PÉREZ CONTEL, Rafael, pp. 275-276. CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2011, pp. 54-55. SOUVIRON LÓPEZ, Begoña, 2023, p. 18.

[1598] Todas las reproducciones de esta serie, excepto la última se encuentran, en abierto, en la Imagoteca del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI). El décimo mandamiento lo hemos recuperado del Museo de la Universidad de Navarra.

mayoría de fotomontajes que componen esta serie son obras bimáticas en las que la litografía en blanco y negro se resalta siempre en un color, normalmente el rojo, como lo hacían los constructivistas rusos o la editorial berlinesa Malik en sus portadas. En este caso, el color que utiliza Renau es el ocre.[1599]

En el fotomontaje que da inicio a la serie observamos un hombre blanco, de mediana edad, opulento, vestido con traje y chistera y sosteniendo un puro habano. Hemos adelantado en capítulos anteriores que estos atributos han constituido una configuración iconográfica del capitalista más o menos convencionalizada y arraigada en la cultura visual desde el mismo nacimiento de la gran propiedad industrial. Desde entonces, el arquetipo del capitalista ha sufrido mínimas variaciones. Es por ello que el atuendo que portan estos burgueses en las imágenes de Renau responde a las modas de la segunda mitad del siglo XIX y no a los cánones estéticos contemporáneos a la obra.[1600]

La figura no representa a ninguna persona en concreto, sino que actúa como símbolo del dinero y de las clases poderosas que dominan el mundo, por lo tanto, su significado trasciende a nivel global.[1601] Según ha recogido Manuel Arsenio Antón, este tipo visual presenta al burgués como símbolo del capitalismo y, al mismo tiempo, como el factor que posibilita la dominación social de otros grupos denostados como el Ejército y la Iglesia.[1602] La tríada, por tanto, aparecerá habitualmente junta o interrelacionada no solo en las representaciones de Renau, sino también en las de otros artistas comprometidos.

El capitalista, en este caso, esta entronizado, coronado con un nimbo de bayonetas y reposado sobre una esfera terrestre. Esta disposición nos podría recordar a la imagen de un Cristo en Majestad —que además, suele llevar en la mano el libro de la vida, igual que el representado sujeta el sombrero—, de Cristo Rey, tan popular en la época —que normalmente se representa portando un centro y una bola del mundo— o incluso podría remitir a la iconografía de la Inmaculada Concepción, coronada sobre la Luna. Para Forment, la imagen de Renau es heredera de la imaginería barroca del Dios Padre y, en concreto, de los rompimientos de gloria.[1603] En cualquier caso, es evidente que se trata de una reinterpretación de la iconografía católica, que sirve para introducir el hilo conductor de la serie.

[1599] FORMENT, Albert, 1995, p. 282.

[1600] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 407.

[1601] ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021, p. 403.

[1602] FORMENT, Albert, 1995, pp. 403-404.

[1603] FORMENT, Albert, 1995, pp. 282-283.

Las nubes del cielo capitalista están compuestas por monedas coloreadas de ocre, con las que Renau produce un cautivador juego de luz. Junto a ellas, aparecen dos mujeres desnudas en actitud sugerente, que recalcan esa crítica tan presente en la prensa anticlerical hacia la doble moral puritana y burguesa. Para Forment, estas mujeres ocupan el papel de los ángeles que forman el coro celestial de esa divinidad capitalista.[1604] El mensaje está claro: las clases adineradas no aman a Dios por encima del dinero, de la violencia o del sexo.

Fig. 332. Josep Renau, *No tomarás, en vano, a Dios por testigo.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* abril de 1934

El segundo mandamiento, «No tomarás, en vano, a Dios por testigo» [fig. 332], se publicó en abril. Si la anterior emanaba cierto aire caricaturesco, en esta el sentido del humor desaparece para ser sustituido por la violencia. El color rojo predomina en la escena, enfatizando todavía más ese carácter agresivo. En el fondo, observamos a un Cristo Crucificado sobre una esvástica, alumbrado por seis cirios. En primer plano, aparece una

[1604] FORMENT, Albert, 1995, p. 283.

mano manchada de rojo, emulando a la sangre, que Renau incorpora siguiendo el proceso de *depaysément* o de descontextualización surrealista, que también aparecerá en otros fotomontajes.

En el centro, el valenciano sitúa un obrero encadenado al que acaban de decapitar con un hacha, a los pies del crucificado. Entre el cadáver y el hijo de Dios, Renau sitúa una cortina de terciopelo. Para Forment, la cortina podría hacer referencia a una tradicional casa burguesa.[1605] A nosotros este elemento nos recuerda al ya citado Cristo de la Sangre de Toledo, muy admirado por los artistas de la época y cuyo nombre, sin duda, encaja con la simbología de la imagen. En cualquier caso, la cortina se utiliza para dejar ver cuando está descorrida y para evitar ser visto cuando está corrida. Con eso el autor nos transmite la idea de que determinadas ideologías de extrema derecha, abanderadas de la religión, utilizan el mensaje de Cristo para distorsionarlo y cometer delitos de odios que van en contra de los originales valores cristianos. También que la Iglesia es cómplice de estas acciones, como hemos visto en caricaturas similares publicadas en la prensa gráfica y en obras anteriores de Renau.

El tercer mandamiento, «Santificarás las fiestas» [fig. 333], se insertó en el número de mayo de 1934 de la revista *Estudios*. En esta ocasión, Renau contrapuso dos formas distintas de enfrentarse a un día sin trabajo. En la parte superior, encontramos el mundo superabundante y decadente de la burguesía industrial. Dos hombres ríen y brindan mientras abrazan a unas mujeres con vestidos provocativos y actitudes sugerentes. Junto a ellos, otra mujer alza su copa y se levanta la falda, enseñando su ropa interior. Coronando la escena encontramos una figura gigantesca y monstruosa, enredada en serpentinas, que Forment identificó con Moloch, el dios del dinero. Para las élites, la «fiesta» no sirve para alabar al Dios católico, sino para entregarse al dinero, a la prostitución y a la bebida. En la mitad inferior de la imagen se contrapone la pobreza del proletariado. Vemos una fábrica cerrada, con telarañas y un grupo de hombres en la calle, sin nada que hacer. Junto a ellos, Renau incorpora una señal que reza: «No hay trabajo». Para estos hombres no hay nada que celebrar. Un día sin trabajo es un día más en la pobreza.

Como señaló Forment, la contraposición de ambas esferas obedece a la visión sociológica del Partido Comunista Español en esa época, según la cual la sociedad estaba constituida por dos clases fundamentales en abierta y cada vez más radicalizada oposición: la burguesía industrial y el proletariado fabril.[1606] Formalmente, en esta imagen se aprecia a

---

[1605] FORMENT, Albert, 1995, p. 283.

[1606] FORMENT, Albert, 1995, pp. 283-284.

la perfección un recurso habitual en el *agit-prop* y especialmente en la obra Renau: la ordenación de la escena en sentido vertical. Normalmente, el fotomontador situó a los poderosos y beneficiados en el plano superior y a las víctimas de sus actos en el inferior, resaltando con la disposición formal la jerarquía de clases existente y reflejando la posición social de los individuos mediante su posición en el espacio físico.

Fig. 333. Josep Renau, *Santificarás las fiestas*. Fotomontaje publicado en *Estudios,* mayo de 1934

El cuarto mandamiento, «Honrarás a tu padre y a tu madre» [fig. 334], se publicó en el mes de junio. En esta imagen, en lugar del habitual color rojo, Renau volvió a utilizar el color ocre, como en «Amar a Dios sobre todas las cosas». El mensaje era continuador de la imagen anterior, poniendo el foco en la pobreza y las consecuencias de la crisis. Este fotomontaje, sin embargo, es mucho más crudo. Junto a un ojo encerrado en un triángulo,

que simboliza la mirada divina, observamos un grupo de niños ahorcados en un árbol, y al lado, las piernas del un cadáver de una mujer cubierto por una tela. Frente a ellos, un rostro desquiciado grita. Renau incorpora un texto que explica el sentido de la composición y que, aunque no hemos podido localizar, podría estar extraído de una noticia real: «una madre, viéndose privada de recursos prefiere colgar a sus hijos a verles morir de hambre, suicidándose después». Según Forment la madre es una de las personas colgadas,[1607] y según Pérez Contel, ella es la que grita.[1608] A nuestro parecer, es más probable que sea el cuerpo semicubierto, ya que en el texto no se especifica cómo muere ella. En cualquier caso, la interpretación es esencialmente la misma: las terribles consecuencias de la pobreza que provoca el sistema capitalista.

Fig. 334. Josep Renau, *Honrarás a tu padre y a tu madre*.
Fotomontaje publicado en *Estudios,* junio de 1934

[1607] FORMENT, Albert, 1995, p. 284.

[1608] PÉREZ CONTEL, Rafael, p. 275.

El quinto mandamiento, «No matarás» [fig. 335], publicado en el número de julio, volvió a utilizar como acento el color rojo, de nuevo, para enfatizar la violencia. Sobre una pila de cadáveres ensangrentados, Renau situó una estructura conformada por dos tanques, un buque de guerra y un edificio con la inscripción «Parlamento de la Paz» desde el que saludan los esqueletos. En esta obra detectamos algunos elementos ya utilizados en fotomontajes de la misma serie, como la composición vertical o la descontextualización de algunos componentes. Por ejemplo, de uno de los cañones del tanque sale una mano portando un Cristo crucificado, que a su vez nos recuerda a «No tomarás, en vano, a Dios por testigo». La calavera coronada y rodeada de monedas también conecta con la primera imagen de la serie.

Fig. 335. Josep Renau, *No matarás.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* julio de 1934

Asimismo, igual que en el mandamiento anterior, Renau incorporó un pequeño texto que remataba el significado de la imagen: «Para mi mayor gloria y provecho», algo que a partir de entonces se convirtió en costumbre del artista. Con esto, el valenciano buscó señalar cuáles son las motivaciones y consecuencias de una guerra. En otras palabras, quiénes son los que ganan y quiénes los que pierden. Según Forment, en el pasado, el autor hubiera aprovechado este pretexto para atacar a la política imperialista de las potencias capitalistas, al nazismo o al fascismo. Sin embargo, en esta ocasión, prefirió incidir en una imagen metafórica y general, con una composición extremadamente barroca, para señalar el respaldo católico a la guerra.[1609]

Fig. 336. Josep Renau, *No fornicarás.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* agosto de 1934

[1609] FORMENT, Albert, 1995, pp. 284-285.

El sexto mandamiento, «No fornicarás» [fig. 336], formó parte del número de agosto. En este caso, Renau insistió en señalar la doble moral burguesa en cuestiones de sexualidad. El personaje más grande es un burgués rodeado de grandes rascacielos, alegoría de la gran ciudad capitalista. Renau, igual que otros dibujantes y fotomontadores, tendió a atribuir rasgos porcinos a la fisionomía de los enemigos, como hemos visto en *La Traca* o *Fray Lazo*. En este caso no es una mera alusión, sino que el capitalista tiene el rostro de un cerdo. En la mano porta una Inmaculada Concepción, que, como sabemos, fue un modelo de feminidad basado en la abstinencia y la pureza muy popular en la España contemporánea. El hecho de que el burgués la ensalce, implica una predicación de la castidad que, en la práctica, no cumple. Esto lo sabemos por las prostitutas que aparecen en la parte inferior. Sin embargo, a diferencia de lo mostrado en otras imágenes, estas mujeres no aparecen satisfaciendo al varón. Renau aprovecha esta litografía para señalar las condiciones deplorables en las que se encuentran las trabajadoras sexuales, señalando, con un texto, el bajo precio al que se ven obligadas a vender su cuerpo.

El séptimo mandamiento, «No robarás» [fig. 337], se publicó en septiembre. En este caso Renau revirtió su habitual composición vertical para expresar de manera gráfica la teoría económica marxista. El valenciano situó en el plano superior a las clases trabajadoras, porque en este caso, son ellas las que generan el capital, simbolizado por las monedas. Ese capital es arrebatado por unas avariciosas manos en las que se leen «banca», «impuestos» y «clero», supervisadas por dos militares enmarcando la escena.

Fig. 337. Josep Renau, *No robarás*. Fotomontaje publicado en *Estudios,* septiembre de 1934

El octavo mandamiento, «No mentirás» [fig. 338], salió en octubre de 1934. No sabemos qué día del mes se publicaba la revista, pero es fácil que su temática y las imágenes

empleadas hicieran referencia a la huelga general revolucionaria que tuvo lugar entre los días 5 y 19, conocida como la Revolución de octubre de 1934.[1610] Recordemos que se trató de una protesta organizada por el PSOE y la UGT motivada por la entrada de la CEDA en el gobierno. Renau, desde Valencia, intentó organizar huelgas de apoyo. En consecuencia fue retenido y pasó unos días en la cárcel, por lo que el fotomontaje debió realizarlo antes de su detención.[1611]

Fig. 338. Josep Renau, *No mentirás*. Fotomontaje publicado en *Estudios,* octubre de 1934

La represión de la revolución por parte del Estado fue brutalmente violenta, especialmente en Asturias, donde la insurrección obrera arraigó con más fuerza. El resultado fueron más 1500 víctimas mortales y alrededor de 3000 personas heridas.[1612] Esta violencia se ve, sin ningún tipo de adornos, en el fotomontaje de Renau, que incorpora

[1610] Véanse pp. 39-40 de esta tesis doctoral.

[1611] FORMENT, Albert, 1995, pp. 286-287.

[1612] CASANOVA, Julián, 2014, pp. 131-133.

imágenes de las movilizaciones, de la represión y de las víctimas coloreadas de rojo sangre. Junto a ellas, un cartel señala la falta de sensibilidad del gobierno ante el desenlace de los acontecimientos: «Comunicado oficial. El orden y la tranquilidad más absolutos reinan en todo el país». El mensaje, tal y como apuntó Forment, fue una mera forma de vincular la actualidad con el mandamiento que tocaba en ese número.[1613]

El noveno mandamiento, «No codiciarás los bienes ajenos» [fig. 339], salió en noviembre. Estéticamente fue muy diferente al resto de encartes que componen la serie, desde la tipografía del título hasta la composición, pasando por el cromatismo, mucho más variado en esta imagen. Es probable que estos cambios se debieran a una incitación por parte del equipo editor de *Estudios,* ya que serán cambios que Renau aplicará en sus próximas creaciones y que también se dan de forma simultánea en la producción de Manuel Monleón, el otro gran colaborador de la revista.[1614]

Fig. 339. Josep Renau, *No codiciarás los bienes ajenos.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* noviembre de 1934

[1613] FORMENT, Albert, 1995, pp. 286-287.

[1614] FORMENT, Albert, 1995, p. 280.

La imagen está centrada en China y sirve de comentario sobre la guerra civil a la que se estaba enfrentando el país. En octubre de 1934 se había iniciado la Larga Marcha, emprendida por el Ejército Rojo del Partido Comunista para escapar del Ejército Nacionalista Kuomintang (KMT). El Ejército Rojo estaba asentado en el sur del país y fue dirigiéndose hacia el norte, deteniéndose en Yan'an, que se convirtió en su nueva base de operaciones. La marcha se prolongó durante un año y de los 86.000 hombres que la iniciaron, solo llegaron 8000. En el proceso, Mao Sedong fue ganando popularidad como líder comunista. También se reclutaron a campesinos y personas pobres para formar parte de las tropas, y se expropiaron bienes a terratenientes locales para distribuirlos entre los campesinos, lo que reforzó el apoyo popular al movimiento.[1615]

Josep Renau era militante en el Partido Comunista Español, por lo que podemos intuir a qué bando apoyaba. En el centro del mapa vemos a un prisionero desnutrido y torturado. En el sur, un cocodrilo representando a Francia y un leopardo con la *Red Ensign,* esto es la bandera de la marina mercante de Reino Unido. Ambas potencias estuvieron relacionadas con el sur de China y apoyaron de forma indirecta al KMT por intereses políticos y comerciales. Reino Unido tenía como colonia a Hong Kong y controlaba el comercio en ciudades como Shanghái. Francia, entre otras cosas, era metrópolis de Indochina, territorio sobre el que Renau sitúa al cocodrilo.

Al norte del mapa, el fotomontador colocó un águila representando a Estados Unidos y una hiena con la bandera de Japón. El primero de estos países estuvo radicalmente en contra del partido comunista, por lo que también apoyó al gobierno nacionalista. Japón, en su voluntad de conquistar territorio y recursos, había invadido el norte de China en 1931 y, en 1937, iniciaría una guerra en el país.[1616] De hecho, Renau había dedicado a este asunto uno de los primeros fotomontajes que realizó, *Invasión de China por el ejército nipón,* publicado en *Orto* en marzo de 1932. Justo un año más tarde, realizó para *Estudios* una portada con el mismo motivo [fig. 340]. Formalmente, la hiena que simboliza Japón está extraída de un fotomontaje de Heartfield, *Krieg und Leichen - Die letzte Hoffnung der Reichen,* traducido como «¡Guerra y cadáveres - Esperanza contumaz de los magnates!» [fig. 341]. El alemán lo había publicado en *AIZ*, en abril de 1932, pero la imagen fue reproducida más tarde en la española *Orto,* por decisión del propio Renau.[1617]

[1615] Sobre este asunto, véase SHUYUN, Sun, 2006.

[1616] Véase BARRETT, David P.; SHYU, Larry N, 2001.

[1617] FORMENT, Albert, 1995, p. 287.

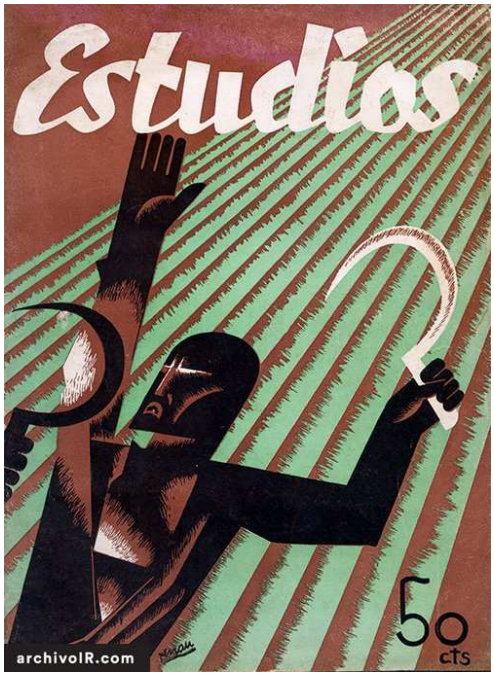

Fig. 340. Josep Renau, portada para la revista *Estudios,* marzo de 1933. Archivo I.R.

Fig. 341. John Heartfield, *Krieg und Leichen - Die letzte Hoffnung der Reichen (¡Guerra y cadáveres - Esperanza contumaz de los magnates!),* 1932, edición de 1974. MNCARS

La última fiera incorporada por el fotomontador valenciano fue una serpiente con la bandera del Vaticano, en el oeste del mapa. Según Forment, su presencia aparece de forma algo forzada para mantener el hilo discursivo de la serie.[1618] Sin embargo, el partido nacionalista había permitido las misiones católicas en China y había establecido relaciones diplomáticas con la Santa Sede, mientras que el partido comunista perseguía a los católicos por considerarlos agentes del imperialismo extranjero.[1619] En definitiva, ni los países representados ni su colocación en el mapa fueron fruto de la casualidad.

Estéticamente, la composición de Renau continúa con una producción de mapas alegóricos y satíricos que alcanzó gran popularidad desde el siglo XIX, en un contexto marcado por el imperialismo y el colonialismo.[1620] En este tipo de mapas, es habitual encontrar representaciones antropomórficas y zoomórficas de los territorios, normalmente a modo de crítica.[1621] Concretamente, el de Renau guarda gran parecido —y por tanto, es probable que fuera su inspiración— con el titulado *La situación en el Lejano Oriente* —en

[1618] FORMENT, Albert, 1995, p. 287.

[1619] LINDBLOM, John, 2020.

[1620] BAYNTON-WILLIAMS, Ashley, 2015, pp. 188-189.

[1621] LOIS, Carla, 2019, s.p.

chino, 時局全圖, traducido literalmente como «Completa ilustración de la situación contemporánea»— del autor Tse Tsan Tai, que se publicó por primera vez en China el 19 de julio de 1899 [fig. 342]. Según declaró después el artista asiático, su dibujo se reprodujo en varias publicaciones gráficas. Además, se ha conservado en postales traducidas a varios idiomas, por lo que la obra de Tse Tsan Tai fácilmente podría haber llegado a las manos de Renau.[1622]

Fig. 342. Tse Tsan Tai. *La situación en el lejano Oriente,* 1899. Dominio Público

El valenciano mantiene la misma composición que el chino. La distribución de las figuras es casi idéntica, pero la mayoría de los animales y potencias representadas cambian, como resultado lógico de los treinta y cinco años que separan ambas imágenes. La única excepción es el águila, que en todas las versiones representa a Estados Unidos. Sin embargo, se conserva una fotografía de una acuarela basada en los dibujos de Tse Tsan Tai, de artista indeterminado, en la que cambian algunos animales, añadiendo un tigre como símbolo de Gran Bretaña, un león, o una serpiente, que guardan una mayor relación con las bestias escogidas por Renau.[1623]

La serie de *Los Diez Mandamientos* terminó en diciembre con «No desearás a la mujer de tu prójimo» [fig. 343]. En este fotomontaje, Renau continuó incorporando colores y textos más largos, pero volvió a un tono más irónico. Con la figura de un burgués cornudo y el letrero «árbol genealógico de la moralidad capitalista» vuelve al tema estrella de la doble moral sexual de las clases altas, sugiriendo toda una serie de relaciones adúlteras mediante la incorporación de fotografías que, según apuntó Forment, probablemente fueran fotogramas de películas hollywoodienses, ya que el cine estadounidense fue objeto de interés de Renau en esta época.[1624]

[1622] Las obras de Tse Tsan Tai tienen un programa iconográfico muy complejo que ha sido abordado exhaustivamente en WAGNER, Rudolf G., 2011, pp. 4-139.

[1623] WAGNER, Rudolf G., 2011, pp. 26-28.

[1624] FORMENT, Albert, 1995, p. 288.

La libre sexualidad en sí misma, no era vista como un problema para Renau ni, en general, para las revistas ácratas que, de hecho, se encargaron de reproducir abundantes artículos sobre higiene y educación sexual.[1625] En el fotomontaje lo que se señala es la doble moral del puritanismo burgués. Entre las astas de la cornamenta, el autor sitúa a una mujer tumbada en actitud sugerente, enseñando las piernas. Con una de ellas sujeta las tablas de la ley en las que, según la Biblia, se volcaron los Diez Mandamientos. Con este recurso, Renau pone el colofón a esta importante serie.

Como decíamos antes, la gráfica de Renau fue bastante sintética y en ella predominaron las imágenes realistas y los mensajes claros. Esto se aprecia muy bien en la serie, que sirvió como prefiguración de otras obras posteriores.[1626] Josep Renau aproximó a España lo más avanzado de las artes gráficas revolucionas de su época, transformando no solo su propia obra, sino también la del resto de artistas dedicados al fotomontaje y el cartelismo políticos.[1627]

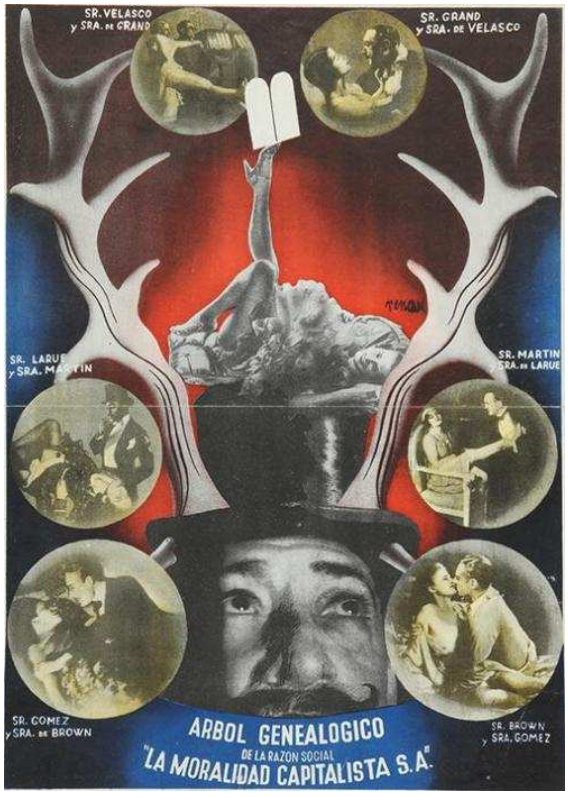

Fig. 343. Josep Renau, *No desearás a la mujer de tu prójimo.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* diciembre de 1934

[1625] Un estudio general sobre anarquismo y sexualidad en CLEMINSON, Richard, 2008.

[1626] SOUVIRON LÓPEZ, Begoña, 2023, p. 18.

[1627] FORMENT, Albert, 1995, p. 183. CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, pp. 3-5. BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto, 2008, p. 42.

9.3. «Los Siete Pecados Capitales» de Manuel Monleón

Manuel Monleón Burgos nació en 1904, en el seno de una familia obrera de Andilla asentada en Valencia. A diferencia de Renau, su formación artística distó de la académica. Emprendió su carrera siendo aprendiz de Mariano Pérez, pintor de abanicos y miniaturista, de quien heredó no solo la vocación artística, sino también el interés por el esperanto, que Monleón empezó a estudiar en junio de 1927.[1628] Comenzó dedicándose a las miniaturas, exponiendo por primera vez a finales de 1928. Sin embargo, pronto abandonó este formato y trató de buscar un estilo propio, coherente con la modernidad e influido por las novedades vanguardistas del momento.[1629]

En una primera etapa, cultivó un lenguaje decorativista o incluso fantástico. Agramunt calificó esta etapa como un «surrealismo sombrío» parecido al francés,[1630] mientras que Pérez Rojas lo incluye en un «grupo de orientación *Art Déco*» en el que también tienen cabida Josep Renau, en su primera etapa, además de Arturo Ballester, Luis García Falgás, Pascual Capuz, José Segrelles, Luis Dubón, Manuela Ballester, Vicente Ballester, Vicente Canet, Juan José Barreira o Antonio Vercher.[1631] Este estilo permanecerá a lo largo de la carrera de Monleón en las obras en las que la voluntad reivindicativa sea menor, como por ejemplo, en el cartel realizado para las Fallas de 1935, que resultó premiado por el Ayuntamiento de Valencia.[1632]

Paralelamente y desde una temprana edad, el artista mostró una profunda preocupación social y política, como era habitual en los creadores valencianos de la época.[1633] Además de su interés por el esperanto, comulgó con el anarquismo y practicó el naturismo y el vegetarianismo.[1634] Este compromiso le llevó a descubrir nuevas técnicas y maneras de comprender el arte.

Hacia los años treinta, entró en contacto con el entorno de Renau y del resto de estudiantes disidentes y progresistas de la academia de San Carlos. A partir de 1932, se especializó en el fotomontaje con aerógrafo,[1635] convirtiéndose en uno de los primeros

---

1628 INTERESANTE, 1929, p. 3.

1629 Sobre la trayectoria de Manuel Monleón publicamos el siguiente artículo: TORRES SASTRÚS, Vega, 2023b.

1630 AGRAMUNT, Francisco, 2005, p. 26.

1631 PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALCAIDE, José Luis, ESCRICHE, Margarita, 2005, p. 18.

1632 FALLAS, 1935, p. 6.

1633 PÉREZ CONTEL, Rafael, 1986, p. 215.

1634 AGRAMUNT, Francisco, 2005, p. 20.

1635 MAESTRE, Rafael y MOLINA, Pilar, 2005, p. 137.

grafistas en emplear esa técnica como arma propagandística.[1636] Curiosamente, en una entrevista concedida a la revista *Umbral* en 1937, confesó que nunca había decidido consagrarse exclusivamente al fotomontaje, sino que como era de los pocos creadores del momento que dominaban dicho formato, solo recibía encargos de ese tipo. En esa misma entrevista, Monleón describió cuales eran sus influencias creativas, que resultaban idénticas a las de Renau:

> La mayor cantidad de trabajos de esta técnica [el fotomontaje] los vimos en carteles soviéticos de los primeros tiempos de la Revolución. Esta técnica es asimilada rápidamente por los alemanes y los franceses, aun cuando se apartan de su origen y cobran un sentido comercial en su mayor parte. Los montajes de John Heartfield, publicados en la revista revolucionaria alemana *AIZ* nos marcaron una ruta firme en el objetivo revolucionario del arte.[1637]

La adhesión de Monleón al grupo de artistas antifascistas se formalizó en 1933, cuando se integró en la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP),[1638] y contactó con la Asociación de Artistas de la Unión Soviética,[1639] vinculada a la sección francesa de la UEAP, la *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires.*[1640] En el mismo año, participó en la primera Exposición de Arte Revolucionario, celebrada en el Ateneo de Madrid entre el 28 de octubre y el 11 de noviembre, que organizó el Grupo de Arte Constructivo y en la que comparecieron artistas como Josep Renau, Francisco Pérez Mateo, Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez y Ramón Puyol, entre otros.[1641]

Aunque no dejó de presentarse a concursos y a participar en exposiciones, el grueso de la carrera de Monleón lo constituyen sus colaboraciones con revistas culturales próximas a su ideología. Comenzó en 1930, ilustrando la colección *Cuadernos de Cultura.* En 1932, publicó sus primeros fotomontajes en *Orto* y empezó a colaborar con la editorial valenciana *Estudios*, realizando portadas e ilustraciones, sobre todo para la revista, de la que fue nombrado director artístico. De hecho, los encartes que compusieron la serie de *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau llevaban en el reverso un montaje con diversas fotografías y textos que explicaban la actualidad internacional, maquetados por Monleón. *Estudios* no fue la única revista con la que trabajó. También realizó ilustraciones para otras publicaciones de

---

1636 AGRAMUNT, Francisco, 2006, p. 242.

1637 JAES, 1937, p. 11.

1638 MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar, 2005, p. 137.

1639 BELTRÁN, Concha, 2005, p. 112 y AGRAMUNT, 2006, p. 242.

1640 PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, pp. 23-24.

1641 SECCIÓN, 1933, p. 9.

la editorial, fue responsable del diseño de la colección *Consejos útiles de medicina natural,*[1642] y creó dibujos y acuarelas para otras revistas, como *Helios* y *Crisol.*[1643]

Como decíamos, en 1936, publicó en la revista *Estudios* la serie que nos disponemos a analizar: *Los siete pecados capitales.* El primer pecado retratado por Monleón fue *La soberbia,* que se publicó en febrero de 1936. Le siguieron, por este orden y con una periodicidad mensual: *La avaricia, La lujuria, La ira, La gula* y *La envidia*. En agosto de 1936 no se editó la revista, de manera que la serie terminó en septiembre de 1936, tras el golpe de Estado, con *La pereza*.[1644] A pesar de que el estallido de la guerra era palpable en los meses previos y, por ende, los artistas ya habían empezado a organizarse para colaborar con la difusión de una cultura visual en defensa de la República,[1645] en la serie de Monleón no se aprecia ninguna referencia directa a la Guerra Civil. Por el contrario, sus temas son más generales y cuando aborda cuestiones políticas lo hace desde la perspectiva internacional.

Tanto la temática como la estética de la serie guardaban parecidos indudables con los de su colega Josep Renau y, al mismo tiempo, resultaban coherentes con lo que estaban produciendo muchos de los grafistas de los años treinta. Sin embargo, el lenguaje de Monleón, como adelantábamos, fue menos sintético y utilizó símbolos y recursos iconográficos más complejos en sus composiciones. En parte, esto pudo deberse a que los encartes de Monleón contaron con un texto auxiliar más o menos extenso que vinculaba la imagen con el tema, remarcando esa crítica a la moral burguesa y capitalista. Gracias a ese recurso, Monleón pudo permitirse llevar a cabo composiciones menos evidentes que las elaboradas por Renau, ofreciendo un resultado más onírico que merece ser descifrado. De hecho, como demostramos en un artículo publicado en 2023,[1646] el artista se inspiró en Renau, pero sobre todo tomó como referencia al denominado «pintor de los pecados capitales»,[1647] José Segrelles, que había realizado una serie de acuarelas sobre el mismo tema en 1925.

Segrelles pertenecía a una anterior generación de artistas valencianos que se había aglutinado en torno a la Asociación Juventud Artística Valenciana con el objetivo de modernizar el arte y abrir horizontes hacia el extranjero. En los años treinta, el artista de Albaida era ya considerado un maestro consagrado y acarreaba numerosos

---

[1642] MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar, 2005, p. 137 y NARANJO, Joan, 1997, p. 166.

[1643] AGRAMUNT, Francisco, 2005, p. 26.

[1644] Estos ejemplares se corresponden con los números 150 al 157 de la revista *Estudios*.

[1645] FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016, p. 95.

[1646] TORRES SASTRÚS, Vega, 2023b..

[1647] SÁNCHEZ JARA, Diego, 1928, p. 3.

reconocimientos a sus espaldas.[1648] *Los siete pecados capitales* fue uno de sus más aclamados éxitos, por lo que no es de extrañar que despertara la admiración de Monleón.

La serie de Segrelles se expuso por primera vez en una muestra inaugurada el 24 de marzo de 1925 en los salones «El Siglo» de Barcelona, fue muy aclamada por la crítica y se vendió íntegramente al empresario catalán Ròmul Bosch i Catarineu.[1649] Aun así, las acuarelas continuaron circulando más allá de la colección privada. *Los siete pecados capitales* de Segrelles se reprodujeron en publicaciones de todo tipo, desde *La Esfera*[1650] hasta *El mundo en auto,*[1651] llegando a incluirse algunas de sus imágenes en la edición de 1927 de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, en la entrada dedicada al artista.

En 1928, los «pecados» de Segrelles volvieron a Valencia, concretamente, a una exposición retrospectiva en el Círculo de Bellas Artes que, según la prensa, fue visitados por aglomeraciones de gente. Monleón copió una de las obras que se había mostrado en la exposición. Esto, unido a la fama que había adquirido José Segrelles en los ámbitos internacional y nacional, pero sobre todo, en el campo artístico valenciano, nos lleva a pensar que Monleón conoció la serie del albaidiense en 1928 y tomó inspiración en ella para su serie homónima.[1652]

En cualquier caso, la prueba más evidente de que Monleón conoció la serie de Segrelles es que, aunque los elementos visuales utilizados por el primero no guardan casi ninguna continuidad con la tradición cultural convencionalizada, sí que se aprecian paralelismos con la manera particular que tiene el segundo de trasladar dicha tradición a sus composiciones. El primer parecido viene dado por el orden en el que se representan los pecados, que es idéntico en ambos artistas.[1653] Los pecados capitales no aparecen en la Biblia, sino que se definen en el Catecismo de la Iglesia Católica y no hay establecida una

---

[1648] AGRAMUNT, Francisco, 2006, pp. 31-49.

[1649] CIERVO, Joaquín, 1925a, p. 22. COLOMINAS I MASERAS, Joan, 1925, p. 1.

[1650] CIERVO, Joaquín, 1925b, pp. 21-22.

[1651] PASADAS, 1925, p. 4.

[1652] Esto lo desarrollamos en TORRES SASTRÚS, Vega, 2023b.

[1653] Ese es el orden en el que aparecen dispuestos los pecados en el catálogo de la exposición de Segrelles en los Salones *El Siglo* y también en el que se publica, con periodicidad mensual, la serie de Monleón en la revista *Estudios*.

ordenación universal para enumerarlos.[1654] Aun así, el orden elegido por Monleón es idéntico al presentado por Segrelles en el catálogo de la exposición celebrada en «El Siglo», en el que describe su serie.[1655] No obstante, la comparación más interesante resulta al analizar cómo ambos artistas representan individualmente cada pecado en sus versiones homólogas.

En el caso de la *Soberbia,* el primer pecado de ambas series, el parecido no es tan evidente como en montajes posteriores. Segrelles pintó *La Soberbia* como un nativo americano, vestido de rojo y tocado con un penacho.[1656] En cierto modo, su propuesta es continuadora de una tradición iconográfica, ya que el color rojo, las coronas y, en general, todos los elementos que sirven para engrandecer artificialmente a las personas fueron atributos estipulados por Cesare Ripa para la representación de este pecado.[1657]

Monleón, por su parte, recupera la misma idea, pero aplicada a una perspectiva de denuncia social, centrada en la doble moral de la Iglesia católica y los problemas que provoca el capitalismo [fig. 344]. En este caso, cambia el penacho por las mitras —también rojas— y los sombreros de copa propios de la burguesía. Como describe en el texto que acompaña el fotomontaje: «El alarde de grandeza y la ostentación de riquezas y poder de

---

[1654] Los antecedentes a los pecados cristianos son los vicios, tratados por autores tan tempranos como Platón, Aristóteles o Cicerón. También son referentes para su configuración los textos del profeta Isaías, san Mateo, san Pablo o del autor de los Proverbios. Pero el autor que sentó el precedente más claro de los siete pecados capitales fue el monje Evagrio Póntico, quien en el año 375 d.C. elaboró una lista de hasta nueve vicios, tentaciones o malos pensamientos, con la intención de saber identificarlos y combatirlos. Su repertorio lo conformaban la gula, la lujuria, la avaricia, la tristeza, la ira, la pereza, la vanagloria, el orgullo y, a veces, los celos. Poco después, en el 392 d.C., Prudencio compone la *Pyschomachia,* un poema alegórico tardoantiguo pero difundido en época medieval, en el que ocho vicios son derrotados por las virtudes. Sobre la codificación de los vicios y las virtudes y sus representaciones visuales, véase TUCKER, Shawn R., 2015. El Papa Gregorio I, hacia el siglo VI, redujo los vicios a siete y comenzó a llamarlos «pecados capitales», porque son los que generan otros vicios. Véase: Catecismo de la Iglesia Católica, tercera parte, primera sección, capítulo I, artículo 8, «El pecado», disponible en: <https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html> (16-09-2022). No obstante, cada vez que aparecen en el catecismo lo hacen en un orden distinto. También aparecen descritos los pecados capitales en la *Suma Teológica* I-II, 75-85, de Santo Tomás de Aquino, en otro orden diferente. De esta hemos consultado la traducción de Ismael Quiles (Madrid: Espasa-Calpe, 1966).

[1655] El catálogo nos lo ha facilitado José Enrique Segrelles, sobrino-nieto del artista. El documento pertenece a su colección personal y no está publicado. De aquí en adelante, todas las descripciones de la serie de Segrelles se extraerán de esta referencia, a no ser que se indique lo contrario.

[1656] Una de las acepciones que ofrece la Real Academia de la Lengua Española sobre el significado del término «penacho» es «vanidad, presunción o soberbia», en sentido coloquial. Esta acepción está presente en el *Diccionario de la lengua española* desde el siglo XVIII y como tal, figuraba en la edición de 1925, p. 928, la más próxima cronológicamente a la serie de Segrelles.

[1657] RIPA, Cesare, 1669, pp. 613-614.

que hacen gala esta clase de hombres los convierte en los más dignos símbolos de La Soberbia».[1658]

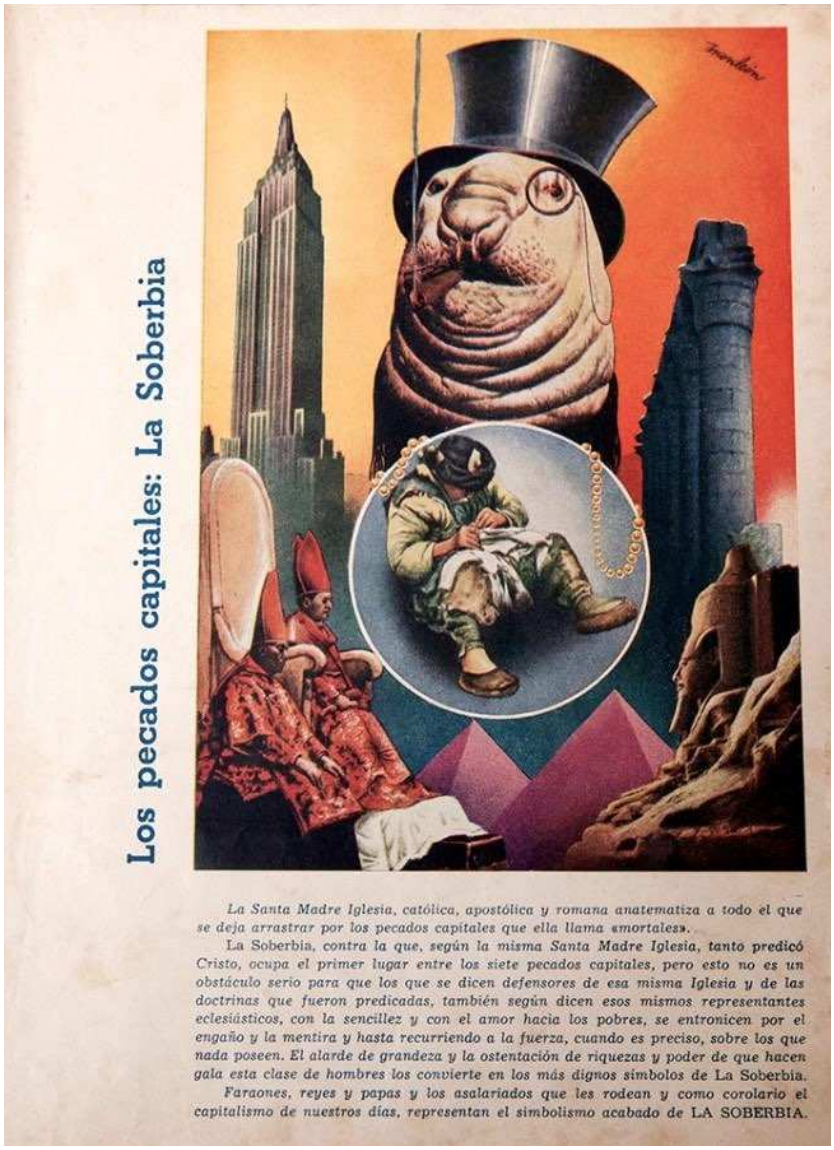

Fig. 344. Manuel Monleón, *La Soberbia*. Fotomontaje publicado en *Estudios,* febrero de 1936

Además, Monleón incorporó otros elementos que a lo largo de la historia han actuado como demostraciones de poder. Construcciones que van desde los templos y las pirámides hasta los grandes rascacielos —arquitectura que también utilizó habitualmente Renau—, unidos a símbolos que suman altura física y metafórica, como los tronos, la

[1658] Los textos que vamos a citar son los que incluye Monleón como leyenda de sus imágenes.

indumentaria religiosa o las chisteras. El contrapunto lo forma la imagen central de una persona sin hogar, en un círculo casi idéntico en cuanto a color y tamaño que el planeta Tierra de *La soberbia* de Segrelles. Tal y como indica Monleón:

> […] La Soberbia, contra la que, según la misma Santa Madre Iglesia, tanto predicó Cristo, ocupa el primer lugar entre los siete pecados capitales, pero esto no es un obstáculo serio para los que se dicen defensores de esa misma Iglesia y de las doctrinas que fueron predicadas, también según dicen esos mismos representantes eclesiásticos, con la sencillez y con el amor hacia los pobres, se entronicen por el engaño y la mentira y hasta recurriendo a la fuerza, cuando es preciso, sobre los que nada poseen. […] Faraones, reyes y papas y los asalariados que les rodean y como corolario el capitalismo de nuestros días, representan el simbolismo acabado de la soberbia.

La segunda imagen de la serie de Monleón fue *La avaricia* [fig. 345]*,* publicada en marzo de 1936. Estéticamente, esta imagen guardaba un parecido cercano con *No robarás,* de la serie *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau. Ambas muestran, por un lado, varias manos agarrando monedas, símbolo de la avaricia de las clases privilegiadas, y por otro, al proletariado, la clase que con su trabajo produce la riqueza que les es arrebatada. La imagen de Monleón es más sutil que la de Renau, ya que en lugar de indicar claramente cuáles son esas clases poderosas, refleja el privilegio en unas manos con perfectas manicuras, muy diferentes a las que tendrían los obreros.

Monleón también incorpora otros elementos que refuerzan el mensaje, como un engranaje enmarcando al trabajador que mantiene activo el mecanismo del sistema. El globo terráqueo muestra al continente africano sangrando, introduciendo así una crítica hacia el sometimiento colonial al servicio del capitalismo, representado por el águila. Este ave también puede actuar como símbolo del fascismo, que en aquel momento se encontraba en auge, agravando la situación en las colonias. Además, los billetes aluden al desaparecido Imperio español, con imágenes de Isabel la Católica, Felipe II y el Palacio Real, por lo que hacen recordar al espectador que las garras de su propio país también están manchadas de sangre a causa de la avaricia.[1659]

Formalmente, este fotomontaje no tiene nada que ver con la *Avaricia* de Segrelles, cuya figura principal es un pulpo, pero sí hay una conexión en los textos descriptivos que ofrecen ambos autores. La más evidente es que pese a que Monleón no representa ningún animal, su texto define la avaricia como «este monstruo, oculto e invisible como causa, […]

[1659] Los billetes que aparecen en el fotomontaje son el de 100 pesetas, con la imagen de Felipe II, emitido por primera vez en 1925; el de 500 pesetas, con la imagen de Isabel la Católica, de 1927, y el de 1000 pesetas, con la imagen del Palacio Real de Madrid, emitido en 1907.

se arrastra por todo lugar donde haya algo que absorber; y fija sus ventosas tentaculares en todo producto del trabajo, y así nutre de otro su panza insatisfecha».

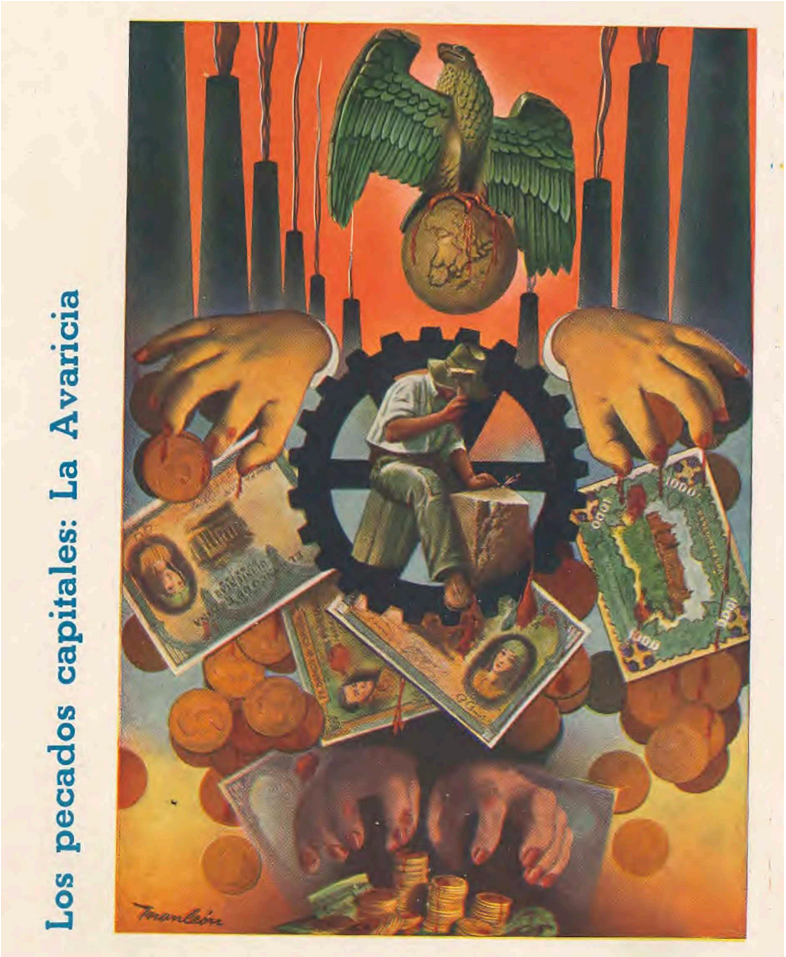

Fig. 345. Manuel Monleón, *La Avaricia.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* marzo de 1936

El tercer pecado presentado por Monleón fue *La Lujuria* [fig. 346], que salió en el mes de abril de 1936. Aquí el parecido con la serie de Segrelles es especialmente evidente, puesto que en ambas obras aparecen gorilas enredados en tiras de perlas [fig. 347]. Esta composición no guarda relación con la iconografía más estandarizada,[1660] aunque Cesare Ripa sí asociaba las perlas, entre otras cosas, con el placer,[1661] y los monos con la actividad

[1660] Según ALCIATO, Andrea, 1549, p. 217, este pecado debe representarse como un «fauno con la oruga coronado». Según RIPA, Cesare, 1669, pp. 381-382, como una joven con el cabello rizado, semidesnuda y sentada sobre un cocodrilo.

[1661] RIPA, Cesare, 1669, p. 486.

inconsciente.[1662] Aun así, en el arte medieval pueden encontrarse múltiples ejemplos de los monos como símbolo del hombre degradado por sus vicios y en particular por la lujuria y la usura.[1663] Asimismo, los simios encadenados se han identificado con las figuras de los condenados al infierno, por lo que su significado también está ligado con el pecado.[1664]

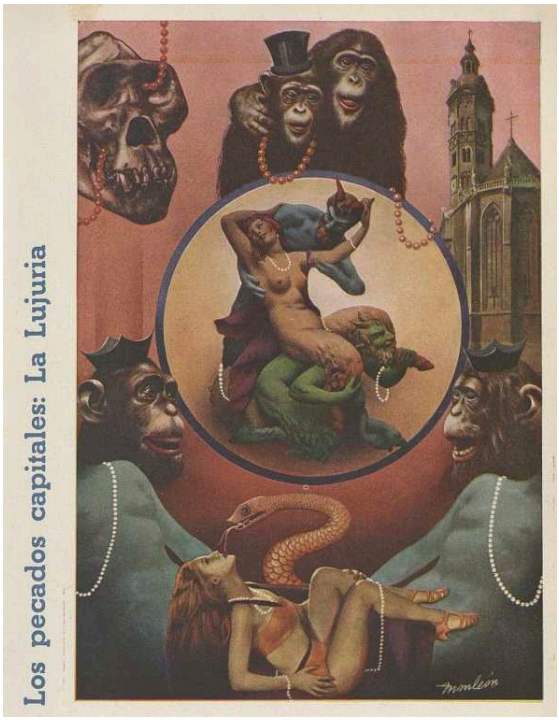

Fig. 346. Manuel Monleón, *La lujuria.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* abril de 1936

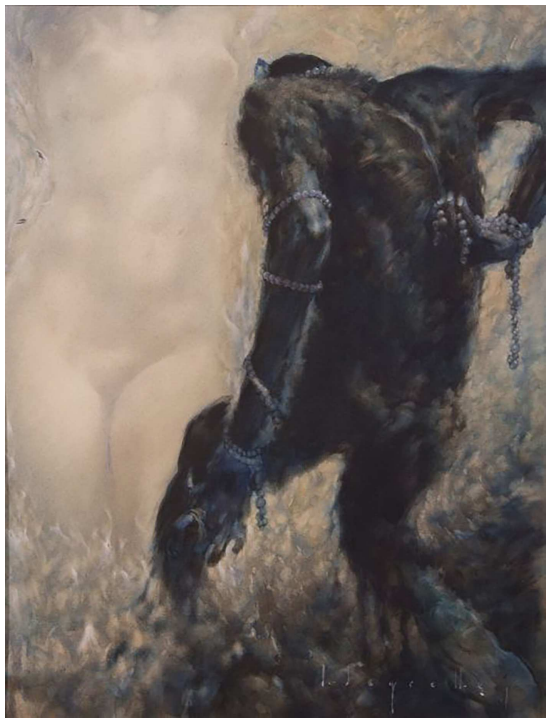

Fig. 347. José Segrelles, *Lujuria,* 1925. Colección privada. Imágenes por cortesía de José Enrique Segrelles

Esta tradición fue recuperada en el arte de la primera mitad del siglo XX, cuando artistas como John Heartfield en *Adolf Hitler Revealed (And Yet It Moves!),* publicada en Londres en 1943, o Ramón Puyol, en *El acaparador* de su serie litográfica *Los enemigos de la república,* de 1936, mezclan atributos humanos con rasgos simiescos, trasladando la visualidad tradicional a la crítica social. Es más, hemos encontrado una portada de *La Traca,* de 1934, en la que un chimpancé vestido de papa, que ha roto sus cadenas, camina sobre la Tierra, con el emblema «La gran bestia sobre el mundo» [fig. 348]. Los monos de Segrelles

[1662] CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 306.

[1663] CHEVALIER, Jean, 2009, p. 1111.

[1664] WALKER, Monica, 2013, pp. 63-77.

y Monleón, sin embargo, no presentan actitudes ni rasgos humanos, sino que simplemente actúan como simios.

Otros elementos que se repiten en las composiciones de ambos artistas son los cuerpos desnudos sin cabeza ni piernas, difuminados en un segundo plano. En cualquier caso, *La lujuria* sirve a Monleón para fomentar, otra vez más, una reflexión sobre la doble moral de la Iglesia católica, «que prohíbe, oficialmente a sus servidores —representantes del casto Cristo— toda relación sexual con mujeres, pero que hace oídos sordos a toda clase de desviaciones y aberraciones sensuales […]». Su fotomontaje, por tanto, es continuador de un discurso que, como ya hemos visto, estuvo ampliamente presente en la prensa anticlerical del momento.

Fig. 348. Portada de *La Traca,* 21-07-1934

El cuarto pecado de la serie fue *La Ira,* publicado en mayo de 1936. En este caso, ni Monleón [fig. 349] ni Segrelles [fig. 350] representaron una alegoría de la ira de acuerdo con la tradición cultural convencionalizada,[1665] pero ambos eligieron enfocar el concepto hacia el mismo asunto: la ira de Dios. En el caso de Segrelles, su acuarela muestra una *Manus Dei* que aparece de entre las nubes para lanzar rayos hacia un árbol próximo a dos hombres. También se ven rayos, nubes e ira divina en el fotomontaje de Monleón, en el que la imagen central la compone una ilustración del episodio bíblico de la expulsión de los mercaderes en el templo.[1666] El texto del valenciano condenaba las guerras, pero no la violencia en pro de la lucha de clases, demostrando su ideología próxima al anarquismo. En palabras de Monleón:

[1665] Por ejemplo, según recoge RIPA, Cesare, 1669, p. 301, este vicio debe representarse como una mujer enfurecida, armada con una espada en la mano derecha, portando una antorcha encendida en la izquierda, y llevando como cresta de su casco, una cabeza de oso de la que salen llamas y humo. Otros animales con los que suele aparecer la personificación de la ira son el rinoceronte o algún tipo de cinocéfalo.

[1666] *Mt,* 21, 12-17; *Mc,* 11, 15-18; *Lc,* 19, 45; *Jn,* 2, 12-25.

> Hasta el predicador de la bondad y de la Humildad se cansó un buen día y, como un vulgar guardador del orden, de los que hoy disfrutamos, arremete contra los mercaderes y, a rebencazos, trata de convencerles de su razón. Su Ira, aquel su gesto, completamente humano, se perpetúa, a través del tiempo, hasta nuestros días. […] la Ira está profundamente arraigada en el metálico corazón de los poderosos de hoy. Las guerras, que benefician máximamente a los grandes tiburones del capitalismo, son la máxima expresión de la Ira, y esa misma ira toma forma concreta en la conciencia de las masas oprimidas y explotadas… Y, un día próximo, esas masas, cansadas de tanta ira y tomando el ejemplo de Dios —hecho hombre—, tendrán que emplear la violencia para terminar con todos los mercaderes de sangre proletaria para que con ellos terminen todas las causas que engendran.

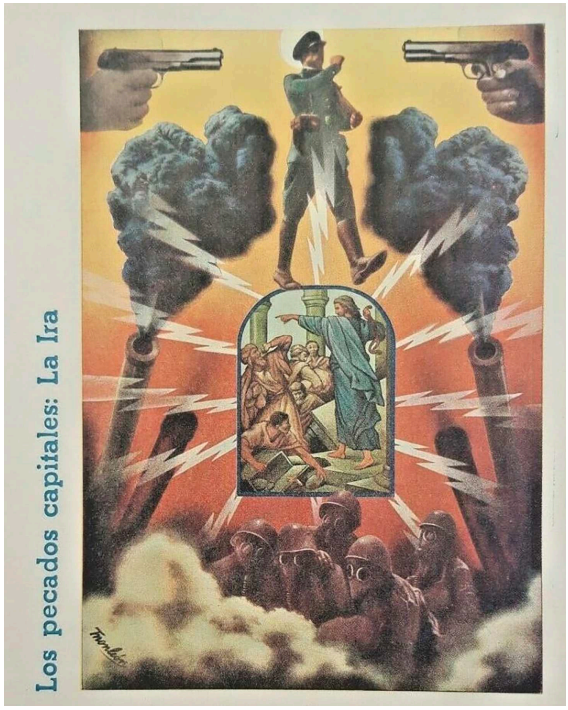

Fig. 349. Manuel Monleón, *La Ira.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* mayo de 1936

Fig. 350. José Segrelles, *Ira,* 1925. Colección privada

El quinto pecado fue *La Gula,* que salió en el ejemplar de junio. En general, la gula ha sido representada, a lo largo de la tradición visual occidental, en forma de diversos animales. En el libro de Job se mencionan dos criaturas míticas asociadas al demonio, que en ocasiones han servido como modelo para este asunto. La primera es el Leviatán, un monstruo al que los artistas normalmente dieron forma de ballena o de un enorme pez, como el que representa Segrelles.[1667] La segunda criatura es Behemoth, una bestia que los

[1667] *Job* 40,10-19. Véase también: GARCÍA ARRANZ, José Julio, 2019, pp. 37-81. CHEVALIER, Jean, 2009, p. 992. CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 275.

estudiosos y las estudiosas del tema han asociado tradicionalmente al hipopótamo, el animal escogido por Monleón [fig. 351].[1668] Aunque reseñable, lo más probable es que la elección de este animal por parte del fotomontador fuera casualidad, ya que en el texto obvia cualquier alusión al significado bíblico de esta criatura. En este caso, el autor prefirió enfocar su crítica en cómo la clase social influye en los hábitos alimenticios, lo cual viene reforzado por las imágenes complementarias y por el texto auxiliar, en el que se explica:[1669]

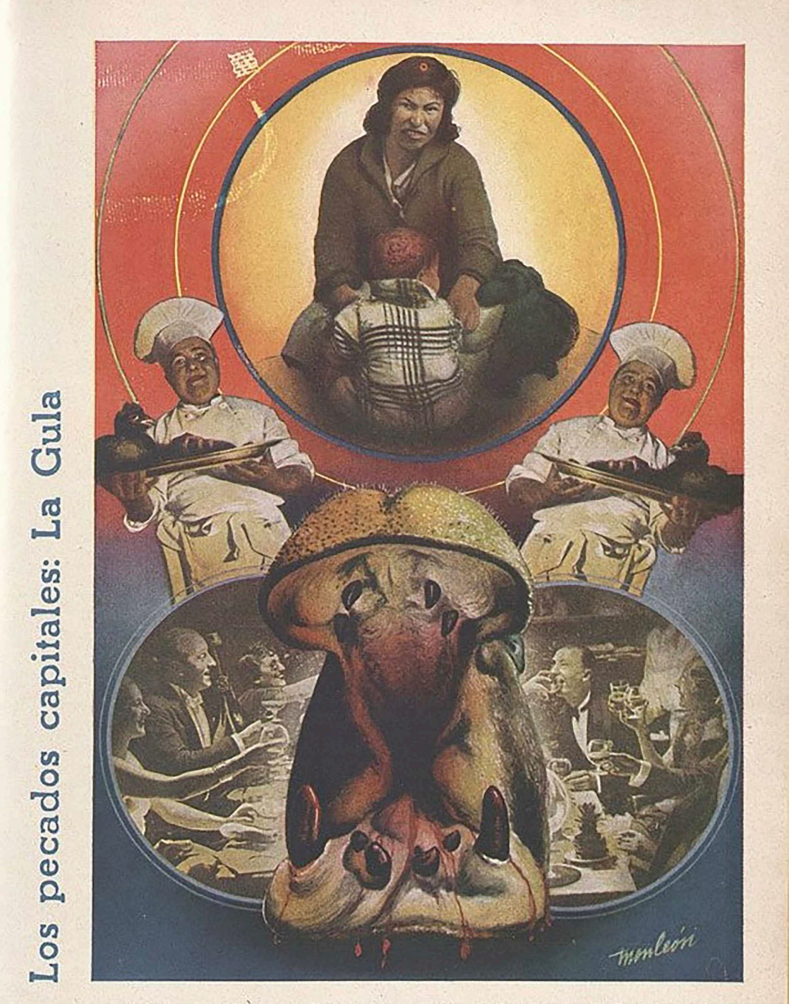

Fig. 351. Manuel Monleón, *La Gula*. Fotomontaje publicado en *Estudios,* junio de 1936

[1668] CHEVALIER, Jean, 2009, p. 277.

[1669] Conviene señalar en este punto que Monleón, por haber pasado necesidades en su infancia, creció raquítico y enfermizo. Como consecuencia, en su juventud comenzó a prestar mucha importancia a la salud y al cuerpo, se hizo vegetariano, practicaba el naturismo y era aficionado al deporte al aire libre. Todo esto vino reforzado por su colaboración en revistas enfocadas en estas temáticas, como *Estudios, Cuadernos de Cultura,* etc. AGRAMUNT, Francisco, 2005, pp. 19-30.

> […] El detentador de privilegios, temeroso de no disfrutarlos bastante, practica el hartazgo en sus festines con bestialidad impropia de quien debería imprimir a sus actos un sentido más conservador, en tanto que el hambriento, acuciado por el largo proceso de sus privaciones, sueña con saciar, un día, sus hambres de pan y de justicia para que, una vez aquietadas sus imperiosas necesidades materiales, pueda establecer un amplio y absoluto concepto de equidad social en el que no sea posible ni el irritante espectáculo de la gula ni el bochornoso del hambre. Que no sean símbolo de una civilización ni la grasa nauseabunda del capitalista ni la esquelética figura del desposeído […].

El sexto pecado de la serie fue *La envidia* [fig. 352], publicado en el trágico mes de julio de 1936. En esta ocasión, Monleón se aleja de la propuesta por Segrelles para aproximarse, de forma evidente, a *No codiciarás los bienes ajenos* de la serie *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau. El tema era esencialmente idéntico: una protesta por «cómo pueblos fuertes se arman hasta la locura, para caer, cual monstruos apocalípticos, sobre pueblos más que débiles y apoderarse de ellos con la "sana" intención de "civilizarlos"».[1670]

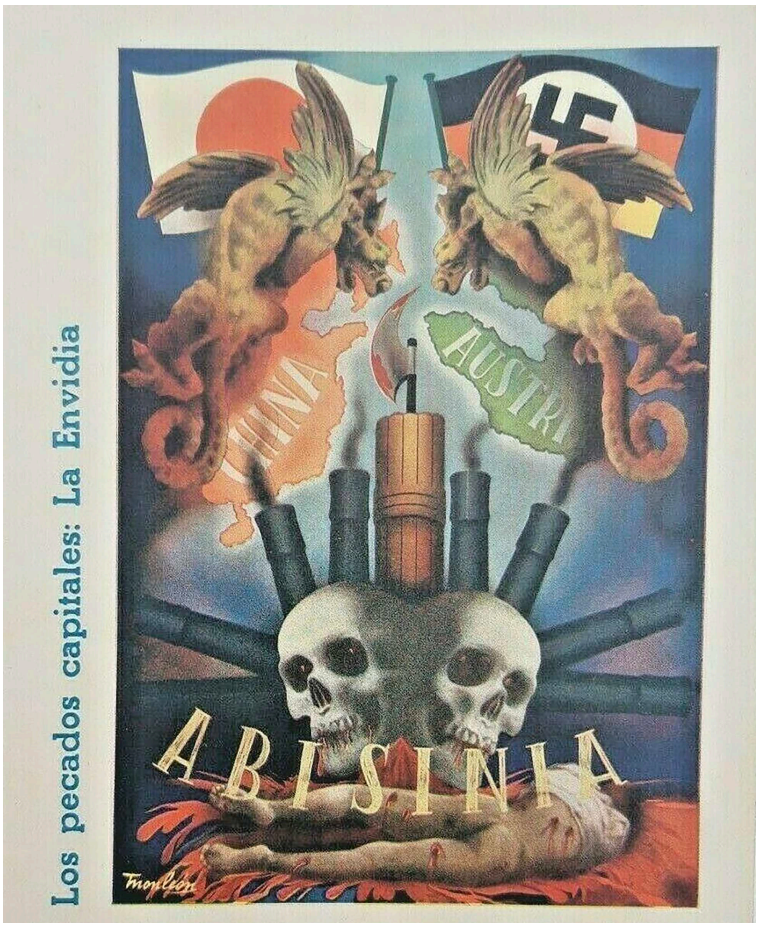

Fig. 352. Manuel Monleón, *La Envidia*. Fotomontaje publicado en *Estudios,* julio de 1936.

[1670] La cita forma parte del texto que incorpora Monleón a su fotomontaje.

Monleón representa a Japón atacando a China, igual que lo había hecho Renau, y a la Alemania nazi sobre Austria, que fue finalmente anexionada al Tercer Reich en 1938. Los países atacantes son encarnados por animales con banderas posados sobre los territorios invadidos, como hemos visto también en *No codiciarás los bienes ajenos*. No obstante, las bestias de Monleón son animales fantásticos —una especie de dragones—, lo que de nuevo evidencia una complejidad simbólica superior a la de Josep Renau. En el plano inferior, con el cadáver magullado y sin rostro, Monleón da un carácter universal a la imagen, mostrando a las víctimas anónimas que la guerra deja a su paso. Sin embargo, pese a que el fotomontaje se publicó el mismo mes en que se produjo el golpe militar que dio comienzo a la guerra civil, no hay ningún elemento en la imagen que haga referencia a la situación que se estaba viviendo en España.

El último pecado capital fue *La Pereza* [fig. 353], publicado ya en plena guerra. La acidia ha estado relacionada con la melancolía y la tristeza desde la Edad Media, puesto que para los cristianos, una persona bañada en estos sentimientos caía inevitablemente en la inactividad, la madre de todos los vicios.[1671] Este pecado se ha representado de diversas formas a lo largo de la historia del arte. Uno de los tipos iconográficos más extendidos ha sido el de la persona dormitando o reposando plácidamente sentada, como puede verse, por ejemplo, en el grabado *Melancolía I,* de Durero, o en la *Mesa de los pecados capitales* del Bosco. Cesare Ripa, además, propone la incorporación de animales como el caracol o la tortuga a este emblema.[1672]

La imagen de Monleón guarda relación con la de Segrelles [fig. 354], que a su vez, es continuadora de aquella tradición visual, mostrando a una mujer con los brazos en alto, subida a un caracol que pasa frente a una figura sentada en penumbra. Monleón toma la acuarela del albaidiense como modelo, pero cambia la fantasía por la realidad. Por un lado, la criatura adormecida y sentada viene sustituida por las dos personas que reposan en la parte inferior del fotomontaje. El caracol, protagonista de la obra de Segrelles, es reemplazado por un sapo con un sombrero de copa, elemento que sirve para que el espectador identifique una crítica hacia la burguesía capitalista, que no trabaja, sino que se aprovecha del trabajo de los demás. Por otro lado, Monleón cambia la figura del hombre por una mujer moderna de clase alta, entronizada en un sillón, que sujeta una revista en una mano, una copa en la otra y viste un abrigo de pieles. La posición de sus piernas remite a la mujer que alza los brazos en la obra de José Segrelles, pero sobre todo, a *No desearás a la*

[1671] KLIBANSKY, Raymond; SAXL Fritz; PANOFSKY, Erwin, 1991, p. 241.

[1672] RIPA, Cesare, 1669, pp. 6-7.

mujer de tu prójimo, de Josep Renau. La composición, los colores y esa figura femenina conectan las últimas imágenes de las dos series publicadas en *Estudios.*

Fig. 353. Manuel Monleón, *La Pereza.* Fotomontaje publicado en *Estudios,* septiembre de 1936

Fig. 354. José Segrelles, *Pereza,* 1925. Colección privada

En cuanto al mensaje de la obra, si la pereza preocupaba a los cristianos porque reducía las ganas de obrar por la fe, en una sociedad capitalista, se convierte en el pecado más inconveniente, puesto que atenta directamente contra el funcionamiento del sistema. En este concepto basa su imagen Monleón, con un texto en el que critica la ociosidad de las clases altas, mientras que defiende o justifica la pereza en las trabajadoras:

> En las esferas del capitalismo, la pereza, no solamente constituye un pecado capital en el sentido ultraterreno, sino que se eleva —con arreglo a la lógica— a la categoría delictiva de lesa humanidad. El odioso parasitismo capitalista roe, sin cesar, los cimientos de la producción, base esencial de la economía de los pueblos, y el enorme daño se extiende a la colectividad que produce.
>
> El anatema bíblico "ganarás el pan con el sudor de tu frente" no reza para el capitalismo que, a fuerza de entronizarse, lo ha sustituido —burlando así toda autoridad divina— por el de "robarás el pan que otros suden" […]. En las capas del proletariado la pereza debe ser considerada como una

> manifestación externa de múltiples causas, cuyas raíces son profundas, nunca ni como pecado, ni como delito.[1673]

A continuación, Monleón expone en su texto las causas que explican la desidia en el proletariado, como salarios bajos, mala alimentación, enfermedades que no pueden ser tratadas, la amenaza del paro, viviendas inhóspitas, malos tratos «por sus verdugos, que son muchos y muy diversos», hijos que no pueden ser atendidos, represión y cárcel, etc. «Depauperación por las muchas privaciones y, como consecuencia lógica, pereza, pero no la denigrante del parásito», concluye el artista. Su texto, acorde a su ideología, concuerda con teorías marxistas y anarquistas, como las expuestas por Paul Lafargue en *El derecho a la pereza,* publicado en 1883, que además critica la moral cristiana en comunión con la moral capitalista.[1674] Con todo, podemos decir que tanto Monleón como Renau tomaron como punto de partida las grandes normas de la moral católica para reivindicar no solo el anticlericalismo, sino en general, toda una serie de valores en los que creían y que serían truncados de forma inminente.

[1673] Cabe recordar que tres años antes, en 1933, había sido aprobada la ley de vagos o maleantes en España, con el objetivo de controlar a mendigos, personas sin oficio y proxenetas, entre otros.

[1674] LAFARGUE, Paul, 2015 [1883].

10

EPÍLOGO

La serie de Manuel Monleón concluyó tan solo un mes después de la sublevación militar dirigida hacia el gobierno constitucional de la Segunda República que, en ese momento, volvía a estar presidido por Manuel Azaña. El golpe de Estado del 17 de julio de 1936 dio inicio a una Guerra Civil que, pese a su violencia, «no supuso un colapso radical de las actividades artísticas y culturales, pero sí su traumática transformación».[1675]

Durante el conflicto, los artistas comprometidos con el bando republicano se organizaron para la creación de todo tipo propaganda. Así surgió, por ejemplo, la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que actuó como un sindicato para los creadores y las creadoras que habían depositado en el proyecto republicano las esperanzas del futuro español.[1676] En noviembre de 1936, el Estado llegó a establecer un Ministerio de Propaganda y Prensa capaz de gestionar toda esa producción.[1677] En 1937, Josep Renau, que había sido nombrado director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, publicó *La Función social del cartel publicitario.* Todo esto demuestra cómo las artes gráficas fueron ensalzadas en el contexto bélico. La cultura visual desechable fue asimilada como una potente herramienta para movilizar a la nación, ya que permitía contactar, sin intermediarios, con un pueblo llano que —recordemos— era predominantemente analfabeto.[1678]

También en 1937 se celebró la famosa exposición internacional de París en la que el mundo pudo contemplar por primera vez el *Guernica* de Picasso. El pabellón español se llenó de obras, en todos los formatos artísticos, en las que se mostraban los avances conseguidos por la República y los ataques que estaba sufriendo por parte de las tropas franquistas.[1679] Los esfuerzos fueron en vano. El 1 de abril de 1939 el general Francisco

---

[1675] BOZAL, Valeriano, 2013.

[1676] Para más agrupaciones similares, véase BASILIO, Miriam M., 2013, pp. 21-22.

[1677] FORMENT, Albert, 2008, p. 47.

[1678] BASILIO, Miriam M., 2013, pp. 1-2

[1679] MENDELSON, Jordana, 2005, pp. 125-184. CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2008.

Franco declaraba su victoria, dando inicio a una dictadura fascistizada y estrictamente católica que se prolongó hasta la muerte del caudillo en 1975.

El franquismo persiguió a todas aquellas personas que, de algún modo, habían mostrado su compromiso con las ideologías republicanas de izquierdas. Como consecuencia, muchos artistas tuvieron que exiliarse, incluido Josep Renau.[1680] Manuel Monleón fue encarcelado entre 1939 y 1942. Después pudo quedarse en España, aunque se vio obligado a sustituir el compromiso político de sus fotomontajes por la publicidad y otros temas banales y más discretos, igual que otros cuantos compañeros.[1681] Otros artistas mencionados a lo largo de nuestra investigación colaboraron, en mayor o menor medida, con la Falange y con el régimen franquista, en parte por la presión de un sistema punitivo, y en parte por haber simpatizado ya durante los años precedentes con ideologías conservadoras. Aun así, tanto los afines como los discretos, vieron coartada su libertad creativa.

El franquismo no solo censuró los temas, sino también los estilos, al menos en su primera época. El pensamiento del Régimen propició un radical descrédito a todas aquellas ideas, formas o manifestaciones artísticas que pudieran recordar al bando derrotado en la guerra. El arte moderno, asociado a la República, se trató de contraponer con formas consideradas tradicionales, que iban desde el academicismo hasta categorías estéticas más complejas, vinculadas a «lo racial» o lo «nacional».[1682] Así se entiende que pese a que las condiciones de la posguerra pudieron haber servido para impulsar la renovación del arte sacro, se prefiriera optar por corrientes historicistas y no por lenguajes más actuales.[1683] De este modo, el final de la Segunda República puso en pausa los procesos de transformación social, cultural y artística que a penas habían comenzado a dar sus frutos.

La tradición católica fue entonces utilizada para secundar el régimen dictatorial, y su iconografía, para sacralizar a la figura de Franco. Los «caídos» fueron comparados con los mártires y los hombres religiosos se convirtieron en héroes.[1684] Ahora sabemos que estos

---

[1680] Algunos artistas exiliados, además de Renau, fueron Manuela Ballester, Alberto, Moreno Villa, Rodríguez Luna, Climent, Colmeiro, Souto, Maruja Mallo, Lamolla, Ángeles Ortiz, Ucelay, Feliú Elías, Condoy, Gaya, Granell, Esteban Francés, Miguel Prieto, Remedios Varo, Cristóbal Ruiz, Quintanilla, Maside, Fernández Blabuena, Viola, Quirós, Soane o Pérez Rubio. Otros fueron asesinados durante el conflicto: Barral, Pérez Mateo, Ponce de León, Ramón Acín, Federico García Lorca, Nicolás de Lekuona,. BRIHUEGA, Jaime, 2017, pp. 210-211.

[1681] MAESTRE, Rafael; MOLINA, Pilar, 2005, pp. 137-139.

[1682] BRIHUEGA, Jaime, 2017, p. 212.

[1683] PLAZAOLA ARTOLA, Juan, 2001, p. 104.

[1684] LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, 2002 y 2015. BASILIO, Miriam M., 2013, pp. 139-151. BOZAL, Valeriano, 2013, pp. 253-255.

usos no vinieron por sorpresa. Durante la Segunda República, algunos artistas habían utilizado las imágenes de contenido religioso para trasladar a la población mensajes de contenido ideológico. De esta forma, lo que en un primer momento fue una herramienta de contestación simbólica, terminó siendo absorbido por el aparato propagandístico del franquismo, convirtiéndose en uno de los pilares simbólicos de un nuevo orden que perduraría en España durante casi cuarenta años.

CONCLUSIONES

Ahora que hemos alcanzado el final de esta investigación, consideramos necesario realizar un balance de las principales ideas expuestas, a fin de observar qué objetivos hemos cumplido y cuáles han sido las conclusiones a las que hemos llegado.[1685] Insistimos, no obstante, en que no pretendemos dar una respuesta incontestable a la pregunta de partida —¿qué nos dicen las imágenes sobre el catolicismo en la Segunda República?— sino realizar una aproximación al asunto, que esperamos pueda ampliarse, completarse y contrastarse con futuras investigaciones.

Si recapitulamos, recordaremos que el primer objetivo que planteábamos para esta tesis doctoral era reunir un amplio corpus de obras de contenido religioso sobre el que construir nuestro discurso. Hemos expresado en algunos puntos de nuestra investigación los problemas a los que nos hemos enfrentado durante este proceso. Muchas de las obras que hemos logrado rescatar se encuentran actualmente en paradero desconocido, y algunas de ellas ni siquiera llegaron a despertar el interés de la prensa. Así, el grueso de nuestra muestra lo han conformado una mayoría de pinturas y esculturas de las que apenas hemos podido obtener el título, la autoría y el lugar donde fueron expuestas. Esta falta de información ha sido un inconveniente, pero, al mismo tiempo, consideramos que suma valor a los resultados que aquí exponemos. La gran cantidad de obras recopiladas, en su mayoría inéditas, demuestra lo mucho que queda por descubrir todavía sobre el arte español de los años treinta y, al mismo tiempo, nos permite cuestionar esa asentada idea de que la tradición católica había desapareciendo del campo artístico contemporáneo.

El siguiente objetivo planteado en nuestra investigación era averiguar si, dentro de ese campo artístico, hubo espacios más propensos que otros a exhibir obras de contenido religioso. A este asunto hemos dedicado la primera parte de la tesis doctoral, en la que, mediante un análisis de las pinturas y esculturas mostradas en los principales escenarios artísticos del momento, hemos podido confirmar no solo que hubo espacios en los

[1685] Según la normativa vigente en la Universitat de València para la obtención del título de Doctorado con Mención Internacional, presentamos las conclusiones en versión bilingüe, primero en castellano y después en inglés. Siguiendo la misma normativa, las conclusiones irán sucedidas por un resumen de la investigación, también en lengua inglesa.

cuantitativamente estos temas fueron más frecuentes, sino que, además, existieron notables diferencias en la manera en la que los asuntos relacionados con la religión fueron tratados en unas y otras plataformas.

De los certámenes abordados en el primer capítulo, las exposiciones nacionales de Bellas Artes fueron, en teoría, los más estrictos. Sin embargo, hemos podido comprobar cómo las obras de contenido religioso, especialmente las esculturas, se aceptaron con mucha mayor frecuencia que las dedicadas a otros asuntos. Además, pese a ser los únicos concursos de todos los que hemos analizado en los que la normativa prohibía la presentación de obras que mostraran temas potencialmente conflictivos, fueron también los únicos en los que hemos podido hallar, precisamente, ese tipo de obras.

Esto nos ha permitido confirmar la importancia que tuvieron esas fuerzas de las que hablaba Bourdieu en la producción artística y en el campo de las exposiciones públicas. Los reglamentos de las exposiciones nacionales premiaban a aquellos artistas que ya contaban con un reconocimiento preestablecido, puesto que sus obras quedaban automáticamente aceptadas por el jurado. Tal y como hemos podido comprobar mediante ejemplos como *El Fundador* de Elías Salaverría, o *Turba sin Dios* de Francisco Soria Aedo, ese privilegio se superpuso, en ocasiones, al cumplimiento de las normas. Solo así se entiende por qué ese tipo de pinturas consiguieron ser aceptadas en las exposiciones nacionales de la Segunda República, pese que infringían varios puntos del reglamento vigente.

El carácter especialmente selectivo de estos certámenes, la atención que recibieron en la prensa y el hecho de se concedieran premios, los convirtieron, por un lado, en una perfecta plataforma de exhibición de ideas para artistas consagrados, y por otro, en un ascensor de privilegio para los y las artistas más noveles. Esto lo hemos podido observar, sobre todo, al comparar las obras de contenido religioso que se mostraron en las nacionales con las que figuraron en los salones de Otoño madrileños, que aunque también tuvieron bastante repercusión mediática, fueron mucho menos exigentes con las obras que aceptaban; y por tanto, se consideraban menos prestigiosos.

En este sentido, hemos podido confirmar que no hubo ninguna obra de contenido religioso expuesta en el salón de Otoño que hubiera sido rechazada previamente en una exposición nacional. Algo que, según la crítica, solía ocurrir habitualmente. Asimismo, hemos comprobado que en los años en los que el salón de Otoño no coincidía con la celebración de la nacional —esto es, 1931, 1933 y 1935— se presentaron allí más obras de contenido religioso. De estos hallazgos establecemos dos conclusiones: que para los artistas, las exposiciones nacionales fueron la primera opción, y que las obras de contenido

religioso, tal y como planteábamos antes, eran aceptadas en aquellas muestras con relativa facilidad, por lo que no hizo falta que sus autores tuvieran que presentarlas al salón.

La cuestión del privilegio tanto de los espacios como de los expositores, también condicionó los géneros pictóricos a través de los cuales tomó forma ese contenido religioso. En las exposiciones nacionales, donde los artistas buscaban el reconocimiento y no tanto una posible venta, abundaron las obras de figura, es decir, las de temática religiosa y las escenas de género o costumbristas, más valoradas por los jurados y el público. En los salones de otoño hubo una mayor variedad, igual que en las exposiciones regionales celebradas en Valencia y Andalucía, donde, por lo general, encontramos obras de corte academicista, complacientes con el gusto de una clase acomodada esencialmente conservadora. En todas estas localidades, las críticas no dejaron de señalar las paupérrimas condiciones en las que se encontraba el sistema artístico.

La situación, sin embargo, fue diferente en Cataluña y el País Vasco. Ambas regiones contaron con un mercado artístico relativamente próspero y con apoyos económicos más sólidos en lo que respecta a la promoción de la cultura local contemporánea. En el caso catalán, la enriquecida burguesía se mostró más abierta a la compra de obras de artistas vivos que en otros centros peninsulares. Esto nos ayuda a comprender por qué la mayoría de pinturas de contenido religioso mostradas allí fueron paisajes. En primer lugar, porque, tal y como se ha expuesto en el capítulo correspondiente, el paisaje era un género muy arraigado en Cataluña. En segundo lugar, porque se trataba de un género fácil de vender a esas clases medias dispuestas a comprar arte, por ser poco problemático, decorativo y de dimensiones razonables.

En el País Vasco, el tipo de obras que propiciaron más éxito a los artistas fueron las que supieron representar las tradiciones locales —de las cuales, como hemos visto, muchas fueron religiosas— desde estéticas renovadas. Los artistas vascos, además, no solo contaron con el apoyo de los particulares, sino también del resto de creadores y creadoras de la zona, gracias a las múltiples agrupaciones activas en la época, y de las instituciones, que también se mostraron abiertas a incorporar en sus colecciones obras de este tipo. Por ende, no es extraño hallar entre las producciones de los vascos obras de formatos más grandes o con motivos que quizá no estaban tan pensados para ser colgados en las paredes del hogar burgués.

Las exposiciones celebradas en el País Vasco, además, nos han servido para introducir una idea clave: que los apoyos institucionales fueron fundamentales para la renovación de las corrientes estéticas. Esto también lo hemos podido apreciar en otros

puntos de la investigación. Para empezar, en las exposiciones nacionales, sobre todo en la edición de 1932, en la que participó una sorprendente cantidad de artistas vinculados a las corrientes modernas, esperanzados por los cambios introducidos en estos certámenes por la nueva Dirección General de Bellas Artes. Además, en las nacionales, igual que en las bienales de Venecia, ha sido especialmente fácil de ver cómo los partidos progresistas apostaron por la promoción del arte moderno nacional —prueba de ello fueron también el apoyo a la SAI y las exposiciones temporales organizadas en el Museo de Arte Moderno— mientras que los conservadores prefirieron favorecer los lenguajes más tradicionales, academicistas o incluso historicistas.

A priori, podríamos pensar que los artistas partidarios de la renovación plástica huyeron de los motivos católicos porque, en palabras de José Francés, en el arte contemporáneo, ya «no se lleva lo religioso».[1686] Sin embargo, en el segundo capítulo de nuestra tesis nos hemos encargado de desmentir este prejuicio. Pese a que es cierto que la Iglesia y la mayoría de los fieles se mostraron reacios a los nuevos lenguajes figurativos, el rechazo no se dio en las dos direcciones. En nuestra investigación, no solo no hemos hallado ninguna pintura ni escultura blasfemas o explícitamente críticas con la religión expuesta en este periodo, sino que, además, hemos podido comprobar cómo muchos creadores y creadoras del ámbito nacional, vinculados y vinculadas a las corrientes consideradas modernas, se inspiraron en temas relacionados con el catolicismo para la composición de algunas de sus obras.

El tratamiento de los temas, por tanto, fue diferente. Hemos podido observar cómo los autores y las autoras favorables a la renovación estética a menudo se decantaron por entremezclar los asuntos sacros con los relacionados con la vida cotidiana, huyendo de las iconografías más tradicionales. Esta tendencia divergió en dos sentidos. Por un lado, encontramos autores como Genaro Lahuerta o José Gutiérrez Solana, interesados en la representación de las tradiciones y las costumbres religiosas desde lenguajes no miméticos. Por otro lado, contamos con creadoras y creadores como Rosario de Velasco, Francesc Galí, Marisa Roësset, José y Margarita Frau, y sobre todo, Pedro Sánchez García-Esteban, que difuminaron en sus composiciones los límites entre lo celestial y lo profano.

Hemos argumentado que esta hibridación pudo verse impulsada por dos cuestiones. La primera es que muchos de esos autores y autoras podrían enmarcarse dentro de la corriente que Franz Roh bautizó como «realismo mágico». Según la traducción de Roh que José Ortega y Gasset difundió en España en 1927, los artistas de este movimiento debían

[1686] FRANCÉS, José, 1933a, p. 6.

plasmar en sus obras el mundo real, pero no imitándolo, sino elevando los asuntos que pudieran parecer cotidianos o terrenales a la universalidad, dotándolos de un carácter espiritual. Esta idea pudo traducirse de múltiples formas, dependiendo de lo que cada autor considerara «universal»: la naturaleza, el clasicismo o, en estos casos, la religión católica.

La segunda cuestión es que esta fusión situaba a los artistas en un punto intermedio ente lo novedoso y lo conocido que les facilitaba el éxito simultáneamente entre el público más reacio a las corrientes modernas y los círculos culturales de corte vanguardista. Este beneficio se ha podido observar en los recurrentes halagos proyectados por la prensa de ideología diversa, y también en el hecho de que muchos de estos autores y autoras lograran integrarse tanto entre los artistas de izquierdas con inquietudes revolucionarias, como posteriormente entre los círculos falangistas, una vez instaurado el franquismo.

Esa combinación de las estéticas modernas, los motivos profanos y los asuntos sacros fue especialmente habitual en la producción artística femenina. Tal y como hemos desarrollado en diversos capítulos, basándonos en los estudios de autoras como Nerea Aresti y Rebeca Arce, consideramos que esa elección temática fue una estrategia de compensación, no necesariamente deliberada, por parte de las artistas —sobre todo de las ideológicamente más conservadoras o, en todo caso, más discretas— para evitar que se las encasillara como seguidoras del «hominismo» o del feminismo «extremo». En este sentido, hemos podido argumentar que, aunque la Segunda República propulsó toda una serie de medidas emancipadoras para las mujeres, en la práctica, aquellas que quisieron hacer uso de las libertades ofrecidas por los nuevos tiempos, debieron hacerlo con cautela para no hacer peligrar su estatus.

También nos proponíamos, al inicio de nuestra investigación, examinar la presencia del catolicismo en la imagen de España difundida internacionalmente. Dada la vastedad de este planteamiento, hemos enfocado el tema en dos direcciones. En primer lugar, comenzamos preguntándonos qué ideas preconcebidas se tenían en otros países sobre las prácticas religiosas en España, a fin de establecer un pretexto que nos permitiera comprender en mayor profundidad las imágenes que se decidieron exportar y el éxito internacional alcanzado por determinados autores. Este asunto continuaba siendo inabarcable para nuestra investigación, de modo que nos centramos en Estados Unidos como caso de estudio.

Durante nuestras estancias en Norteamérica, hemos hallado numerosos libros de viajes en los que diversos autores relataron su forma de percibir la religiosidad en España. Algunos de ellos ofrecieron descripciones más superficiales, ya que realizaron estadías más

cortas. Otros, más integrados en la cultura local, se aproximaron al asunto de una forma más compleja y profunda, anotando la importancia que tuvieron factores como el territorio, la clase social o el género en estas cuestiones. En cualquier caso, estas fuentes han resultado fundamentales, no solo para el estudio de este tema en concreto, sino, en general, para saber cómo el catolicismo era practicado en la España de los años treinta. No ha sido fácil encontrar narraciones tan detalladas en textos escritos por españoles, y los que hemos podido hallar fueron, en su mayoría, realizados por autores eclesiásticos, por lo que su contenido no fue tan imparcial como el ofrecido por los viajeros externos a esa realidad. Consideramos, por tanto, que este tipo de fuentes ha enriquecido notablemente nuestro discurso y pensamos que podría ser una interesante línea de investigación en la que profundizar en un futuro.

A través de esta revisión bibliográfica y hemerográfica hemos podido comprobar cómo, aunque desde el extranjero se valoraron las medidas modernizadoras impulsadas por la Segunda República, la imagen de España que interesaba a los curiosos y a los visitantes seguía siendo la que encajaba con los estereotipos preconcebidos. Esto pudo apreciarse perfectamente en el sistema artístico ya que, por lo general, los autores que más triunfaron en el extranjero —exceptuando, por supuesto, a los de la escuela de París, que constituyeron una categoría a parte— fueron los que desde estéticas más o menos modernas, reflejaron tradiciones y prácticas vistas como ancestrales, como los hermanos Zubiaurre o, sobre todo, José Gutiérrez Solana. El éxito que alcanzó este autor a nivel internacional fue extraordinario y solo se explica por ese equilibrio hallado entre la imagen de la España Negra, que tan atractiva y «verdaderamente española» resultaba para el público internacional, y su estética acorde al gusto contemporáneo.

Esa convivencia entre la tradición y la modernidad también pudo apreciarse especialmente bien en la escultura. Hemos explicado que en este formato, algunos autores y autoras se decantaron por una renovación discreta de los estilos del pasado, adaptada a los nuevos tiempos. En muchos casos, se tomó como inspiración el trabajo de los imagineros castellanos del siglo de Oro, lo que conllevó un *revival* no solo de las formas, sino también de los materiales y de los temas religiosos característicos de aquella época. Esta tendencia cobró especial importancia en los años veinte, impulsada por toda una serie de factores que pusieron en valor el Barroco hispano y que hemos podido desarrollar en el apartado correspondiente de nuestra investigación.

Aun así, ese estilo no murió en los años treinta, sino que siguió siendo cultivado por escultores tan presentes en el panorama artístico nacional como Quintín de Torre. Este

tipo de autores también lograron la aceptación tanto entre los círculos modernos como entre los conservadores. Entre los primeros, porque la recuperación de las tallas barrocas era una novedad. Entre los segundos, porque entroncaba con una tradición escultórica ampliamente valorada y a la que se le atribuyeron connotaciones nacionalistas. De hecho, fueron los únicos autores contemplados en esta tesis doctoral que recibieron encargos por parte de instituciones religiosas; en concreto, por algunas cofradías y hermandades. No ocurrió lo mismo con aquellos que decidieron experimentar más con sus formas o con sus materiales, como Antonio Ballester, Ramón Acín, Margarita Gil Roësset, Eva Aggerholm, o el joven Jorge Oteiza, además de los pintores y las pintoras.

En definitiva, esa primera parte de la tesis doctoral nos ha permitido, en primer lugar, comprobar cómo las particularidades de cada espacio expositivo influyeron no solo en la cantidad de obras de contenido religioso que se mostraron, sino también en los géneros, los temas y los lenguajes de dichas obras. En segundo lugar, la visión panorámica aplicada al campo artístico nacional nos ha confirmado las múltiples limitaciones a las que se enfrentaron los artistas y las artistas que decidieron desarrollar su carrera en España. La falta de oportunidades, especialmente para aquellos dedicados a estilos más modernos, hizo que muchos creadores navegaran indistintamente entre exposiciones muy diversas, lo cual es posible que frenara su experimentación. En tercer lugar, la visión de conjunto ha revelado notables carencias en el relato historiográfico. Algunos certámenes claramente importantes en la época, como los salones de Otoño, todavía no han sido estudiados en profundidad. Con esta primera aproximación a su funcionamiento, esperamos avivar la investigación sobre dichos espacios expositivos, en la línea ya abierta por Lola Caparrós en sus trabajos recientes.[1687]

El siguiente gran objetivo que nos planteábamos en esta tesis doctoral era analizar qué temas y variaciones aparecieron con más frecuencia en el imaginario artístico de la época y a qué pudo deberse dicha insistencia. A esto hemos dedicado la segunda parte de la tesis, que comenzábamos con un capítulo dedicado a los paisajes, el género más abundante dentro de nuestro corpus de obras. Tal y como hemos expuesto, el paisaje, pese a su aparente neutralidad, es un género capaz de comunicar ideas, pensamientos y valores, lo cual se hace evidente al averiguar cuáles fueron los monumentos eclesiásticos más representados en la época.

Por un lado, hemos observado una tendencia hacia la pintura de las grandes iglesias y monasterios de Castilla. En el debate postnoventayochista para la configuración de la

[1687] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2014, 2015, 2020.

imagen nacional, el paisaje castellano fue sublimado y considerado como el verdaderamente representativo de la naturaleza española. Por lo tanto, no es extraño que las iglesias de esa región se representaran con frecuencia. La mayoría de ellas, además, fueron llevadas al lienzo como entornos completamente vacíos, continuando con la tradición romántica y al mismo tiempo reflejando una nostalgia hacia el glorificado pasado en el que dichos templos fueron construidos. De hecho, uno de los entornos más representados fue Toledo, hogar del Greco, una ciudad que según Manuel Bartolomé Cossío era la que mejor representaba «todo lo que había sido la tierra y la civilización españolas».[1688]

Otro monumento castellano preferido por los paisajistas de los años treinta fue El Escorial, tumba de reyes y símbolo incontestable de la monarquía hispánica y su histórico catolicismo. Aunque hemos podido desarrollar cómo el carácter simbólico de estos entornos fue apreciado y reflejado por los artistas e intelectuales de la época, también hemos querido transmitir que hubo otros factores a tener en cuenta, como la divulgación sobre el patrimonio arquitectónico español que se estaba impulsando desde el Estado o la mejora de las infraestructuras dedicadas al turismo, que permitieron que los artistas conocieran y visitaran los entornos que después pintaron.

Frente a esta imagen centralista, surgieron otras concepciones nacionales reflejadas en distintos paisajes «religiosos». La mayoría de obras de esta temática que hemos podido rescatar se dedicaron a pequeñas iglesias y ermitas del ámbito catalán. Como hemos explicado en el apartado correspondiente, esta prevalencia puede justificarse por diversos factores: la tradición paisajista con la que contaba aquel territorio, la actividad expositiva dedicada a los artistas locales o la cantidad de información que se ha conservado sobre las muestras celebradas en esa comunidad. Somos conscientes de que nuestro estudio ha sido limitado por la localización de la documentación consultada**.** En este sentido, sería interesante dirigir la atención a otras regiones de España, a fin de poder obtener una visión más completa de todos esos paisajes eclesiásticos utilizados para construir la fragmentada identidad nacional.

Dentro del capítulo dedicado al paisaje también hemos contemplado las pinturas de interiores de templos. Igual que ocurre con los paisajes monumentales, estos entornos se encuentran vacíos y tranquilos, lo cual contrasta con las pinturas —y con las fotografías— en las que se muestran las procesiones y otras actividades similares estipuladas en el calendario litúrgico. Así queda reflejado en las imágenes ese conflictivo proceso de la secularización plasmado en las fuentes y estudiado en la bibliografía: aunque las

[1688] COSSÍO, Manuel Bartolomé, 1925, s.p.

celebraciones religiosas seguían contando con la participación de buena parte de la comunidad, muchas personas habían descuidado las tareas espirituales más rutinarias.

A ese tipo de pinturas, de carácter costumbrista, nos hemos dedicado en el quinto capítulo. Lo primero que se ha hecho evidente en estas obras son las variaciones en el género de los protagonistas en función del rito que se representa. Son muchas las cuestiones que nos han ayudado a explicar esa diferencia. La primera y más importante ha sido ese proceso de feminización de la religión al que hemos hecho referencia en múltiples ocasiones. Para ello, nos hemos respaldado en una amplia selección de textos, tanto escritos en la época como publicados recientemente. En unos y en otros se incide en que las mujeres de los años treinta estuvieron más vinculadas que los hombres a la Iglesia, pero que esa relación se debió, en gran parte, a que la institución ofreció a las fieles un espacio seguro socialización y de escape hacia la vía pública.

Eso no quiere decir que los hombres descuidaran por completo sus anhelos espirituales. Sin embargo, mientras que ellas fueron más constantes con las expresiones regulares de la piedad —la asistencia a misa, la confesión, el rezo del rosario, etc.—, ellos tomaron las riendas en las actividades más visibles del catolicismo, como la defensa de los intereses de la Iglesia en el plano político o la participación activa en las procesiones y otras fiestas de gran calibre. En algunos territorios, este tipo de festividades ni siquiera fueron vistas como algo religioso o ideológico, sino como una tradición colectiva, «autóctona, autónoma y automática»,[1689] en la que participaban personas de ideologías muy heterogéneas, incluidas quienes en lo político defendían posiciones anticlericales.

Como señalábamos anteriormente, hemos podido comprobar que esta idea, expresada en los textos, también se reflejó en las imágenes. Un ejemplo elocuente lo ofrecen las pinturas de procesiones realizadas por Gutiérrez Solana, en las que los hombres dominan la escena, a pesar de que el propio autor afirmara en sus diarios que la Semana Santa era «la fiesta de la mujer».[1690] En contraste, las mujeres ocuparon un lugar central en las representaciones vinculadas a lo que hemos denominado «culto privado», y, dentro del «culto público», protagonizaron aquellas escenas asociadas a prácticas más cotidianas y menos multitudinarias, como las ofrendas, las oraciones o la asistencia a misa.

La cuestión de género también ha resultado crucial para analizar las obras de temática religiosa que han formado parte de nuestra muestra. Dentro de este género, detectamos

---

[1689] NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio, 2006 [1934], p. 55.

[1690] SOLANA, José. Texto manuscrito en cuaderno de notas sin título, conservado en la Biblioteca del MNCARS (Arch. SOL 589), pp. 11-22.

una llamativa insistencia en los asuntos relacionados con la familia y más específicamente, con la maternidad de la Virgen María. Mediante la lectura de bibliografía especializada, hemos propuesto una conexión entre dichas imágenes y los modelos de feminidad católicos, tan presentes en un momento en el que las estructuras familiares y los roles de género tradicionales comenzaban a experimentar algunas transformaciones.

El último gran objetivo que planteábamos para nuestra investigación era contrastar las conclusiones establecidas en torno a la pintura y la escultura con un análisis del tratamiento de los asuntos religiosos en el imaginario visual de la prensa gráfica. Hemos podido confirmar como, efectivamente, las caricaturas, fotomontajes y en general, las obras reproducidas en la prensa, pudieron ser mucho más críticas que aquellas que circulaban por el sistema artístico, principalmente, porque mientras que las segundas debían ser mínimamente complacientes con la crítica, los compradores y las instituciones, las primeras estaban pensadas para representar de forma clara y llamativa los valores del rotativo en cuestión.

En los años treinta, las revistas gráficas y, específicamente, las de contenido anticlerical, proliferaron. En nuestra investigación solo hemos podido indagar en cuatro publicaciones —tres anticlericales y una clerical—, pero consideramos que merecería la pena seguir desarrollando este tema, dado el alcance que tuvieron los imaginarios proyectados por aquellos formatos entre la población. En concreto, pensamos que se debería profundizar en la localización y el análisis de revistas ilustradas católicas publicadas antes de la Guerra Civil, un material aún poco explorado que podría resultar interesante para analizar cómo el discurso conservador caló en la sociedad española de los años treinta.

Aun así, de las revistas analizadas, hemos podido extraer algunos patrones. Aunque la cuestión política estuvo presente en el imaginario visual que se desplegaba en sus páginas, el principal foco de atención de las publicaciones anticlericales fue, en primer lugar, el clero, y en segundo término, las católicas y los católicos anónimos. Los defectos de unos y otros fueron señalados de maneras tan diversas como ocurrentes. Las «beatas» se presentaron como seres analfabetos y manipulados, los hombres católicos como afeminados y los frailes como libidinosos glotones.

No obstante, el asunto que se repitió con mayor frecuencia fue, con diferencia, el de las relaciones sexoafectivas entre las católicas seglares y el clero masculino, específicamente, los párrocos. Este tipo de caricaturas, aparentemente simples y humorísticas, sintetizaron las inquietudes que los hombres anticlericales llevaban experimentando desde hacía más de un siglo. De esta forma, más allá de la crítica al poder eclesiástico, estas creaciones

reflejaron también cuestiones relacionadas con la masculinidad, el privilegio o la agencia femenina. Las series de fotomontajes de Josep Renau y Manuel Monléon nos han servido para culminar esa idea de que las críticas a la Iglesia fueron de la mano con el cuestionamiento de asuntos más universales, y para confirmar el poder que tuvieron las imágenes en la transmisión de mensajes durante el periodo anterior a la Guerra Civil.

Con todo, pese a que hemos partido de un tema y de una cronología que, a priori, podrían parecer muy concretos, consideramos que el arte de contenido religioso nos ha servido como hilo conductor para atender a cuestiones más generales sobre la sociedad y el panorama cultural de los años treinta, que incluso han llegado a exceder los marcos temporales preestablecidos, como el funcionamiento del campo artístico, las construcciones de género, las identidades nacionales, o las diferentes formas de comprender la modernidad. De esta forma, esperamos haber contribuido a la renovación de la historiografía dedicada a la religión, al arte y en general, a la España del primer tercio del siglo XX, ofreciendo una visión transversal, interdisciplinar y sustentada por fuentes inéditas, que pueda servir de precedente para futuras investigaciones.

CONCLUSIONS

As this dissertation draws to a close, we consider it necessary to revisit the main arguments presented, in order to assess which objectives have been achieved and what conclusions have been drawn.[1691] We emphasize, however, that our intention is not to provide an indisputable answer to the initial question —what do the images reveal about Catholicism during the Second Republic?— but rather to offer an initial approach to the subject, which we hope may be expanded, refined, and contrasted in future research.

In recapitulation, we recall that the primary goal set forth in this doctoral thesis was to compile a broad corpus of artworks with religious content upon which to construct our discourse. As we have noted at various points throughout our investigation, we encountered several challenges during this process. Many of the works we managed to recover are currently of unknown whereabouts, and some never even attracted the attention of the press. Consequently, the majority of our sample consists of paintings and sculptures for which we were scarcely able to obtain the title, authorship, or the location where they were exhibited. While this lack of documentation has posed a notable inconvenience, we also consider that it enhances the value of the findings presented here. The substantial number of recovered artworks, most of them previously unknown or unpublished, highlights how much remains to be discovered about Spanish art of the 1930s and, at the same time, allows us to question the well-established notion that the Catholic tradition had vanished from the contemporary art field.

The next objective of our research was to determine whether, within that artistic field, there were certain spaces more inclined than others to exhibit works with religious content. This issue was addressed in the first part of the dissertation, where, through an analysis of the paintings and sculptures exhibited in the main artistic venues of the time, we were able to confirm not only that there were spaces in which religious themes appeared more frequently, but also that there were significant differences in the ways in which religious subjects were approached across the various platforms.

[1691] According to the current regulations at the Universitat de València for obtaining the title of Doctor with International Mention, we present the conclusions in a bilingual version—first in Spanish and then in English. Following the same regulations, the conclusions will be succeeded by a summary of the research, also in English.

Among the exhibitions discussed in the first chapter, the National Exhibitions of Fine Arts were, in theory, the most stringent. However, our analysis has shown that works with religious content —particularly sculptures— were accepted far more frequently than those addressing other subjects. Moreover, although these were the only competitions among those we examined whose regulations explicitly prohibited the display of works addressing potentially controversial themes, they were also the only ones in which we found precisely that type of work.

This finding has enabled us to confirm the importance of the forces Bourdieu described in artistic production and within the field of public exhibitions. The regulations of the National Exhibitions favored artists with pre-established recognition, as their works were automatically accepted by the jury. As demonstrated through examples such as *El Fundador* by Elías Salaverría and *Turba sin Dios* by Francisco Soria Aedo, this privilege sometimes superseded strict adherence to the rules. This is the only way to explain how such paintings were accepted in the National Exhibitions of the Second Republic, despite violating several points of the prevailing regulations.

The particularly selective nature of these exhibitions, the extensive media attention they received, and the fact that awards were granted, made them, on one hand, an ideal platform for established artists to showcase their ideas, and, on the other, a stepping stone for emerging artists to attain privileged status. This dynamic was especially evident when comparing the religious-themed works exhibited in the National Exhibitions with those displayed in the Madrid Autumn Salons, although they also garnered considerable media coverage, were far less stringent in the works they accepted and were therefore regarded as less prestigious.

In this regard, we have confirmed that no work of religious content exhibited at the Autumn Salon had previously been rejected at a National Exhibition —an occurrence that, according to contemporary critique, was common. Moreover, we observed that in the years when the Autumn Salon did not coincide with the National Exhibition —that is 1931, 1933, and 1935—, there was a higher number of religious-themed works presented there. From these findings, we draw two conclusions: first, that for artists, the National Exhibitions were the preferred option; and second, that works of religious content, as noted earlier, were accepted in these exhibitions with relative ease, making it unnecessary for their creators to submit them to the Autumn Salon.

The issue of privilege, both regarding the venues and the exhibitors, also influenced the pictorial genres through which religious content took shape. At the National

Exhibitions, where artists sought recognition rather than potential sales, figurative works predominated —that is, those depicting religious themes and genre scenes— , which were more highly valued by both juries and the public. In the Autumn Salons, as well as in the regional exhibitions held in Valencia and Andalusia, a greater variety was observed. Generally, these venues featured works of an academic style that catered to the tastes of an essentially conservative, affluent class. In all these contexts, critics consistently highlighted the poor conditions in which the artistic system was operating.

The situation, however, was different in Catalonia and the Basque Country. Both regions had a relatively prosperous art market and more solid financial support for the promotion of contemporary local culture. In Catalonia, the affluent bourgeoisie was more receptive to purchasing works by living artists than in other parts of the peninsula. This helps explain why the majority of religious-themed paintings exhibited there were landscapes. Firstly, because, as discussed in the corresponding chapter, landscape painting was a deeply rooted genre in Catalonia. Secondly, because it was a genre that was easier to sell to a middle class willing to buy art, being uncontroversial, decorative, and of manageable dimensions.

In the Basque Country, the works that brought the greatest success to artists were those that represented local traditions —many of which, as we have seen, were religious— with renewed aesthetic sensibilities. Basque artists not only received support from private patrons, but also from fellow local creators, thanks to the numerous active associations at the time, as well as from public institutions that were open to incorporating such works into their collections. Therefore, it is not surprising to find among Basque productions artworks of larger format or with subjects that might not have been originally conceived for display in the bourgeois domestic interiors.

Furthermore, the exhibitions held in the Basque Country have also enabled us to introduce a key idea: that institutional support was fundamental for the renewal of aesthetic currents. To begin with, in the National Exhibitions —particularly the 1932 edition— we observed the participation of a surprising number of artists associated with modern movements, encouraged by the changes introduced by the new Directorate-General for Fine Arts. Moreover, both in the National Exhibitions and in the Venice Biennales, it became especially clear that progressive political forces actively promoted modern national art, as also demonstrated by their support for the SAI and the temporary exhibitions held at the Museum of Modern Art, while conservative forces favored more traditional, academic, or even historicist styles.

At first glance, one might assume that artists aligned with aesthetic renewal movements avoided Catholic themes because, in the words of José Francés, in contemporary art, "religion is no longer in vogue".[1692] However, in the second chapter of our thesis, we set out to refute this prejudice. Although it is true that the Catholic Church and most of its followers were resistant to the new figurative languages, the rejection was not mutual. In our research, we have found no paintings or sculptures that were blasphemous or explicitly critical of religion exhibited during this period. On the contrary, we have shown that many nationally recognized artists associated with modern currents drew inspiration from Catholic themes in the creation of some of their works.

The treatment of these themes, therefore, was different. We have observed that advocates of aesthetic renewal often opted to blend sacred matters with elements of everyday life, deliberately avoiding more traditional iconographies. This tendency diverged in two directions. On the one hand, there are artists such as Genaro Lahuerta or José Gutiérrez Solana, who were interested in representing religious traditions and customs through non-mimetic approaches. On the other hand, there are creators such as Rosario de Velasco, Francesc Galí, Marisa Roësset, José and Margarita Frau, and, above all, Pedro Sánchez García-Esteban, who blurred the boundaries between the celestial and the profane in their compositions.

We have argued that this hybridization may have been driven by two main factors. The first is that many of these artists could be situated within the movement that Franz Roh termed "magical realism". According to the translation of Roh disseminated in Spain by José Ortega y Gasset in 1927, the artists from this movement were expected to depict the real world in their works not by imitating it, but by elevating mundane matters to the level of universality, endowing them with a spiritual dimension. This idea could take many forms, depending on what each artist understood as "universal": nature, classicism, or, in these cases, the Catholic religion.

The second factor is that this fusion placed the artists in an intermediate position between the innovative and the familiar, making it easier for them to gain acceptance from both conservative audiences resistant of modern trends, and avant-garde cultural circles. This advantage can be seen in the consistent praise they received from newspapers of diverse ideological orientations, as well as in the fact that many of these artists managed to integrate themselves, first into revolutionary leftist artistic groups and, later, into Falangist networks under the Franco regime.

[1692] FRANCÉS, José, 1933a, p. 6.

This blend of modern aesthetics, profane motifs, and sacred subjetcs was particularly common among women artists. As discussed in several chapters, drawing on the studies of scholars such as Nerea Aresti and Rebeca Arce, we contend that this thematic choice served as a compensatory strategy, not necessarily a deliberate one, on the part of female artists —especially those who were ideologically conservative or discreet— to avoid being labeled as adherents of "hominism" or "extreme feminism." In this regard, we have argued that although the Second Republic introduced a series of emancipatory reforms for women, in practice, those who wished to take advantage of the new possibilities had to proceed with caution in order to protect their social standing.

Furthermore, at the outset of our research, we set out to examine the presence of Catholicism in the internationally disseminated image of Spain. Given the vast scope of this inquiry, we approached the subject from two specific directions. First, we began by asking what preconceived notions existed in other countries regarding religious practices in Spain, in order to establish a framework for better understanding the types of images that were exported and the international success achieved by certain artists. As this issue remained too expansive for the purposes of our study, we ultimately focused on the United States as a case study.

During our research stays in North America, we found numerous travel books in which various authors described their perceptions of religiosity in Spain. Some offered more superficial accounts, owing to shorter visits, while others, more integrated into local culture, approached the subject in a more complex and nuanced way, noting the role of factors such as geography, social class, or gender in shaping religious expression. In any case, these sources have proven to be fundamental, not only for the study of this particular topic but also for understanding how Catholicism was practiced in 1930s Spain. Detailed narratives of this kind have been difficult to find in texts written by Spaniards, and those we did find were, for the most part, authored by ecclesiastical figures, whose perspectives were understandably less impartial than those of outside observers. We therefore conclude that this type of source has considerably enriched our discourse, and believe this line of inquiry could be further developed in future research.

Through our bibliographical and press review, we have verified that although the modernizing measures promoted by the Second Republic were appreciated from abroad, the image of Spain that most intrigued foreign audiences remained that which aligned with long-standing stereotypes. This was clearly reflected in the artistic system: the Spanish artists who achieved the greatest success internationally—aside from the members of the

Paris School, who constituted a category of their own—were generally those who, through more or less modern aesthetics, depicted traditions and practices perceived as ancestral, such as the Zubiaurre brothers or, above all, José Gutiérrez Solana. The extraordinary level of international success attained by this latter artist can only be explained by the balance he maintained between the image of "The Black Spain" —a vision that appeared especially authentic and appealing to foreign audiences— and an aesthetic language aligned with contemporary artistic tastes.

This coexistence between tradition and modernity was also particularly evident in sculpture. As we have explained, in this medium, some artists opted for a discrete renewal of the styles of the past, adapted to contemporary times. In many cases, inspiration was drawn from the work of the Castilian imagineros of the Golden Age, resulting in a revival not only of the forms but also of the materials and distinctive religious themes of that era. This trend acquired special importance during the 1920s, driven by a series of factors that enhanced the value of Spanish Baroque, as we have detailed in the corresponding section of this dissertation.

Nevertheless, that style did not die out in the 1930s. On the contrary, it continued to be cultivated by sculptors who remained active and visible within the national art scene, such as Quintín de Torre. These artists managed to gain acceptance both in modernist and conservative circles. For the former, the revival of Baroque carving techniques represented a novel development; for the latter, it resonated with a deeply valued sculptural tradition to which nationalist connotations were often attached. In fact, they were the only artists considered in our research who received commissions from religious institutions, specifically from certain confraternities and brotherhoods. This was not the case for those who opted to experiment more with form or material, such as Antonio Ballester, Ramón Acín, Margarita Gil Roësset, Eva Aggerholm, or the young Jorge Oteiza, as well as the painters mentioned earlier.

In short, this first part of our dissertation has enabled us, first and foremost, to observe how the specific characteristics of each exhibition space influenced not only the quantity of religious-themed works on display, but also their genres, subject matter, and stylistic approaches. Secondly, the panoramic perspective applied to the national artistic field has confirmed the many limitations faced by artists who chose to develop their careers within Spain. The scarcity of opportunities —especially for those working in more modern styles— led many creators to participate in a wide array of exhibitions, which may have restricted their capacity for experimentation. Thirdly, this broad overview has revealed

significant gaps in the historiographical narrative. Some exhibitions that were clearly important at the time, such as the Autumn Salons, have yet to receive the in-depth scholarly attention they deserve. With this initial approach of their operation, we hope to encourage further research on these spaces, following the path recently opened by scholars such as Lola Caparrós.[1693]

The next major objective set forth in this doctoral thesis was to analyze which themes and variations appeared most frequently in the artistic imaginary of the Second Republic, and to determine the reasons behind such persistence. We devoted the second part of the thesis to this endeavor, beginning with a chapter dedicated to landscape painting, the most abundant genre within our corpus of works. As we have stated, despite its apparent neutrality, landscape is a genre capable of communicating ideas, thoughts, and values, as becomes clear when we examine which ecclesiastical monuments were most frequently depicted during that time.

On the one hand, we have observed a tendency toward painting the great churches and monasteries of Castile. In the post–Generation of '98 debate surrounding the construction of a national image, the Castilian landscape was exalted and regarded as the most genuinely representative expression of Spanish nature. It is therefore not surprising that the churches of that region were frequently depicted. Moreover, most of them were portrayed as entirely empty settings, in keeping with the Romantic tradition while simultaneously evoking a nostalgia for the glorified past in which these temples were built. In fact, one of the most frequently represented settings was Toledo, home of El Greco, a city which, according to Manuel Bartolomé Cossío, best embodied "everything that the Spanish land and civilization had been."[1694]

Another Castilian monument favored by the landscape painters of the 1930s was El Escorial, a royal mausoleum and an undeniable symbol of the Hispanic monarchy and its historic Catholicism. Although we have elaborated on how the symbolic character of these settings was appreciated and reflected by the artists and intellectuals of the time, we also wish to convey that other factors played a role, such as the dissemination of knowledge about Spain's architectural heritage promoted by the State, or the improvement of tourism infrastructure, which enabled artists to visit and become familiar with the settings they later painted.

[1693] CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2014, 2015, 2020.

[1694] COSSÍO, Manuel Bartolomé, 1925, s.p.

Against this centralist image, other national conceptions emerged, reflected in different "religious" landscapes. Most of the works we have been able to recover within this theme were devoted to small churches and hermitages in the Catalan region. As we have explained in the corresponding section, this prevalence can be justified by several factors: the landscape tradition rooted in that territory, the exhibition activity focused on local artists, and the amount of documentation that has been preserved about the exhibitions held in that region. We acknowledge that our study was limited by the location of the consulted documentation. In this regard, it would be worthwhile to extend attention to other regions of Spain in order to attain a more comprehensive view of the ecclesiastical landscapes used to construct the fragmented national identity.

Within the chapter dedicated to landscapes, we also considered paintings of church interiors. Like monumental landscapes, these spaces were depicted as empty and serene, which contrasts to depictions—both in paintings and photographs— that capture processions and other activities outlined in the liturgical calendar. In this manner, the interiors reflect the conflicted process of secularization documented in primary sources and studied in the literature: although religious celebrations continued to involve a large portion of the community, many individuals had neglected the more routine aspects of spiritual practice.

These costumbrista-style paintings have been the focus of the fifth chapter. The first thing that became evident in these artworks is the variation in the gender of the protagonists depending on the rite being depicted. Numerous factors have helped explain this difference. Foremost among them is the process of the feminization of religion, a phenomenon to which we have referred on numerous occasions. To support this idea, we have drawn on a broad selection of texts, both from the period and recently published. Across these sources, there is a consistent emphasis on the fact that, in the 1930s, women were more closely associated with the Church than men. However, that connection was largely due to the institution providing women a secure space for socialization and for venturing into the public sphere.

This is not to say that men completely disregarded their spiritual longings. But while women were more consistent in practicing everyday forms of piety—attending mass, going to confession, praying the rosary, etc.—men tended to take the lead in the more visible expressions of Catholicism, such as defending the Church's interests in the political arena or actively participating in processions and large-scale religious festivities. In some regions, these kinds of celebrations were not even perceived as religious or ideological events;

rather, they came to be regarded as a collective tradition, "autochthonous, autonomous, and automatic"[1695], in which people of diverse political views took part, even those who endorsed anticlerical positions.

As we noted earlier, we have been able to verify that this idea, as expressed in written texts, was also reflected in visual representations. An eloquent example is provided by Gutiérrez Solana's processional paintings, in which men dominate the scene, even though the artist himself wrote in his diaries that Holy Week was "a women's holiday". In contrast, women occupied a central place in representations associated with what we have termed "private worship," and, within "public worship," they were featured prominently in scenes depicting more routine and less crowded practices, such as making offerings, praying, or attending mass.

The question of gender has also proved crucial in analyzing the religious-themed artworks included in our study. Within this genre, we have observed a striking emphasis on matters related to the holy family and, more specifically, on the maternity of the Virgin Mary. Through an engagement with specialized literature, we have proposed a connection between these images and Catholic models of femininity, which were particularly prominent at a time when traditional family structures and gender roles were beginning to undergo certain transformations.

The final major objective of our research was to contrast the conclusions drawn regarding painting and sculpture with an analysis how religious subjects were treated in the visual imaginary of the illustrated press. We have been able to confirm that, indeed, the caricatures, photomontages, and other works reproduced in the press could be much more critical than those circulating within the formal artistic system. This divergence primarily arises from the fact that while the latter had to be at least minimally acceptable to critics, buyers, and institutions, the former were designed to clearly and strikingly represent the values of the respective publication.

In the 1930s, graphic magazines —specifically those with anticlerical content— proliferated. In our research, we were able to examine four publications —three anticlerical and one clerical— but we believe that further exploration of this topic is worth further development, given the significant impact of the visual imaginaries projected by these formats on the broader population. In particular, we think more attention should be devoted to locating and analyzing Catholic illustrated magazines published before the Civil

[1695] NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio, 2006 [1934], p. 55.

War, a largely unexplored resource that could offer valuable insights into how conservative discourse permeated Spanish society in the 1930s.

Nevertheless, from the magazines analyzed, we were able to identify some recurring patterns. Although political issues were present in the visual imaginary displayed in their pages, the primary focus of anticlerical publications was, first and foremost, the clergy and, secondly, anonymous Catholics. The flaws of both groups were highlighted in ways that were as diverse as they were inventive: the "beatas" (pious women) were portrayed as illiterate and easily manipulated, Catholic men as effeminate, and friars as lustful gluttons.

However, the most frequently repeated subject, by far, was that of sexual and romantic relationships between lay Catholic women and male clergy, specifically parish priests. These types of caricatures, seemingly simple and humorous, encapsulated concerns that anticlerical men had been experiencing for over a century. In this way, beyond a mere critique of ecclesiastical power, these pictures also reflected matters related to masculinity, privilege, and female agency. The series of photomontages by Josep Renau and Manuel Monléon have helped to reinforce the idea that the criticisms of the Church were intertwined with a broader questioning of more universal issues, confirming the powerful role images played in conveying messages during the period preceding the Spanish Civil War.

All in all, even though we started on a topic and a chronology that might initially appear quite specific, we believe that religious-themed art has served as a guiding thread for addressing more general questions regarding society and the cultural panorama of the 1930s —issues that even extended beyond the pre-established timeframe —in relation to the functioning of the artistic field, gender constructions, national identities, or the different ways of understanding modernity. In this way, we hope to have contributed to the renewal of historiography dedicated to religion, art, and, more broadly, to early twentieth-century Spain, offering a transversal, interdisciplinary perspective supported by previously unpublished sources that may serve as a foundation for future research.

SUMMARY

This study aims to explore the religious context of the Second Spanish Republic through its representations in the artistic and visual imagery produced during that period. The choice of this chronological frame is due to the fact that, as the historian Julio de la Cueva stated: "If there is any period in contemporary Spanish history when the political conflict surrounding religion was expressed in its most severe form, it was the years of the 1930s."[1696]

The Second Republic was proclaimed on April 14, 1931. The Bourbon monarchy, which had supported the dictatorship of Primo de Rivera in the preceding years, lost its legitimacy following the regime's collapse. The municipal elections held that spring revealed that, for the majority of Spaniards, the monarchy was no longer compatible with the newly established democratic order. Consequently, Spain brought an end to Alfonso XIII's reign and embarked on a five-year period marked by profound political, social, and cultural transformations.

One of the first matters tackled by the Republican Constituent Cortes was the so-called "religious question." The debate over the power wielded by the Church had become highly politicized throughout the Bourbon Restoration (1874-1931). On one side, conservatives defended the preservation of the ecclesiastical institution's status quo, arguing that religion constituted an indivisible element of Spanish identity. On the other, liberals viewed the clergy's influence over society as an impediment to the country's progress. Following the crisis triggered by Spain's defeat in the 1898 Spanish-American War, the anticlerical movement intensified, with the Church in general, and religious orders in particular, being blamed by progressive republican sectors for the country's decline.

This debate faded during the early decades of the twentieth century but remained latent until reaching its peak during the Second Republic. In the Constituent Cortes, Catholics were represented by around sixty deputies, including some priests, who advocated for the interests of the Church. At the same time, anticlerical parties adopted two distinct positions: a moderate approach seeking to reconcile the secular nature of the

[1696] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2017, p. 67.

State through a pact with the Vatican that would allow the free practice of religion while abolishing the Concordat and the clergy's state funding; and a more radical stance advocating not only for the State's secularization but also for limiting the Church's social and cultural influence. Within this heterogeneous multiparty system that characterized the nascent republic, the position on the religious conflict became a key marker of political identity and the principal rallying point in what scholars like González Cuevas have described as a "civil war of spirituality".[1697]

Since the provisional government was dominated by a left-wing majority, anticlerical positions prevailed in the 1931 Constitution. Prime Minister Manuel Azaña declared then, in October 1931: "Spain has ceased to be Catholic, despite the fact that there are now many millions of Catholic, believing Spaniards".[1698] In its final version, the Constitution recognized freedom of worship and the secular nature of the State, defined the Church as an association subject to the laws of the State, and mandated the elimination of the clergy's state funding within two years. Furthermore, the Constitution prohibited the Church's involvement in business activities and barred public officials from participating in religious ceremonies. Public worship was regulated, requiring government authorization for the celebration of religious services outside of the temples. Similarly, efforts were made to secularize the public sphere through the removal of catholic symbols from civil buildings, the renaming of certain streets, and regulations governing the ringing of church bells and the use of hermitages. Cemeteries, hospitals, and schools were also secularized, and civil marriage and divorce were legalized, among other measures. Additionally, the Jesuit Order was expelled from the national territory, as it was the only clerical order whose fourth vow of obedience to the Pope —an authority distinct from the legitimate State— was deemed incompatible with the new Constitution.

These reforms, while significant, failed to satisfy either the most progressive factions, who deemed them insufficiently radical, or the conservative sectors, who regarded them as excessively anticlerical. This division fueled social unrest, which intensified and culminated in numerous uprisings and insurrections, including the widespread burning of convents and churches during the spring of 1931.

The polarization was also evident in subsequent polls. After a first legislature dominated by left-wing parties, the second republican elections resulted in a victory for the

---

[1697] GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, 2007, p. 39.

[1698] Speech delivered by Manuel Azaña before the Constituent Cortes. *Journal of Sessions of the Congress of Deputies (DSS)*, No. 55, 13-10-1931, pp. 1666–1672.

right-wing forces. The Spanish Confederation of Autonomous Right-wing Groups (CEDA), led by José María Gil Robles, became the most voted party. The CEDA's platform focused on defending Catholicism and the "re-Christianization" of Spain, following the example of other political Catholic movements in countries such as Italy, Belgium, and Germany during the interwar period. Throughout the electoral campaign, the CEDA asserted that the regeneration of political life had to be grounded in Christian and national traditions and that the revolution should be rectified, primarily by addressing secularism.

In response to the electoral results, Alcalá Zamora, then President of the Republic, appointed Alejandro Lerroux —the leader of the Radical Party, a center-right faction that ranked second in the polls— to form a government excluding the CEDA, given that they had not explicitly pledged loyalty to the Republic and that some of its leaders had attended the Nazi rally in Nuremberg the previous September. Initially, this appeared to have been achieved. The Radical Republican Party led the government, initially supported by other right-wing factions, including CEDA. However, CEDA soon withdrew its backing, demanding ministerial representation. Consequently, in pursuit of a conservative majority, the Radical Party was compelled to negotiate with Gill Robles' party, which secured three ministerial posts in October 1934. In response to CEDA's inclusion in the government, the Spanish Socialist Party (PSOE) and the General Union of Workers (UGT) organized a revolutionary general strike. While the uprisings were largely uncoordinated and swiftly suppressed across most of the country, the rebellion assumed particular intensity in Catalonia and Asturias.

In Catalonia, Lluís Companys, President of the Generalitat, seized the opportunity to declare the Catalan State and proclaim a rupture with the central government. However, this initiative was swiftly suppressed by the military, resulting in the suspension of the Statute of Autonomy and the imprisonment of the president. In Asturias, a large-scale workers' insurrection took place, which was violently repressed by the State, causing over a thousand fatalities and around three thousand injuries.

This situation generated disagreements among the various right-wing parties. Taking advantage of the fact that these no longer presented a unified front, the progressive parties began to consolidate into an alliance. Against this backdrop, elections were called in 1936. The political spectrum had then become so polarized that centrist forces received only 5% of the vote, with the remainder divided between the two extremes. The new left-wing coalition, known as the Popular Front and led by Manuel Azaña, won by a narrow margin.

This brief introduction allows us to grasp the extent to which religion was a crucial factor during the period from 1931 to 1936. The complex omnipresence of Catholicism during this era has attracted considerable attention from historians in recent decades. Most have focused on the political sphere due to the aforementioned conflict, while some, more recently, have explored the cultural and social dimensions of the secularization process. However, there remain very few studies that approach the subject from the perspective of the visual culture produced at the time—a perspective that can significantly enrich the discourse, especially considering the power of images in a society where between 30% and 40% of the population was entirely illiterate.

In 2017, historian Joseba Louzao identified this historiographical gap and suggested the potential of this interdisciplinary line of research.[1699] The purpose of this doctoral thesis is precisely to begin filling this niche. To that end, we offer an alternative approach to interpreting the religious landscape, focusing on how its transformations and continuities were reflected in the visual culture of the period. As a starting point, therefore, we pose the following question: What do the images reveal about the situation of Catholicism during the Second Republic?

From this starting point, it is possible to infer the historiographical approaches that have informed our research. First and foremost, our work is situated within the broad field of cultural history, generally understood as the study of the various ways in which individuals have experienced, shaped, and been shaped by cultural practices. Within the specific discipline of art history, this research is primarily aligned with the social history of art, which emphasizes the analysis of the social, political, economic, and ideological conditions that enable and shape the production, configuration, and evolution of artworks throughout history. It is based, therefore, on the premise that the individual, as a creative subject, is inseparably embedded in their context and acts personally and professionally within those parameters.

This explains why we have chosen to use the concept of the "artistic field," as termed by Pierre Bourdieu, in the title of this thesis, rather than similar notions such as "system," which we consider more rigid. For Bourdieu, the artistic field is the space in which all agents involved in the creation and evaluation of art —artists, institutions, critics, collectors, gallery owners, among others— interact. These interactions give rise to power relations, forms of *habitus*, and social or symbolic capital.[1700] All of this constitutes,

---

[1699] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2017, p. 287.

[1700] BORDIEU, Pierre, 1980, 1986 y 1994.

according to Bourdieu, "a field of forces acting on all those who enter that space, and in different ways depending on the position they occupy within it."[1701]

We must also bear in mind that religion, like art, is a cultural manifestation. Studies on religious history gained momentum internationally following the challenge to the secularization paradigm in the 1970s. From that moment onward, a new definition of secularization was consolidated, one that moved beyond its previous interpretation as a linear, simple, and universal process. Instead, secularization came to be understood as a historical phenomenon shaped by changing, complex, conflictive, and context-specific circumstances, capable of experiencing both advances and setbacks and yielding multiple outcomes. This revised perspective called for a critical reassessment of contemporary religious history, breaking away from the previously accepted Manichaean dichotomy between Catholicism and modernity. With this objective, and under labels such as "post-secularization," "religious recomposition," or "conflictual secularization", a new historiographical current emerged, which has gained considerable traction in recent years and within which the present study is situated.

In Spain, however, this remains a relatively new line of research. This is largely due to the fact that, until fairly recently, historiography in the country was deeply polarized. On the one hand, narratives about Spanish Catholicism were primarily produced, until the early twenty-first century, by ecclesiastical authors or individuals linked to religious institutions, and were therefore marked by a clear ideological bias. On the other hand, academic works on the history of the Second Republic, most of which were published during the democratic Transition, tended to adopt a critical stance toward the Church, often portraying it as complicit in the rise of Francoism.

At the turn of the new millennium, several historians, cited in our text, set out to move beyond this dichotomy by developing more impartial and scholarly approaches to contemporary religious history, approaches grounded in primary sources and framed by a tolerant, respectful attitude that did not idealize the Republican period. This renewed perspective laid the groundwork for the approach adopted in the present study.

Of course, the gender perspective has been essential, both in the field of art history and in the study of religion. In addition, we have drawn on other methodological approaches, such as visual studies, iconology, and reception theory, depending on the specific demands of the images analyzed. As Gombrich aptly stated, artworks "like mirrors, will reflect different facts about an age, according to the angle from which we view

[1701] BORDIEU, Pierre, 1990, p. 22.

them."[1702] In short, this doctoral thesis adopts an integrative perspective that enables a multifaceted examination of the object of study. Accordingly, it combines not only a plurality of historiographical approaches but also insights from various academic disciplines, with the aim of offering a critical and well-grounded analysis of both the images under discussion and their historical context.

Having established the conceptual and methodological foundations of our research, we now turn to the central question that served as our point of departure. To begin shaping a possible answer, the first step has been to assemble a sufficiently broad corpus of artworks and images that would allow us to identify well-founded connections between artistic creation and its contextual environment. Although our research includes a variety of formats, our corpus mainly consists of paintings and sculptures identified through exhibition catalogues and press articles, in which Catholic religion is represented in some form. Thus, our attention extends beyond strictly religious genre works to include costumbrista or regionalist scenes depicting religious practices and traditions; landscapes featuring prominent ecclesiastical monuments; portraits of consecrated individuals; and still lifes composed of devotional objects, among other subjects. We have deliberately chosen such a thematically diverse selection because we believe it enables us to offer the most multifaceted possible view of the different ways in which religion, the Church, or piety were experienced by the population and expressed through the artistic production of the time.

This first step has been the greatest challenge of our research, as the majority of paintings and sculptures we have been able to compile are now unlocated or lost. We dedicated the initial years of our doctoral period to thoroughly reviewing catalogs, ephemera, and various types of publications to locate titles or images of religious-themed works exhibited during the Second Republic. This rigorous search enabled us to identify a total of 916 paintings and sculptures with religious content, created by Spanish artists and exhibited within the five-year span between April 1931 and July 1936.

Once our corpus was established, we formulated two principal research questions: where were these works exhibited, and how did they reflect the socio-political and cultural context in which they were created? The first question was addressed in the opening section of our study, titled "Religion and the Artistic Field: The Spaces," where we aimed to determine whether certain exhibition venues were more receptive to religious representations than others, and what factors might have influenced such preferences. In

---

[1702] GOMBRICH, Ernst, 2004 [1977], p. 99.

this regard, we have considered key determinants of artistic production, including the dynamics of the art market, critical reception, privilege, state support, the tastes of the ruling elite, and artistic ideologies.

At the same time, this first section is composed of a triad of chapters. The first chapter, "Catholicism in Competition," focuses primarily on collective exhibitions or major artistic competitions, which constituted the bulk of Spanish cultural production during the 1930s. Unlike in other culturally more affluent countries, the Spanish bourgeoisie —except notably in Catalonia and, to a lesser extent, the Basque Country— demonstrated limited interest in fostering emerging aesthetic movements. This scarcity of private patronage resulted in an almost nonexistent art market in Spain. Consequently, the majority of artists nationwide were compelled to engage in official contests, including national exhibitions and other significant public collective displays, as a means to attain visibility or, optimally, to receive awards involving the direct purchase of their artworks.

Our aim with this chapter was to investigate how regulations, criticism, reputation, the market, and awards influenced the display of works with religious content. The competitions analyzed include the National Fine Arts Exhibitions, managed by the State; the Autumn Salons in Madrid, organized by the Association of Painters and Sculptors —one of the most established private artists' societies of the period—; the Spring Exhibitions of Barcelona, overseen by a Municipal Exhibition Board; the Valencian Regional Exhibitions, organized by the Circle of Fine Arts and supported by the City Council; the Spring Exhibitions of Seville, organized by the Ateneo; and several contests in the Basque Country. Additionally, we contrasted this information with data from exhibitions held in private or more prosperous circuits, especially art galleries located in Barcelona.

Overall, we have observed that religious matters never entirely disappeared from the major exhibition platforms. However, the quantity and, above all, the forms in which religion manifested in artistic works were highly diverse and varied by contest according to factors such as prestige, economic possibilities, and even the gender of the participants.

Of all the contests analyzed, the National Exhibitions were the most selective platform and, importantly, the one that received the greatest attention from critics and the public. This made many artists prioritize them as their first choice to gain visibility. In Bourdieusian terms, these competitions held the greatest symbolic capital and offered the most prestige to their participants. This led candidates to submit works not primarily for their marketability but rather those demonstrating greater artistic skill and visual impact,

first to secure acceptance by the jury, and subsequently to attract media coverage. Therefore, it is unsurprising that, regarding religious-themed art, the National Exhibitions favored compositionally elaborate pieces, often in the form of genre scenes or explicitly religious subjects.

Regarding styles, it is well established that, given the structure of the National Exhibitions' regulations, the mechanisms for admission and award distribution were effectively controlled by art critics, academicians, and artists aligned with the more conservative sector. However, during the Second Republic, the State sought to intervene in the organization of these competitions in an attempt to provide greater space for modernist currents. These interventions encouraged the participation of artists considered innovators, who also submitted works with religious content, although their presence was insufficient to fully overturn the prevailing conservatism.

Consequently, spaces of coexistence emerged between academic and modernist tendencies, which at the time looked toward renewed forms of realism, following movements such as the italian *Valori Plastici* or the german *Neue Sachlichkeit*. Despite their differing artistic philosophies, both currents —academicist and modernist— seemed to value figurative painting in general, and religious painting in particular. The academicists regarded religious painting as one of the «major genres» perceiving it as more difficult and meritorious; meanwhile, for the modernists, the revival of religious symbols and themes arose naturally—partly due to their classical vocation and inspiration drawn from Italian art of the Trecento and Quattrocento. As a result, religious themes appeared in both stylistic registers at the National Exhibitions. Perhaps the most notable edition was that of 1932—the year in which the Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) participated on the jury—when Rosario de Velasco's *Adam and Eve* and Alfonso Grosso's convent scene titled *Interior (Church of Charity)* were both awarded the same prize. This common ground might help explain why works of religious content, regardless of aesthetic style, were more readily accepted than other subjects within the specific context of the National Exhibitions.

Moreover, in these events, the concept of symbolic capital termed by Pierre Bourdieu comes into play once more, as the National Exhibitions clearly showcased the influence wielded by artists with longer, more successful careers, many of whom were linked to the more conservative branches of tradition. Some of these prominent figures took advantage of their privilege to present creations with more critical content, disregarding competition regulations, secure in the support of juries and the press. This was the case with Salaverría's *El Fundador* and Soria Aedo's *Turba sin Dios*, all bearing clear

denunciations of the secularizing measures enacted during the Progressive Biennium of the Second Republic.

It may seem paradoxical that these types of works were more prevalent in the National Exhibitions than in other contests, given that these exhibitions explicitly prohibited the acceptance of controversial or topical works in their regulations. Meanwhile, other platforms, such as the Autumn Salons, which were conceived as much more open and less censored spaces, lacked such themes entirely. This circumstance can only be explained by the importance of privilege. As noted earlier, participation in a National Exhibition conferred greater prestige and public exposure on selected artists, along with more substantial rewards. Consequently, and due to the power endowed by the system governing these competitions, artists with higher symbolic capital favored the Nationals, leaving the Salons to beginners or amateurs, as contemporary critics observed.

Furthermore, this symbolic capital was often accompanied by cultural capital and, above all, economic capital. Firstly, because the artists who exhibited at the National Exhibitions typically had a more academic or at least more comprehensive training than those who participated in the salons, which meant they had greater experience in developing religious themes or more complex compositions. Secondly, having an established career granted artists a certain margin of risk, since they faced fewer difficulties in selling their creations —or had less need to do so, perhaps because they held teaching positions in academies— in a country where financial support for artists was very scarce and, as Manuel Abril and many others noted, there was no established tradition of art purchasing.

Within this bleak panorama, religious art was particularly risky. In this regard, *La Gaceta de Bellas Artes* published a report asserting that public interest, and thus buyers' interest, in this genre, which had brought much success to its creators until just a few years earlier, was waning.[1703] The lack of opportunities led painters and sculptors to adapt their themes according to the advantages offered by each competition, in order to optimize benefits.

We have seen how some exhibition platforms aimed primarily at gaining prestige, such as the National Exhibitions, where it was common to find figurative works, generally of larger formats and intended more to impress than to be sold to potential visitors. This category could also include the Valencian regional exhibitions. Although some socially and artistically progressive artist associations took part in their organization, the reality was that

[1703] FRANCÉS, José, 1933a, p. 6.

conservatism acted as a sufficient counterbalance to prevent significant changes. As a result, the catalogs continued to feature artists with well-established careers, expressly invited by the involved entities, who presented works in academic genres, created earlier, in styles already outdated but still appreciated by the local bourgeoisie. Hence, the high number of religious works in general, and figurative ones in particular, displayed at these exhibitions aligns logically with this context, especially compared to other regional competitions.

In other contests, exhibitors received little more than visibility, as was the case with the Autumn Salons or most local exhibitions. Here, the acceptance rate was quite high, and thus the variety of subjects was greater. Moreover, as mentioned earlier, many of these spaces were dominated by novice or amateur artists, for whom painting a landscape or a still life was more accessible than producing a subject painting, since the latter required models, a studio, and theoretical knowledge of the story to be depicted.

Finally, there were other exhibition mechanisms where buying and selling opportunities were greater, especially in Catalonia, where transactions were predominantly conducted in the private sphere. Here, the dominance of landscape and more decorative genres was almost total. Taste undoubtedly played an important role, but it is also crucial to acknowledge that these types of works were easier to sell than, for example, Soria Aedo's *Turba sin Dios* or Gutiérrez Solana's *Procesión*, both of which measured over two meters tall. In this regard, we have observed that most religious compositional paintings exhibited in Catalonia were produced in smaller formats and with less expensive materials, and were thus less risky than oil paintings. It should be noted that, in the National Exhibitions, there was also a general progressive adaptation of themes and sizes to bourgeois tastes throughout the first third of the twentieth century, but this transformation was neither as radical nor as striking as in other contests.

The idea that artists avoided the more costly formats when producing religious works was particularly evident in sculpture. Generally, this discipline was less cultivated by Spanish artists than painting, due to the expense of materials and the lack of suitable venues, as sources show. Nevertheless, sculptures were more commonly found at the National Exhibitions and the Autumn Salons than in other contests, and in both cases, their acceptance rates increased significantly during the conservative biennium.

The importance of economic capital is also readily observed in the Basque context. There, both the dominant classes and local institutions showed a marked preference for regionalist painting, providing it with exceptionally notable financial support. Unlike in

Valencia, this preference should be understood as part of a context of affirmation and reinforcement of a collective identity distinctly separate from the rest of Spain, achieved through the production of images depicting local types and customs.

Moreover, Basque regionalist painting did not remain anchored to outdated styles. At a time when such themes were considered outdated, Basque artists succeeded in maintaining interest in representations of their folklore, but executed through modern aesthetics that found success not only locally but also nationally and internationally. There is no doubt that economic investment fostered the proliferation and renewal of this type of painting. In any case, Catholicism was one of the pillars of Basque identity, so it is unsurprising that religious-themed works were also more frequent in exhibitions held in this region than in other contests analyzed.

All in all, many factors determined the types of paintings and sculptures presented at these major artistic platforms, but all were shaped by a context in which making a living from art was challenging. Faced with limited opportunities, the majority of artists had to adapt to the demands of juries, the bourgeoisie, or critics. A few, as we will see, managed to carve out alternative paths. In any event, some contexts favored religious-themed works more than others, for a variety of reasons. These forms of support and the accumulation of other privileges enabled continued experimentation and risk-taking in religious art at a moment when neither art nor religion rested on stable foundations.

The second chapter of the thesis, also part of the first section, is dedicated to analyzing how artists associated with the most innovative movements represented religious themes in their works, and how the intellectuals of the time sought to explain the persistence of this subject matter.

The relationship between modern art and religion has been a source of ongoing conflict. At the beginning of the twentieth century, most historical avant-garde movements openly rejected religion in their theoretical texts, as a logical consequence of their revolt against tradition and bourgeois morality. However, the estrangement between religion and contemporary art was bidirectional, at least concerning the Catholic Church. With the arrival of modernity in the nineteenth century, most Catholics felt threatened by a system that appeared to relegate faith to a bygone era. Until the Second Vatican Council, Rome focused its efforts on crafting organizations and documents to combat some of the changes ushered in by modernity, urging Catholics to restore "the kingdom of Christ." Several texts explicitly condemning liberalism were published, such as Gregory XVI's *Mirari Vos* (1832), and Pius IX's *Quanta Cura* and the *Syllabus* (1864). In the early decades of

the twentieth century, the pontificates of Pius X (1903–1914) and Benedict XV (1914–1922) continued this rejection of modernity, extending it to all artistic and cultural manifestations that shared ideals of breaking with tradition. In the 1930s, Pope Pius XI (1922–1939) further promoted sacred art that respected traditional forms, rejecting more modern aesthetics as excessively subversive, ineffective, or even blasphemous and immoral. This stance led the French art historian and museologist Jean Cassou to state, "*S.S. Le Pape Pie XI ne goûte pas l'art moderne*."[1704]

This is not to say that conciliatory voices did not exist at the time. Several examples can be found of intellectuals and artists who sought, in the 1920s and 1930s, to revitalize sacred art. France was, arguably, the leading country in these initiatives, serving as the epicenter of the so-called *renouveau catholique*, which emerged in Europe after the First World War as an attempt to incorporate religion into modern intellectual and literary debates. Key figures of this movement included philosophers Jacques Maritain, François Mauriac, Emmanuel Mounier, and Gabriel Marcel; poets Max Jacob and Paul Claudel; writers Georges Bernanos, Julian Green, G. K. Chesterton, and Giovanni Papini, the latter two being British and Italian, respectively; and historians Hilaire Belloc and Étienne Gilson. Maritain —a Protestant convert to Catholicism— was particularly influential for the subject at hand, as he proposed a spiritual modernity in which certain images from the Christian tradition could serve to renew the discourse of modernity.

Some of their writings began reaching Spain. As early as 1928, *La Gaceta Literaria*, directed by Ernesto Giménez Caballero and Guillermo de Torre, committed a special issue to Catholicism, publishing interviews, commentary on foreign theological texts and currents, and opinion articles on contemporary literature, music, and visual arts in relation to Catholicism. However, if there was one voice especially dedicated to defending the coexistence of modernity and religion, it was Manuel Abril. He devoted numerous writings to this topic, in which he defended, on one hand, the spiritual potential of non-representational art, and on the other, the idea that the Church should not dismiss all modern art merely for being modern, since there were contemporary authors fully capable of conveying divine meaning through their creations. Specially relevant was its essay *De la naturaleza al espíritu, Ensayo crítico de pintura española contemporánea desde Sorolla a Picasso,* that won the National Award of Literature in 1934.

to recall that, although modern artistic movements were returning to figuration, their aim was not to represent reality in a mimetic or literal manner. Thinkers such as Franz Roh

[1704] CASSOU, Jean, 1933, p. 6.

in *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei* (1925) and José Ortega y Gasset in *La deshumanización del arte* (1925) concurred that artists associated with these new tendencies sought to depict the world not by copying it, but by elevating seemingly ordinary or earthly subjects to the realm of the universal, imbuing them with a spiritual dimension. This notion could be articulated in diverse ways, depending on what each author regarded as "universal": nature, classicism, or, in certain cases, religion. As a result, a new mode of expressing the religious emerged, one that diverged from traditional iconographies, adopting more subtle forms and often blending with apparently secular themes.

At first glance, one might think that artists in favor of plastic renewal avoided Catholic motifs because, in José Francés's words, "religious themes were no longer in vogue" in contemporary art. However, in the second chapter of our thesis, we set out to refute this prejudice. Although it is true that the Church and the majority of the faithful showed resistance to the new figurative languages, the rejection was not reciprocal. Our research found not a single blasphemous or explicitly critical painting or sculpture against religion exhibited during this period. On the contrary, we confirmed that many creators in the national sphere, linked to the currents considered modern, drew inspiration from Catholic themes for some of their compositions.

Within the Spanish panorama, modern works represented Catholicism in two opposing but convergent ways centered on the same concern: interest in Catholicism connected to the everyday. On one hand, we observe a kind of costumbrismo inherited from earlier traditions but adapted to new aesthetics, manifested in representations of Spanish religious traditions from positions ranging between idealization and critique. On the other hand, a new type of work proliferated, linked to the magical realism described by Roh, where genre scenes and religious themes intertwined, blurring the boundaries between the sacred and the human.

In the first category, we find painters such as the Zubiaurre brothers, Genaro Lahuerta, José Gutiérrez Solana, and the writer Federico García Lorca, who showed interest in portraying religious customs through renewed languages. In the second, we include authors like Rosario de Velasco, Norah Borges, Francesc Galí, Marisa Roësset, José and Margarita Frau, and especially Pedro Sánchez García-Esteban, who blurred the lines between the celestial and the profane in their compositions. None of these works proved particularly problematic or offensive. Some critics even claimed to perceive a certain mystical air in their creations, and many of these authors were themselves believers. Yet, as

we have shown, the Church continued to reject these types of paintings for two major reasons: one aesthetic and the other ideological.

The aesthetic reason lies in the idea that the Catholic Church, as we have confirmed through multiple examples, mainly supported figurative art of a realistic and traditional nature throughout the first half of the twentieth century. This preference, of course, resonated with the Christian public, who favored these Sulpician-style images over supporting more creative artists.

We have explained how none of these preferences rested on solid foundations. For one thing, Christian art has not always sought realism. Until the twelfth century, Christian creations were characterized by the use of symbols, synthesis, the hieratic nature of figures, and the absence of realistic perspective, prioritizing didactic function over mimesis. Before the third century, they did not even paint human figures but expressed their faith through objects related to the life of Christ.

We know that early twentieth-century art —both secular and religiously themed— drew inspiration from those earlier periods precisely because of their distance from realism. One might even ask whether artists such as José and Margarita Frau, Pedro Sánchez, Norah Borges, or even Joaquín Torres-García, took that inspiration from the primitive art characteristic of the avant-garde movements and directed it toward Christian primitive art, given the consistent use of symbols such as fish, doves, or lambs. In any case, the works of these artists did not present any features that had not been approved by the Church centuries before.

It also makes little sense to speak of a "traditional" art opposed to the modern, since, as we have demonstrated, twentieth-century artists, and specifically those who created religious-themed works, sought references from multiple and varied "traditions". Some sculptors reinterpreted medieval art forms, such as Eva Aggerholm or Ángel Ferrant. Among painters, inspiration from the Italian Trecento and Quattrocento artists was especially common. Many were praised for this, although, generally, more conservative criticism insisted that they did not measure up to their predecessors, allegedly lacking the spirituality with which those earlier artists had painted. The only "tradition" that seemed to fit within ecclesiastical frameworks was that related to the Renaissance and Baroque in Spain.

We have observed this particularly in sculpture. We have explained that, in this format, some artists opted for a discreet renewal of past styles adapted to contemporary times. In many cases, inspiration was drawn from the work of Castilian imagers of the

Golden Age, which entailed a revival not only of forms but also of materials and religious themes characteristic of that era. These artists achieved acceptance both among modern circles and conservatives. Among the former, because the recovery of Baroque carvings was a novelty. Among the latter, because it connected with a widely valued sculptural tradition attributed nationalist connotations. In fact, these were the only artists considered in this doctoral thesis who received commissions from religious institutions—specifically, some brotherhoods and confraternities, which sought sculptors specialized in that traditional style inspired by Castilian imagers or indicated to somewhat more modern artists, such as José Capuz, the style they should follow. In any case, the economic opportunities offered by this type of religious sculpture undoubtedly contributed to the predominance of this genre in that format.

In painting, the approach to the Renaissance and Baroque was less historicist, and although similarities between some modern painters and Velázquez, Zurbarán, or El Greco were positively noted, such comparisons were more common in the 1920s than in the 1930s. For example, Daniel Vázquez Díaz, awarded several times for his monk scenes inspired by Zurbarán and his plastic fusion between classicism and neocubism, was selected to paint the frescoes at the Monastery of La Rábida in 1929. However, in the letter of acceptance, the Director General of Fine Arts imposed the following condition on the painter: "that in his execution the Franciscan character of the said building, humble and serene, be not distorted."[1705]

We know that the success of this combination between modern elements and historic tradition was shaped within a debate about defining national identity, which exalted the Golden Age as the culminating moment of Hispanic culture. However, another reference was incorporated by the artists of this period, also frequently mentioned in early twentieth-century criticism as one of the best painters in the history of Spanish art: Francisco de Goya y Lucientes. As we have explained in our theses, José Gutiérrez Solana was one of the artists who received the most comparisons with the Aragonese master. This helps us understand how the works of the painter of "Black Spain" were unanimously considered representative of the "Spanish race," a label that modern aesthetics scarcely attained.

The rejection of new art was not solely the Church's stance but represented the general tendency within an overwhelmingly conservative artistic field. Ortega y Gasset was particularly radical on this matter. For the philosopher, "New art has the masses against it,

[1705] BERRUGUETE DEL OJO, Ana, 2023, p. 335.

and it always will. It is unpopular by essence; indeed, it is anti-popular."[1706] The reason, according to Ortega, was that most of the public did not understand the work and, feeling humiliated by this lack of comprehension, criticized it. Although his view was challenged by other thinkers for being elitist, it is true that in 1930s Spain, the most avant-garde art circulated within rather narrow circles, despite efforts to democratize culture promoted by progressive Republican governments.

This brings us to the second cause of rejection: the ideological. It is undeniable that the avant-garde and the left were closely linked. Firstly, because these parties supported the promotion of contemporary art during the Second Republic, a matter that remained controversial. Indeed, when the Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) began receiving public funding to take its exhibitions abroad, complaints flourished in the conservative press, with articles alleging partiality and supposed clientelism in the selection process. Even so, as we have seen, the SAI was regarded as the most moderate option within the renewal movement and included a wide variety of artists. Secondly, because most creators within the most groundbreaking cultural circles identified with leftist ideological positions, especially at the start of the Civil War. However, these more radical authors generally paid little attention to religious themes, not even to criticize them, except in rare cases.

The new art painters who did engage with religious subjects were mostly linked to the Falange, which once again confirms the eclecticism of the modern movement. Some examples are Julia Minguillón, Pedro Sánchez or Rosario de Velasco. Perhaps this belonging to predominantly leftist cultural environments motivated these kind of authors to camouflage their religious themes with ambiguous titles and compositions that allowed them easier integration. Pedro Sánchez also presented his less explicit religious paintings at SAI exhibitions, just as Victorio Macho had done with his sculptures at the 1925 edition. In doing so, they found a balance between conservatism and modernity that enabled them to appeal both to left-wing and right-wing audiences. Or perhaps this was their interpretation of the universality brought to the everyday that Franz Roh defined as magical realism. In any case, religious themes were not abandoned in Spanish new art but adapted to aesthetic and thematic innovations paradoxically inspired by art from the past. Let us remember that, according to theorists such as Jean-Paul Willaime, François Boespflug, François Dunand,

[1706] ORTEGA Y GASSET, José, 2005 [1925], p. 354.

or Hervieu Léger, modernity does not mark the end of religion but rather religion "in another way."[1707]

In the third chapter of our doctoral thesis —and the last of the first part, dedicated to spaces— we chose to contribute an international perspective to our research. We sought to incorporate an international dimension into our analysis. Specifically, we examined the role of religion in shaping Spain's image abroad. Using the United States as a case study, we explored how foreign visitors perceived local religious practices during their travels through Spain. Through their writings, we observed a tendency to romanticize and typify "Spanishness," in which religious piety held a significant presence. However, the ways in which foreigners interpreted these practices were highly diverse. Casual travelers offered prejudiced descriptions, continuing the "legendary" views characteristic of the previous century, influenced by stereotypes and propaganda. Other authors endeavored to integrate themselves into local culture and came to appreciate the traditional and social dimensions of Catholic customs, understanding that their motivation went beyond mere religious fervor.

Generally, the vision of a mystical, romantic, and "Black Spain" remained deeply ingrained in the imaginations of Americans —and also Europeans— throughout the first three decades of the twentieth century, expressed across numerous media, from travel literature to art criticism. But it is important to note that this persistence was not merely a matter of taste or fashion. As María DeGuzmán recently studied, the negative perception of Spain served, by opposition, to construct American identity during this period, since the existence of a supposedly poor and superstitious country emphasized the wealth, power, and rationality of what had become the world's leading power. Therefore, we can deduce that the insistence on these images, already partially outdated by the 1930s, was motivated, among other factors, by a complacent sense of superiority.

Of course, not all authors viewed Spain in the same way. Some praised the changes occurring in this New Spain, and institutions such as the Carnegie Institute made efforts to learn about and promote the work of more modern Spanish artists. Nevertheless, such initiatives often clashed with art criticism that consistently, whenever possible, forced comparisons between new art and a "Spanish tradition" usually limited to forms from the Golden Age.

[1707] HERVIEU-LÉGER, Danièle, 1987; BOESPFLUG, François; DUNAND, François; WILLAIME, Jean-Paul, 1996. WILLAIME, Jean-Paul, 2004.

On the other hand, it is undeniable that the country's development processes clashed with the more attractive, touristic image of Spain. Hotels, roads, and railways did not fit with the search for a country frozen in time. In response, Spain chose to present itself abroad in very diverse ways. The tourism sector sought to sell a suggestive and sanitized historical past, which satisfied visitors' prejudices while avoiding the negative traits inherited from the Black Legend. Generally, the image offered was that of a country where cathedrals, castles, and processions coexisted with modern infrastructure and services.

In the artistic sphere, we noted how ideology strongly influenced the types of paintings or sculptures promoted abroad, especially in state-sponsored exhibitions. Still, some artists managed to gain simultaneous approval from most parties in this complex system. A perfect example was José Gutiérrez Solana, whom Spain exported as a representative of national modern art, and whom foreign audiences welcomed enthusiastically for his earthy and realistic scenes in the purest "Spanish style," mystical and dark. Solana was primarily responsible for the religious customs of Spain being exhibited in museums worldwide, and, in our view, there is no doubt that his fame contributed to the persistence of stereotypes about Spain in foreign criticism. However, we found that he was not the only artist to cultivate such themes. Within genre painting, scenes of religious content maintained a significant presence and were part, in their multiple formats, of almost every international art event in which Spain participated during the Republican period.

Francisco Calvo Serraller stated that with the rise of Romanticism, a confrontation arose between a picturesque and folkloric vision of Spain, which sought to satisfy the demand for stereotypical images for tourists, and an antagonistic vision opposing it, tragic and grotesque, inspired by Goya. Solana proved that, in the 1930s, this dark image also satisfied foreign audiences.

Although our research addresses a wide range of topics, the first part of our investigation focused on everything that surrounds and shapes artistic creation, paying attention to exhibition spaces, art criticism, the art market, among other aspects. Having explained where the works that make up our corpus were displayed, we then proceeded to analyze their content. This is the focus of the second part of the thesis, which we have titled *Artistic Manifestations of Religiosity: Themes*. If the first part centered on the artistic field itself, here we analyze how the social, political, religious, and cultural context is reflected in the various subjects represented by the artists, contrasting the compositions with numerous written sources.

The chapters of this second part are grouped, in general terms, according to pictorial genres. The first genre we have examined is landscape painting. It was also the most represented type of painting in our sample and one of the most abundant genres in Spanish art exhibitions from the nineteenth century through the mid-twentieth century. Various factors influenced this trend, such as the incorporation of *plein air* painting into academic curricula, the interest in empirical knowledge, the creation of hiking societies, and the desire to sell artworks more easily in a context where —as we have seen— the private art market was limited and the major genres were declining in favor of works with a decorative bias.

However, landscape painting, despite its apparent neutrality, is capable of transmitting and communicating a multitude of ideas, as we have explained. First, because the landscape as a concept can only be understood in relation to the subjectivity of the gaze and human lived experience. Second, because the attention given to certain landscapes by artists implies the exaltation of a specific system of meaning. Thus, the way landscapes are depicted by painters and perceived by art critics reflects a particular conception of territory, identity, and ultimately, a concrete worldview. In these personal geographies, the cultural context in which individuals are situated also plays a crucial role, since approaches to space —or even the mere notion of territoriality— are not merely individual experiences but also culturally articulated representations and ideas. Therefore, by deciphering the implicit values in landscape painting, one can gain insight into the context in which it was created.

Building on this extensive foundation, we ask: what message do the landscapes painted during the Second Republic convey about the religious situation at that time? Which ecclesiastical buildings were most frequently depicted and why? However, before proceeding, it is important to acknowledge other multiple factors that influenced the representation of particular "religious landscapes," such as their accessibility or the publicity certain sites received. The dissemination of ecclesiastical monuments, awareness of their artistic value, and the creation of infrastructure facilitating travel across Spanish territory are some of the practical factors explaining the broad sample of religious landscapes gathered. Understanding landscape as a communicative genre implies accepting that the places depicted were not chosen at random but carry implicit meanings related to identity and to ways of conceiving territory. Therefore, it is important to examine which places were represented in order to establish meaningful correlations.

In our research, we have identified two distinct types of landscapes: Castilian and Catalan. The former were those that had the greatest national significance. One of the questions that arose around the construction of the post-1898 national image was which visuals best represented Spain at that moment. Within these discussions, landscape occupied an important place. Francisco Giner de los Ríos had published his essay *Paisaje* in 1886, in which he argued that the modernization of the country's emblematic image required replacing the outdated history painting with the more modern genre of landscape, but conceived within a realist aesthetic aligned with Spanish taste and tradition.

However, not every landscape was deemed worthy of this role. For Giner de los Ríos, the central Castilian landscape, whose aesthetic value was being recently championed by certain intellectual sectors, best reflected the country's values. This landscape was brave, active, and of masculine essence, as it carved its way through a steppe environment marked by great climatic contrasts. Furthermore, since the aesthetic character of the plateau was only understood by a few, it was also conceived as an intellectual, elite landscape. In this way, the sublimation of the plateau became one of the pillars of the construction of a centralist Spanish nationalism.

The attention given to the Castilian landscape by institutionalists translated into its heritage and symbolic valuation. This involved not only recognizing the natural landscape's value but also the heritage and artistic character of historic Castilian cities such as Segovia, Ávila, Salamanca, and Sigüenza. Related to the artistic currents mentioned earlier, urban environments were often depicted as empty, crowned by immense cathedrals, with human presence minimal or altogether absent. These depictions of past monuments, empty in the present, continue the nostalgia typical of the post-1898 generation, interested in what is traditionally Castilian and contrasting the past, embedded in the walls of buildings, with contemporary decline. According to Carmen Pena, "the degradation of the industrial city reinforced modern images of nostalgia, often projected onto the silence or ruin of historic cities. The historic city is permanence against the ephemerality of the modern city."[1708] Moreover, grand cathedrals were painted as completely empty spaces, continuing the Romantic tradition while simultaneously reflecting nostalgia for the glorified past in which these temples were built. In fact, one of the most frequently depicted sites was Toledo, home of El Greco, a city which, according to Manuel Bartolomé Cossío, best represented "all that had been the Spanish land and civilization."[1709] The other preferred Castilian

[1708] PENA LÓPEZ, Carmen, 2012, pp. 110-120.

[1709] COSSÍO, Manuel Bartolomé, 1925, s.p.

monument for the landscape painters of the 1930s was El Escorial, the royal burial site and an incontestable symbol of the Hispanic monarchy and its historic Catholicism.

That these types of images nostalgically referred to past eras gives us an idea of their lingering symbolic content. Castilian environments, with their cathedrals and monasteries, retained throughout much of the twentieth century a strong nationalist or national-Catholic charge. In this regard, many studies have been published about the meanings the Franco regime attributed to landscape, but it is evident that the idea remained latent during the historiographical gap between 1898 and 1939, particularly during the 1920s and 1930s.

Contrasting this centralist image, other national conceptions emerged, reflected in different "religious" landscapes. Most works of this theme that we have recovered depict small churches and hermitages in the Catalan region. This interest in rural environments was consistent with countries such as Germany, France, and England, which in the interwar period began to seek threatened popular traditions in agricultural areas. At the same time, the focus on bucolic settings responded to Catalonia's attempt to define its national identity in opposition to the vision offered by the center of the peninsula, which emphasized grand historic sites. Catalan nationalism considered Castile to be something dead, having little to do with its cosmopolitan and industrial panorama, so the images it offered were always distinct. We must also note that the valorization of landscape painting in this territory coincided with the Renaixença movement and the rise of political Catalanism. This context is important for understanding why among all religious monuments, one stood out with very different characteristics from those previously discussed: the monastery of Santa María de Montserrat, which appears in more than 40 landscapes we have documented and whose *Madonna* was considered the main protector of Catalonia.

Although Castilian and Catalan religious landscapes emerged from different approaches, both converged in the exaltation of ancient sacred spaces—empty and distant from the more industrialized or "modernized" cities. Nonetheless, it is essential to emphasize that the desolation depicted in these environments was never viewed negatively or as sad. On the contrary, critics perceived these painted settings as oases of peace, contrasting with the hectic urban life, in line with what Carmen Pena explained.

This positive impression of emptiness and solitude is even clearer in paintings of church or convent interiors, albeit a less frequently cultivated genre. We have found notable examples by Alfonso Grosso, María del Carmen Corredoyra, Esteban Domenech, Magdalena Riba, and Ángela Muns. In all of these works, human presence is barely

perceptible. A vacuity that contrasts sharply with the large crowds depicted in paintings and photographs of processions and other public religious customs.

Chapter Five is devoted to this type of painting. It begins with a fundamental idea common to recent bibliographic approaches: that religion is traversed by multiple layers of meaning, and its practice can be motivated by a heterogeneous set of factors. During the Second Republic, ideology, territory, and gender were the key determinants influencing religious practices.

For this chapter, we have divided the images into two types: those depicting acts of public worship and those representing forms of private devotion. When examining the former, the first thing we notice upon reviewing the titles in our sample is that most refer to generalized religious practices —processions, offerings, pilgrimages, prayers, etc.— rather than to specific traditions linked to a particular territory. This is surprising, not only because of the importance that local devotions held in shaping the Spanish religious landscape but also due to the significance of regionalism in the national cultural and artistic panorama throughout the first third of the twentieth century. In the context of defining national identities, genre painting depicting types and customs was a very useful tool for representing the folklore of various regions and became a popular genre at the turn of the century. However, we have scarcely located works representing religious traditions tied to concrete territories displayed during the period under study.

Notably, southern Spain is underrepresented in this type of painting. In the 1930s, Andalusia continued to be regarded as the land of processions, and numerous reports focused on this festivity. In contrast, descriptions of Andalusian Holy Week were more prevalent in literature, emphasizing primarily the popular character of the celebration. We have referenced texts by Eugenio Noel, Alberto Insúa, García Lorca, and Núñez de Herrera, which highlight this aspect. The latter even mentions the presence of socialist *nazarenos* who participated in processions and later adopted anticlerical political positions. Thus, these texts depict a Holy Week understood not as a canonical, fossilized, or pure manifestation but as a living, collective, community celebration that was virtually independent. This heterogeneity of motivations helps us understand the differences between the empty landscapes and interiors analyzed in the previous chapter and the 137 scenes in which authors depicted religious devotions and customs, typically crowded with people.

One of the most recurrent themes, as we know, was processions, whose quintessential painter was José Gutiérrez Solana. This artist has been especially valuable for

our research because what he portrays in his paintings can be contrasted with his diary. In his writings, he recorded his perceptions of various celebrations and religious rites, such as his confirmation, Holy Week, or visits to certain churches. Through these texts, Solana again warns us to question the notion that genuine religiosity was lost with the advent of modernity. Consequently, these written sources are essential for a more accurate understanding of visual representations of public worship and for filling in the gaps left by the images themselves.

Solana's diaries also help introduce another transversal element in religious practice: gender. Although this aspect is not as present in his paintings, which mostly feature male protagonists, the artist—like many others cited throughout our research—paid close attention to women's attitudes toward these festivities. The prominence of women in depictions of religious rites is directly linked to the process of the feminization of religion. This phenomenon, tracing its origins back to the early nineteenth century, was characterized by greater religious practice among women compared to men, a more emotional and sentimental devotion associated with cults such as that of the Virgin Mary, an exponential increase in female religious congregations, and, above all, a discursive linkage between women and religion.[1710]

This does not mean that Catholic men disappeared during the Second Republic; indeed, recent historiography on the feminization of religion has paid attention to this issue.[1711] Men remained present, but generally expressed their faith differently, particularly through religious activism in the political arena and participation in Catholic associations. Nonetheless, without losing sight of this nuance, we can affirm that a clear feminization of religious practices existed, especially evident in more quotidian, passive, or domestic activities.

This pattern is clearly reflected in the period painting, as a review of the images depicting offerings, prayers, and other Catholic traditions reproduced throughout our research quickly reveals that the vast majority feature women as protagonists. In some compositions, men appear as a minority, mainly when the scenes are set in public spaces.

[1710] Among others: BLASCO HERRANZ, Inmaculada, 2005. VAN OSSELAER, Tine; BUERMAN, Thomas, 2008. MÍNGUEZ BLASCO, 2015. On the cult of different Marian devotions: DI STEFANO, Roberto; RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.), 2016. MARTÍNEZ, David, 2020. On female religious congregations: LANGLOIS, Claude, 1984. OSTOLAZA, Maitane, 2017. On the discursive link between women and religion: ARCE, Rebeca, 2007. MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016. ALTONAGA, 2021.

[1711] Some examples are: VINCENT, Mary, 2006. WERNER, Yvonne Maria, 2011. PASTURE, Patrick; ART, Jan; BUERMAN, Thomas (eds.), 2012. VAN OSSELAER, Tine, 2013. BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.), 2018. NÚÑEZ BARGUEÑO, Natalia, 2019 y 2021. CAMINO, Alejandro, 2021 y 2023. ROMEO, Mª Cruz, 2021.

This can be seen, for example, in *La adoración de la imagen* by Francisco Domingo, *La Patrona de la Buena Guía* by Genaro Lahuerta, *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña* by Santiago García Vázquez, or *Tierra Castellana* by Valentín Zubiaurre. These images are further supported by a range of texts —particularly the travel novels discussed in Chapter Three— that corroborate the verisimilitude of these pictorial representations.

As previously noted, men appear alone, and only exceptionally, in paintings of processions. José Gutiérrez Solana produced most of these works, which contrasts with the observations in his diaries. It is important to note that brotherhoods and confraternities in Spain generally did not admit women until the 1990s, so it is logical that men dominated these types of compositions. Conversely, scenes related to a less festive piety were almost exclusively female-led. Women appear alone or accompanied by other women, making offerings, leaving mass, or handling and caring for sacred statuettes.

Although these acts were not as celebratory as Holy Week, they constituted a significant point of socialization for women, especially in small towns where recreational options were limited. As anthropologist Manuel Delgado points out, the Church had become a kind of "female liberated zone," where women "momentarily escaped from the confines of home walls" gathered to exercise a certain form of freedom, exchange information, and establish and reinforce bonds of solidarity beyond the domestic sphere. Many of the sources cited earlier in our research emphasize this aspect.[1712]

Determining the feelings that motivated each woman to participate in church community activities is challenging, partly because most sources on the subject were authored by men. However, with respect to our study, we identified a type of painting that suggests a form of female piety driven more by spirituality than by socialization or festivity. This refers to representations of private worship, that is, scenes in which men are entirely absent, at least in the works we were able to locate. Still, it must be noted that this individual piety, while seemingly motivated solely by faith, was part of an internalized *habitus* reinforced through socialization, and thus not exempt from social constructs and gender norms. Within this category, we distinguished two types of images: on the one hand, scenes in which women use devotional objects for prayer, especially the rosary; on the other, works where sacred objects form part of the décor, either of the space occupied by these women or of their own garments.

Regarding the latter, we also observed some still lifes composed of saint statuettes and other devotional items. These objects, abundant in Spanish households, entailed

[1712] DELGADO, Manuel, 1993, p. 26.

prayers and petitions that actively and daily connected the individual to the object itself. Such practices gained considerable popularity during the nineteenth and twentieth centuries and were closely monitored by the Vatican, especially when private revelations and visions tied to personal devotions began to proliferate in the 1920s and 1930s. Moreover, these objects were not exclusive to conservative families; they could also be found in republican or left-leaning households. Although their presence in such contexts may have had a more folkloric than religious value, they nevertheless reveal the deep-rooted significance of Catholic symbols in everyday life and private spheres.

Some of these scenes were related to motherhood, depicting women teaching or otherwise transmitting Catholic customs to their children. This idea was further emphasized in religious-themed art, which we addressed in Chapter Six. In this context, we observed a proliferation of images of the Virgin Mary that highlighted her maternal aspect, a feature closely connected to the social and cultural milieu in which these images were produced.

During the first third of the twentieth century, transnational historical changes occurred regarding women's presence in the public sphere, specifically in education, labor, access to leisure, and political engagement. World War I and the social phenomena associated with it challenged prevailing stereotypes about women's ability to perform certain manual or intellectual tasks, previously deemed exclusive to men. The old theories of female inferiority seemed to have been disproved, allowing feminist demands, long voiced, to enter the realm of possibility. From the 1920s onward, this situation generated a series of cultural representations of the so-called "new woman," prominent in avant-garde culture but less so in everyday life.

Although Spain did not participate in the Great War, the ideas and advances developed in Europe reached the country. The growing presence of women in public spaces and the transgression of traditional gender roles by the "modern women," or even more so by the so-called "third sex," instilled in men a fear of dispossession or the loss of exclusivity over their masculine privileges. This fear manifested in various ways. One common response was to attempt to redefine —or rather dilute— the concept of feminism. For many authors, opposing women's liberation was already futile; the most coherent strategy was to redirect these movements to minimize disruptions to the male status quo. This led to the emergence of the concept of "hominism," coined by Gómez Ocaña[1713] and defined by Nerea Aresti as "a masculinizing feminism that challenged the

[1713] GÓMEZ OCAÑA, José, 1919.

fulfillment of traditional duties ascribed to women." Hominism was condemned, and instead, a controlled and "acceptable" feminism was proposed, one respectful of duties regarded as sacred.[1714]

This current strongly insisted on defining the two genders clearly, in response to the aforementioned fears of androgyny and homosexuality. Nevertheless, it was also deemed necessary to adapt discourses concerning sexual division to the modern context. The new strategy focused, on one hand, on extolling and glorifying traditionally feminine qualities, demonstrating to women that these were not incompatible with certain freedoms. On the other hand, women were persuaded that failing to employ these "natural" talents of their sex was a kind of waste. According to this discourse, women were no longer inferior to men, merely different, and therefore the social functions of each sex should be distinct.

This reconsideration also, in some measure, reached the Church. Historically, the defense of religious values had been the clergy's task, but in contemporary times their power had considerably waned. The Church needed a new battleground, and men, as we know, were preoccupied with other issues. It was at this moment that the Church began to open its arms to women, fostering and simultaneously taking advantage of this feminization of religion linked to the nineteenth-century theory of sexual differentiation, which we have discussed before.

Since religious piety was considered a distinctly feminine virtue, conservative sectors insisted that women should bear the responsibility of upholding Catholic values in society. To this end, believers were encouraged to project the skills cultivated in the domestic sphere into the public realm through participation in Catholic associations and public mobilization. In this way, the Church offered women the opportunity to develop a socially acceptable role beyond that of wife, mother, or nun: the role of the "social woman" who actively defended Catholic interests in the public domain.

Thus, the Catholic gender discourse adapted to a new reality that women seized to forge a more positive self-image and to socialize outside the domestic space, as we have observed in previous chapters. However, this transformation was initially met with suspicion by much of the clergy, forcing some women to "overcompensate" by exhibiting heightened feminine virtues, such as religiosity, to justify their presence in the public sphere.

This complex context, where female emancipation had to be constantly negotiated, helps explain why many women artists gravitated towards religious-themed painting,

---

[1714] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 100.

especially those aligned with more modern trends, further supporting our compensation hypothesis. Consider, for example, Rosario de Velasco, Julia Minguillón, the Roësset sisters, Norah Borges, or the sculptor Eva Aggerholm. This strategy appeared effective, as critics especially praised these women when addressing such themes, perceiving them as more capable due to an alleged spirituality innate to their sex. Recall Juan de la Encina's comment on the remarkable female participation in the 1934 National Exhibition: "They approach religious painting, which seemed utterly dead among us, and infuse it with a grace and emotion that contrasts with the false pious painting sometimes executed by commission and without feeling by our artists."[1715]

This compensatory dynamic extended beyond artistic production to the personal behavior of some female artists. As historian Joseba Louzao noted, "the new and the traditional coexisted not only in the same society but within individuals themselves."[1716] Many of the aforementioned artists adopted modern attitudes while simultaneously expressing reluctance toward change in press interviews. Through these statements, one can discern how women sought to distance themselves from the negative perceptions of female artists by controlling their behavior or artistic choices, that is, overcompensating for their more subversive tendencies with normative ones, as Rebeca Arce observed.[1717] This does not imply that all did so deliberately. It is important to remember that religiosity was a fundamental element of female education and socialization. Some religious painters openly identified as Christians, and many even aligned with conservative ideologies, as contemporary reports attest. We cannot definitively ascertain whether these attitudes were authentic or performative; therefore, these strategies should not be read merely as affectation but as ways these artists negotiated modernity through internalized beliefs. Ultimately, these painters and sculptors demonstrate that, although women gained greater access to traditionally male spaces, adherence to gender roles remained a key criterion for social and artistic acceptance.

This alliance between the Church and its female devotees necessarily entailed a shift in ecclesiastical discourse, which until then had regarded women as inferior descendants of Eve. In this new context, women began to be appreciated as beings of high moral strength who, unlike men, had not been seduced by revolutions but had nonetheless suffered their effects. A clear parallel emerged between the uncontaminated woman, the bearer of the

---

[1715] ENCINA, Juan de la, 1934, p. 12.

[1716] LOUZAO VILLAR, Joseba, 2017, p. 291.

[1717] ARCE PINEDO, Rebeca, 2005, pp. 247-272.

Church's salvation, and the Immaculate Conception. In contrast to the old Eve, the sinner, God had established on Earth a new woman, Mary, through whom sins were redeemed. Moreover, the Virgin Mary could served as a model for all women. As Roca y Cornet stated in 1850: "Behold the woman, for God has sanctified all women in Mary: virgins because she was a virgin; wives because she was a wife; widows because she was a widow; daughters because she was a daughter; mothers because she was a mother."[1718]

The Virgin Mary continued to be the quintessential female model during the early decades of the twentieth century, although her image evolved in accordance with changes in prevailing models of femininity. While in the mid-nineteenth century the Immaculate Conception centered the model around chastity, individualizing the Virgin and detaching Marian iconography from Jesus, in the 1930s these models transformed, aligning with the new era to emphasize her maternal character.

To understand this evolution, it is important to consider that motherhood began to genuinely concern Spanish society at the start of the twentieth century. Initially, this concern was more focused on childhood, driven by high rates of infant mortality and abandonment. However, the interest in improving the living conditions of babies and children naturally extended to promoting the welfare and education of their mothers through various protective measures. Therefore, motherhood as a social issue was highly salient during this period.

Simultaneously, women had demonstrated during World War I that they could develop virtually all kinds of skills, far beyond motherhood. Conservative sectors, intent on controlling this female emancipation, understood that the most effective strategy at that time was to convince women that while motherhood was no longer their sole purpose, it remained their highest and most dignified calling. Accordingly, the idea spread that only those women who fulfilled maternal functions —not merely reproduction but also child-rearing and specifically breastfeeding, which was rare among the upper classes— truly fulfilled their mission on earth.

Within the Catholic context, this shift was particularly significant, since other nineteenth-century ideals of femininity, such as the celibacy of nuns, had waned due to secularization processes. Chastity, previously regarded as the highest female virtue, was supplanted by motherhood. As Nerea Aresti states:

> The image of Mary the Virgin was completely overshadowed by Mary the Mother, who came to embody the most exalted aspects of female condition […] The woman who conceived was purified

[1718] Cited by MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2016, p. 143.

and, in giving birth, ceased to be associated with Eve, the female figure of sin and sexuality, to identify with Mary, who had become the symbol of motherhood.[1719]

This ideology was deeply embedded in the creative processes of artists. Firstly, because motherhood was one of the most frequently depicted themes of the time. Secondly, because special attention was paid to the Virgin's maternal aspect, as seen in works by Pedro Sánchez, Francesc Galí, Purificación Searle's *Virgen Morena*, Ochoa's *Virgen con el Niño*, Isabel Pastor's *Mater Salvatoris*, and even in multiple versions of the Annunciation, among others. Although the Virgin Mary was generally the clear protagonist of religious scenes from this period, we have also noted that representations of Christ were not far behind. Most of these works focused on his Passion and death, which is unsurprising given that, as Calvo Serraller observed, the Crucifixion has been one of the most recurrent themes in Spanish art.[1720]

One could argue that many religious works exhibited at the time reflected a certain ideological positioning simply through their thematic choice. That an artist painted a Virgin or a saint does not necessarily mean they were a fervent Catholic, but it is evident that in a context where religion was highly politicized, such a choice at least indicated some sympathy toward religious practices and the endurance of their symbols. The opposite stance was not similarly represented. As we have already noted, in the Spanish context there were no paintings or sculptures openly critical of religion or the Church on display, or at least no record of such works remains.

With this in mind, we decided to complement our analysis of paintings and sculptures with a study focused on caricatures and drawings published in the graphic press, which at that time was subject to less censorship. This approach aims to examine whether significant differences existed in the treatment of religious matters depending on the medium. We analyzed four illustrated magazines: *La Traca*, *Fray Lazo*, *La Campana de Gracia*, and *Gracia y Justicia*, the latter being right-wing. Following the structure of the previous section, the chapters here are also organized thematically.

The first chapter analyzes how secular actors involved in the religious conflict during the Republican period were visually represented in the graphic press. This mainly refers to the imagery constructed through caricatures of politicians, suffragists, and lay Catholics. Chronologically, we observed how the heated debates around political-religious issues were reflected in these illustrations. Some politicians were caricatured distinctively: Niceto

---

[1719] ARESTI ESTEBAN, Nerea, 2001, p. 185.

[1720] CALVO SERRALLER, Francisco, 2013, pp. 95-99.

Alcalá-Zamora initially appeared as a devout Catholic who failed to convince anticlerical sectors. Manuel Azaña was depicted by Catholic media as an opportunistic and unprofessional figure, while the labor press portrayed him as excessively moderate and tolerant toward Catholics. Once the right wing ascended to power, Alejandro Lerroux, leader of the Radical Party, was repeatedly caricatured—first as a clearly Catholic politician, then, after incorporating the CEDA into government, as submissive to its will. José María Gil Robles, leader of the CEDA, was portrayed as aligned with Nazi ideology and extremely clerical.

These were not the only politically charged subjects illustrated in the press. We also examined images depicting convent burnings, which were interpreted differently depending on the ideological leanings of the publishing magazine. Special attention was paid to the issue of female suffrage. The feminization of religion had spread the belief that granting women the vote would benefit the right wing. The underlying assumption was that women lacked sufficient education to form independent judgments and would therefore vote as advised by a trusted male figure. The close relationship many women had with the Church led anticlericals to fear that this male influence would come not from husbands but from parish priests.

Within anticlerical visual imagery, this fear of women's supposed submission to the Church and its potential political consequences was embodied in the figure of the *beata,* a broad, homogenizing archetype used to ridicule any believing woman. As historian Pilar Salomón noted, workers' publications frequently featured articles and caricatures attacking this figure, portraying her as illiterate, manipulable, and subjugated to the clergy.[1721]

Regarding suffrage, *beatas* were depicted as entirely submissive beings. Numerous illustrations show priests persuading the faithful to vote for Catholic parties, making explicit the manipulation feared by the left. Other times, *beatas* appeared playing a more active role in election campaigns, offering money, objects, or indulgences to needy women in exchange for their vote for the right wing. This active engagement was never attributed to personal initiative or conscious choice but simply considered a result of clerical manipulation. The idea that women might support the Church for reasons beyond submission was never entertained, at least not in the magazines we have analyzed.

In this context, it is interesting to examine the representation of a specific type of *beata*: the Catholic activist. They were usually drawn as hysterical, idle, and illiterate figures carrying banners riddled with spelling errors and decorated with tassels and cords,

[1721] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003.

reminiscent of confraternity standards. While *beatas* of all ages and appearances appear in anticlerical visual discourse, activists were consistently depicted as middle-aged or elderly women, disheveled, wearing long dresses similar to English suffragettes', and bearing crosses and scapulars. Their appearance was deliberately far from modern fashions and feminine ideals, signaling anachronism. The assumed folly of Catholic women —and women in general— was so ingrained in anticlerical discourse that these magazines rarely directly addressed female readers to dissuade them from voting right-wing, with only a few indirect exceptions. It seems to have been taken for granted that women would not read such publications. Likewise, women occupied a completely secondary role in most illustrations depicting discussions on female suffrage.

In Catholic magazines such as *Gracia y Justicia*, illustrations were no kinder to women. They neither acknowledged nor praised Catholic activists' work and often employed the same misogynistic stereotypes as anticlerical press but inverted in meaning. There was no effort to combat the *beata* archetype. Men scarcely addressed the issue, and Catholic activists did not attempt to refute it. Indeed, as Alejandro Camino has studied, some women in the more politicized sectors of the Catholic female movement reinforced some negative connotations of the archetype, believing them accurate and reflective of certain religious women's behaviors. The difference lay in that for anticlericals, *beata* referred to all Catholic women, whereas activists used it to designate only a small sector of fanatics whose irrational conduct harmed the reputation of other believers.[1722]

The association between women and the Church also influenced portrayals of the husbands of those wives. Since the mid-nineteenth century, anticlerical sectors warned workers of the harmful consequences of their wives' spiritual relationships with clergy. It was argued that, due to their close contact with women, parish priests could replace husbands in their patriarchal role by intervening in family life through conversations with wives. Questioning men's authority at home implied, more broadly, questioning their masculinity. This was reinforced by the prevailing notion that religion was feminine or, in this case, feminizing. Therefore, Catholics not only distanced themselves from hegemonic models of masculinity by obeying priests or their wives but also simply by practicing religion and participating in Church activities.

Within this context, it is understandable that Catholic men were visually represented either as submissive beings who allowed the clergy to do as they pleased with their wives or, alternatively, as individuals with feminized traits and behaviors. The underlying tone of

[1722] CAMINO, Alejandro, 2022, p. 581.

the latter was clearly misogynistic, as the "femininity" attributed to these men served to highlight their ignorance, credulity, and subjugation to the clergy. It is also notable that such representations became particularly widespread starting in 1934, when the right-wing parties rose to government.

Consecrated Catholics —that is, clerics— were also depicted as effeminate, though this was more common in regular press than in graphic media. For example, in the newspaper *El Luchador*, it was claimed that at a CEDA rally José María Gil Robles was "cheered on by a few effeminate priests who made gestures and mannerisms typical of the sexual weakness that characterizes them."[1723] Arguments supporting this feminization included, among others, the fact that clerics wore skirts (cassocks) and, above all, the hypo-masculinity attributed to celibacy.

The subject of sexuality in the male clergy was complex, as anticlerical discourse addressed it in two ways that may seem contradictory at first but should rather be understood as cause and effect. On the one hand, as we have seen, Catholic men were portrayed as effeminate, passive, and submissive. However, this image coexisted with another, in which clerics were depicted as a sexual danger to women, placing the feared relationship between devout women and clergy in a lascivious and carnal light. As Raúl Mínguez has noted, these two visions were related, since from the nineteenth century many hygienists considered celibacy an unnatural imposition that could lead to a lack of control over sexual impulses.[1724] In any case, this hypersexualized portrayal of the clergy predominated in the visual imaginary projected by the anticlerical graphic press.

This is evident in the following chapter, which is dedicated to the various ways in which the clergy were caricatured in such magazines. Because these were anonymous figures, their images were constructed through archetypal and grotesque forms that served to highlight an extensive list of defects. While our research has noted some differences among various types of clerics, certain elements were generally recurrent across most of these images.

First, physical appearance. For anticlericals, friars and priests were the primary violators of moral norms, so their morphology was frequently distorted in caricatures to emphasize their dehumanization or moral corruption. Historically, ugliness has served to represent the antithesis of the ideal masculine image, symbolizing an individual's moral decay. Accordingly, during the contemporary period, certain social groups —such as the

---

[1723] Cited by CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, 2023, p. 17.

[1724] MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2022, pp. 159-185.

bourgeoisie or clergy— were commonly portrayed in left-wing press with grotesque, exaggerated, or even animalized features.

There was, however, one exception: nuns. In some images, nuns were given traits similar to those of male clerics, appearing aged, opulent, and manipulative. Yet this was not their typical depiction. More often, nuns were shown as young, beautiful, and relatively innocent women who were deceived or abused by a friar sharing their convent or by an older, unpleasant-looking priest. Indeed, older or less attractive nuns rarely participated in sexual acts themselves; instead, they acted as matchmakers or facilitators between friars and the young novices.

The contrasting physical portrayals of nuns and friars are significant. Firstly, the primary audience for these magazines was predominantly heterosexual men. Depicting nuns as attractive undoubtedly served as a sales strategy. Secondly, this aesthetic dissonance —which we also see with the *beatas*— underscored the idea that women were manipulable beings, easily seduced by monstrous men.

Essentially, the visual portrayal of nuns revealed a profound misogyny, as greater attention was paid to their gender than to their consecration as religious women. Rather than presenting them as what they truly were —a component of the clergy— the anticlerical press turned them into yet another object of desire for men, both for the illustrated male figure participating in the sexual act and for the real male consumer of the magazine. This once again demonstrated that any activity carried out by a woman was always preceded by her gender.

All clerics, despite their differences, shared a common flaw: immoral and excessive behavior that contravened their vows. The main target of criticism was the double standard displayed by men and women who, though theoretically defenders of Catholic values, failed to respect them in practice. This hypocrisy was reflected in laypeople, but especially in consecrated individuals, where transgressions were considered even more severe. Thus, satirical press of the 1930s frequently portrayed monks and priests flagrantly disregarding vows of poverty and chastity, with disobedience to the latter being by far the most recurrent accusation. Sexual relations within the clergy took diverse forms: encounters between friars and nuns, cases of abuse involving Jesuits and children, and so forth. However, the relationship most frequently depicted in the magazines analyzed was, by far, that between parish priests and the *beatas* or laywomen, a phenomenon driven by a multitude of factors discussed below.

Sexual-affective relationships between priests and female parishioners were a constant since the early stages of secularization. Depicting a sexual relationship between a priest and a Catholic woman, whether single or married, served both to graphically and enticingly illustrate the feared consequences of the bond between women and clergy, and to vilify both participants in the sexual act. The woman was denounced as a victim of such powerful manipulation that it led to infidelity, if married, or dishonor, if single. Moreover, in contemporary Spanish society, upper-class women —predominantly Catholic— prided themselves on marked modesty and chastity to distinguish themselves from the working or rural classes, which they regarded as immodest and vulgar. By portraying bourgeois women as engaging in extramarital sexual relations, not only was their purity questioned, but also their moral hypocrisy and proximity to a socially inferior class were emphasized. Furthermore, when the women were married, the relationship extended into a humiliation of the deceived husbands who permitted such acts.

The cleric, naturally, was vilified for his lack of chastity. His failure to uphold his own vows marked him as dishonest. As Julio de la Cueva observed: "This type of anticlericalism was probably the most effective, since it drew upon a secular tradition criticizing clerics for their vices and caricaturing them accordingly, making them simultaneously enviable and detestable."[1725] The notion that these scenes depicted clerics as both contemptible and enviable is significant. This idea was reinforced in the visual imaginary by aesthetic dissonances that, already evident in depictions of friars and nuns, became even more pronounced in those portraying priests and laywomen. Indeed, some caricatures explicitly noted how parish priests, when possible, chose the youngest and most attractive faithful as lovers, sexually ignoring older women.

Considering that it was socially expected that middle-class women maintain an appearance of moral rigidity —and for unmarried women, purity and abstinence— it is easy to understand the envy that might arise in a libidinous anticlerical man who saw in these illustrations a female predisposition toward the clergy that he himself was denied. We have reproduced some written sources that, when contrasted with the caricatures, reveal a clear concern within anticlerical discourse: the perception that clerics enjoyed privileged access to women unattainable to laymen under similar terms. Pilar Salomón aptly noted that beyond the anticlerical nature of these representations, there existed a significant component of macho envy and wounded masculinity.[1726]

[1725] DE LA CUEVA MERINO, Julio, 1998, p. 223.

[1726] SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2003, p. 48.

In the images, the priest typically led the seduction process. Women generally appeared merely as tools to denounce the sexual perversion attributed by anticlericals to the clergy. Since their role was to be objects of desire, their depiction remained vague. Nevertheless, we have emphasized that sexual relations between parish priests and devout women were usually represented as consensual. This should be understood as another means of illustrating manipulation. However, in numerous caricatures —especially those published in *La Traca*— women of all ages took the initiative in courtship. This nuance has been overlooked by most studies and we consider it important. First, because it forces a reconsideration of the idea of submission: were the *beatas* made to sin by the priests, or were they the ones who, attracted to the priest —a man with whom they often spoke and who listened to them— convinced him to break his vow of chastity? Second, because female initiative somewhat contradicts predominant discourses in Catholic countries since the nineteenth century, which portrayed priests not only as lustful but also as possessing aggressive or perverse sexuality. In 1931, a socialist newspaper in Menorca published that "Many religious are furious misogynists, of primitive, sadistic sexuality, demanding the total submission of women."[1727] Our research questions: to what extent did the women depicted in these scenes appear subjected or coerced?

Another issue addressed by the graphic press in the 1930s was the proliferation of miracles. As happened in the Protestant world, late nineteenth-century Catholicism took on a more sentimental and popular character, and piety became more intimate. This transformation was partly driven by a desire to attract people to the church. One consequence of this new direction was that increased intimacy with God led to a rise in Marian apparitions and alleged miracles, which were interpreted as divine reactions to the secularization process. The most recurring image was that of the Virgin Mary, whose appearances were understood as the denunciation of a mother toward the mistreatment her son was suffering at the hands of the world. The best-known case, which we have seen caricatured in several issues of the graphic press, was the apparitions at Ezquioga in the Basque Country, a region known for its strong attachment to traditions and Catholic faith. However, most caricatures did not refer to specific events, but rather to the clergy's ability to invent such miracles with the aim of attracting attention, drawing in the faithful, or obtaining some benefit.

In summary, anticlerical magazines skillfully constructed a diverse imaginary used to attack the clergy and their followers, reinforcing their discourses with appealing images that

[1727] LUZBEL, 1931, p. 4.

might otherwise have been too complex for much of the population without illustrations. Most focused on denouncing the male clergy, highlighting their immorality with graphic, direct, and explicit caricatures. Nevertheless, other, more elaborated representations linked the hypocrisy of the clergy and Catholics to more intricate matters such as international politics, the economic system, or imperialism, topics that we address in the final chapter of our research.

We have studied the "committed art" cultivated by many politicized artists in the mid-1930s, focusing primarily on two series of photomontages published in the anarchist magazine *Estudios*. The first series we analyzed was *The Ten Commandments* by Josep Renau, published in 1934. The second, *The Seven Deadly Sins* by Josep Renau, was created in 1936. Both shared the same format and theme: the ironic use of Catholic precepts to denounce the moral hypocrisy of the bourgeoisie of their time and the disastrous consequences of the capitalist system. However, some stylistic differences distinguish the two series. Renau's graphics are more synthetic, use very few colors, and emphasize the human figure, clear messages, and realistic images, aligning more closely with Soviet and German references. In contrast, Monleón's photomontages are more lyrical, colorful, and ornamental, combining social denunciation with surrealist elements. Animals and symbols abound in his work, elements that Renau rejected, arguing that "the dominance of expressive elements, the plethora of symbolism, and generic representations stifle the memory of living reality, dulling popular effectiveness."[1728] In our analysis, we paid close attention to each image in the series, considering the plastic and iconographic references used by each artist to convey the same message: that capitalism, the Church, and the upper classes oppressed the people.

Manuel Monleón's series concluded just one month after the military uprising against the constitutional government of the Second Republic, then headed by Manuel Azaña. The July 17, 1936 *coup d'état* triggered a Civil War that put on hold the social, cultural, and artistic transformations that had only just begun to bear fruit. On April 1, 1939, General Francisco Franco declared victory, initiating a fascistized and strictly Catholic dictatorship that lasted until his death in 1975.

Francoism persecuted all those who had, in some way, shown commitment to the leftist republican ideologies. It also fostered radical discrediting of all ideas, forms, or artistic expressions that might recall the defeated side in the war. Modern art, associated with the Republic, was contrasted with forms considered traditional, ranging from academicism to more complex aesthetic categories linked to "racial" or "national"

[1728] Cited by BRIHUEGA, Jaime, PIQUERAS, Norberto, 2008, p. 426.

concepts. Catholic tradition was then used to support the dictatorial regime, and its iconography to sacralize Franco's figure. The "fallen" were compared to martyrs, and religious men became heroes. We now know that these uses did not come as a surprise. During the Second Republic, some artists had used religious imagery to convey ideological messages to the population. Thus, what initially was a tool for symbolic contestation ended up being absorbed by Francoist propaganda, becoming a symbolic pillar of a new order that would endure in Spain for nearly forty years.

In conclusion, although this study began with a seemingly specific subject and limited chronology —namely, religious-themed art during the Second Spanish Republic— it has ultimately opened a window onto a much broader set of cultural, political, and social dynamics that shaped Spain during the turbulent 1930s. By taking religious imagery as our central thread, we have been able to explore how art reflected and intervened in major historical processes: the reconfiguration of the public sphere, the shifting role of Catholicism in national identity, the contested meanings of modernity, and the evolving boundaries of gender and class representation. In doing so, we have highlighted the complex entanglements between visual culture, ideology, and power, as well as the ways in which religious themes, far from being residual or reactionary, formed part of the cultural avant-garde's attempt to renew artistic language and social meaning. Our research also underlines the importance of spaces of exhibition, mechanisms of prestige, and international reception, all of which shaped the production and circulation of religious images.

Thus, by adopting a transversal and interdisciplinary approach, grounded in previously unpublished sources and informed by methodologies from art history, sociology, and cultural studies, we aim to contribute to the ongoing renewal of historiography on religion, art, and Spanish modernity. We hope this work not only enriches the understanding of a pivotal historical moment, but also lays the groundwork for future inquiries into the visual dimension of ideological conflict and cultural transformation.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

I. FUENTES

A.B. «Las conferencias del profesor Ortega y Gasset». *Octubre,* 1933, nº 1, p. 22.

ABRIL, Manuel. «La exposición el el palacio de El Retiro». *Heraldo de Madrid,* 16-06-1925, p. 5.

ABRIL, Manuel. «El arte moderno y los católicos». *La Gaceta Literaria,* 01-04-1928, p. 6.

ABRIL, Manuel. «Rumbos, Exposiciones y Artistas. La última obra de Victorio Macho». Blanco y Negro, 29-06-1930, p. 12.

ABRIL, Manuel. *La Salvación (Sociedad de Seguros del Alma).* Madrid: Biblioteca Nueva, 1931a.

ABRIL, Manuel. «Rumbos, Exposiciones y Artistas. En el Círculo de Bellas Artes». *Blanco y Negro*, 04-06-1931b, p. 107.

ABRIL, Manuel. «Rumbos, Exposiciones y Artistas. Ramón Acín». *Blanco y Negro,* 05-07-1931c, s.p.

ABRIL, Manuel. «El Salón de Otoño en sequía». *Crisol,* 14-10-1931d, p. 5.

ABRIL, Manuel. «Exposición en San Sebastián de arte moderno». *Blanco y Negro,* 20-09-1931e, pp. 17-21.

ABRIL, Manuel. «El Salón de Otoño y la constitución». *Crisol,* 17-10-1931f, p. 13.

ABRIL, Manuel. «Y sigue el Salón de Otoño», *Blanco y Negro,* 01-11-1931g, p. 64.

ABRIL, Manuel. «La internacional de Pittsburgh». *Blanco y Negro,* 27-12-1931h, pp. 12-16.

ABRIL, Manuel. «Exposición novecentista en Valencia». *El Pueblo*, 28-02-1932a, p. 8

ABRIL, Manuel. «Rumbos, exposiciones y artistas". *Blanco y Negro,* 06-03-1932b, pp. 33-40.

ABRIL, Manuel. «Un decreto y unas opiniones». *Luz,* 04-05-1932c, p. 8.

ABRIL, Manuel. «La Exposición Nacional». *Blanco y Negro,* 22-05-1932d, p. 47-54.

ABRIL, Manuel. «Saldo y liquidación de la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Luz,* 10-06-1932e, p. 8.

ABRIL, Manuel. «El paraíso perdido y el arte moderno». *Arte,* 01-09-1932f, pp. 5-12.

ABRIL, Manuel. «Los de casa y los de fuera». *Luz,* 20-09-1932g, p. 8.

ABRIL, Manuel. «Arte a cambio de zapatos». *Luz,* 08-10-1932h, p. 8.

ABRIL, Manuel. «Exposición de arte español en Copenhague». *Blanco y Negro,* 16-10-1932i, pp. 67-69.

ABRIL, Manuel. «El Salón de Otoño, Vegue Goldoni y yo». *Luz,* 02-11-1932j, p. 8.

ABRIL, Manuel. «Arte moderno y arte sagrado». *Cruz y Raya,* 15-04-1933a, p. 133-140.

ABRIL, Manuel. «Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano». *Arte,* 01-06-1933b, pp. 20-25.

ABRIL, Manuel. «Los ibéricos en el extranjero. Exposiciones en Copenhague y Berlín». *Arte,* 01-06-1933c, pp. 31-32.

ABRIL, Manuel. «Los pintores analfabetos en el XIII Salón de Otoño». *Luz,* 07-10-1933d, p. 8.

ABRIL, Manuel. «Los constructivos y los en construcción». *Luz,* 24-10-1933e, p. 8.

ABRIL, Manuel. «El poema de José y de Margarita». *Blanco y Negro,* 05-11-1933f, pp. 59-62.

ABRIL, Manuel. «Norah Borges». *Luz,* 19-02-1934a, p. 10.

ABRIL, Manuel. «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Blanco y negro*, 13-05-1934b, p. 93.

ABRIL, Manuel. «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Luz*, 23-05-1934c, p. 8.

ABRIL, Manuel. «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Luz*, 04-06-1934d, p. 7.

ABRIL, Manuel. «Com ienzo de temporada». *Revista de las Españas,* 01-10-1934e, p. 41.

ABRIL, Manuel. «Algo más cerca del Salón de Otoño». *Blanco y Negro,* 21-10-1934f, pp. 87-91.

ABRIL, Manuel. «Salón de Otoño y museos». *Blanco y Negro,* 11-11-1934g, pp. 92-94.

ABRIL, Manuel. «Rumbos, exposiciones y artistas». *Blanco y Negro,* 16-12-1934h, pp. 86-92.

ABRIL, Manuel. *De la naturaleza al espíritu: ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso.* Madrid: Espasa Calpe, 1935a.

ABRIL, Manuel. «Exposiciones de la A.P.E. y de la U.D.E.», *Diario de Madrid,* 14-05-1935b, p. 4.

ABRIL, Manuel. «Rumbos, Exposiciones y Artistas. Margarita Sans Jordi». *Blanco y Negro*, Madrid, 23-06-1935c, pp. 108-109.

ABRIL, Manuel. «El salón de Otoño». *Blanco y Negro,* 20-10-1935d, pp. 87-91.

ABRIL, Manuel. «Valentín Zubiaurre». *Blanco y Negro,* 19-01-1936a, pp. 59-60.

ABRIL, Manuel. «La Exposición de arte español en París y el Prestigio de España». *Blanco y Negro,* 01-03-1936b, pp. 58-63.

ABRIL, Manuel. «Paisajes y esculturas», *Blanco y Negro,* 17-05-1936c, pp. 64-66.

ABRIL, Manuel. «Un fenómeno artístico. Alberto», *Blanco y Negro,* 31-05-1936d, pp. 46-51.

ABRIL, Manuel; VEGUE GOLDONI, Ángel; SOUTO, Arturo, *et. al. «*Los artistas visitan al ministro de Instrucción». *Luz,* 28-04-1932*,* pp. 14-15.

ACÍN, Ramón. «No riáis». *La Ira,* 26-07-1913, s.p.

ACTA. «Acta de de calificación de las obras presentadas al XIII Salón de Otoño». *Gaceta de Bellas Artes,* 1933 (octubre), nº 427, p. 47.

ACTA. «Acta de de calificación de las obras presentadas al XIV Salón de Otoño». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934 (noviembre), nº 439, p. 24.

ACUERDOS. «Los últimos acuerdos». *La Voz de Navarra,* 03-03-1932, s.p.

ADLAN. *Maruja Mallo. Tercera exposición.* Madrid: Amigos de las Artes Nuevas, 1936.

ADQUISICIONS. «Adquisicions de la C. D'A. DE LA J.M.E.D.A.» *Art: publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art,* 1936, nº3, p. 12.

AGACIR, Martín. «El alma de Castilla. Tierras de Segovia». *Estampa,* 05-09-1931, pp. 42-43.

AGUILERA, Emiliano M. «María del Carmen Corredoyra». *Gaceta de Bellas Artes*, 1934a (septiembre), nº 437, p. 26.

AGUILERA, Emiliano M. «Nueva ventura del arte religioso en Francia». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934b (diciembre), nº 440, pp. 26-27.

ALBA COTRINA, Diego. «La exposición del palacio de cristal», *Oasis,* 1935 (junio), nº 8, p. 60.

ALCALÁ GALIANO, Álvaro. «Salón otoñal de artistas independientes. Propósitos y fines». *Gaceta de Bellas Artes*, 1920 (marzo), nº141, pp. 2-3.

ALCÁNTARA, Francisco. «La vida artística. La escultura pintada de Quintín de Torre». *El Sol*, 09-11-1923, p. 4.

ALCÁNTARA, Francisco. «La vida artística. Las Exposiciones en el Círculo de Bellas Artes». *El Sol,* 18-10-1928, p. 4.

ALCIATO, Andrea. *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas.* (Trad. Bernardino Daza Pinciano). Lyon: Guilielmo Roudillio, 1549.

AGRUPACIÓ. «En la Agrupació Valencianista Republicana. Se inaugura la Exposició d'Art». *El Pueblo,* 14-11-1931, p. 2.

ALGUNAS. «Algunas obras de artistas vascos». *La Esfera,* 09-09-1916, p. 12.

ALFONSO. «Alfonso Grosso triunfa en Noruega». *ABC* (Sevilla), 18-05-1935, p. 28.

ALMELA I VIVES, Francesc. «La Sala Blava». *Mirador,* 03-05-1934, p. 7.

ALMUNIA, José Luis. «La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de artistas ibéricos». *La Semana Gráfica,* 05-03-1932, pp. 14-15.

ALNALSA, Debaco. «Crónicas italianas. Haciendo patria». *La Independencia,* 18-05-1934, p. 2.

AMBASSADORS. «2 Ambassadors to Visit Howard Exhibit Tonight». *The Washington Post,* 19-04-1932, p. 18.

ANDERSON GALLERIES. *Exhibition of Spanish paintings by Alfonso Grosso.* Nueva York: American Art Association, Anderson Galleries, 1929.

ANDIANO, Margarita. «Diario de una sentimental». *La Semana gráfica,* 25-04-1931, p. 11.

ANIVERSARIO. «En el XXV Aniversario de la Asociación de Pintores y Escultores». *Gaceta de Bellas Artes,* 1935 (mayo), nº 445, pp. 2-16.

ANIVERSARIO. «El XXV aniversario de la Asociación de Pintores y Escultores». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934 (junio), nº 446, pp. 36-37.

ANTEQUERA, Manuel. «En el arte, el año 1934 inicia la vuelta a lo religioso». *El Ideal,* 01-01-1935, p. 10.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas.* Madrid: La Balsa de Medusa, 2001 [1913].

ARAUJO, Adolfo. «La fe del poeta moderno». *La Libertad,* 11-10-1932, p. 1.

ARCINIEGA DE GRANDA, Rosa. «Las mujeres en la exposición Nacional de Bellas Artes». *Crónica*, 23-06-1930, p. 23.

ARMENGOU, Ignacio. «El turismo en Cataluña». *Mundo Gráfico*, 28-12-1932, p. 94.

ARTE. «El arte original de Ramón Acín». *Estampa,* 15-08-1931, p. 21.

ARTES. «Las artes y los artistas». *El Sol,* 14-07-1936, p. 2.

ART ESPAGNOL. «L'Art espagnol contemporain (peinture et sculpture). París: Musée des ecoles estrangères contemporaines, 1936.

ARTS AND ARTISTS. «Art and Artists. New Exhibitions at legion of Honor». *Berkeley Daily Gazette*, 19-02-1932, p. 7.

ARTISTAS. «Los artistas y sus obras». *Hoja oficial del lunes,* 14-03-1932, p. 3.

ARTISTAS VASCOS. «Exposición de artistas vascos». *La Voz de Navarra,* 11-02-1932, p. 1.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. «Primer Salón otoñal de artistas independientes». *Gaceta de Bellas Artes,* 1920 (abril), nº 142, pp. 2-4.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. «Tercer Salón de Otoño. Reglamento». *Gaceta de Bellas Artes,* 1922 (julio), nº 196, pp. 6-8.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. *Undécimo Salón de Otoño. Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo.* Madrid: Gráficas Nacional, 1931a.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. «Nuestra exposición. El XI Salón de Otoño». *Gaceta de Bellas Artes,* 1931b (octubre), nº 404, p. 5.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. *Duodécimo Salón de Otoño. Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo.* Madrid: Gráficas Nacional, 1932.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. *Catálogo del XIII Salón de Otoño.* Madrid: Gráficas Nacional, 1933.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. *Catálogo del XIV Salón de Otoño.* Madrid: Gráficas Nacional, 1934.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. *Exposición de Bellas Artes. Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo.* Madrid: Gráficas Uguina, 1935a.

ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. *Catálogo del XV Salón de Otoño.* Madrid: Gráficas Nacional, 1935b.

AT UNIVERSITY. «At University Art Center» *The American Magazine of Art,* 1931, nº 6, p. 509.

ATENEO. «Ateneo Guipuzcoano. La exposición de pintura y escultura fue inaugurada ayer». *Voz de Guipuzcoa,* 16-09-1931, p. 16.

ATENEO. «Ateneo Mercantil. Manifestación de arte novecentista». *El Pueblo,* 14-02-1932, p. 4.

AUGURIOS. «Augurios para el año 1933. Habla el sumo pontífice». *La Lectura dominical,* 21-12-1932, pp. 8-9.

AVILÉS RAMÍREZ, Eduardo. «España en el Jeu de Paume». *Diario de la Marina,* 13-03-1936, p. 8.

AZAÑA, Manuel. *El jardín de los frailes.* Madrid: El País, 2003 [1926].

AZAÑA, Manuel. *Discurso pronunciado por Manuel Azaña, ante las Cortes Constituyentes.* Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados (DSS), nº 55, 13-10-1931, pp. 1666-1672.

BALACA, Estrella: «La mujer en la exposición Nacional de Bellas Artes», *Ellas*, 10-07-1932, p. 8.

BALANCE. «Balance artístico del año 1932». *El Imparcial,* 24-02-1933, p. 2.

BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio. «Victorio Macho, el escultor del sentimiento». *Arte Español*, 1921 (primer semestre), pp. 229-236.

BARBERÁN, Cecilio. «Los nuevos valores: la obra pictórica de Julia Minguillón». *Gaceta de Belas Artes,* 1934a (agosto), nº 436, pp. 10-12.

BARBERÁN, Cecilio. «La obra pictórica de Julia Minguillón», *El Progreso*, 05-10-1934b, p. 3.

BARBERÁN, Cecilio. «Pedro Antonio». *La Unión Ilustrada,* 15-03-1931, p. 28.

BARR, Alfred H. «Moderno y 'moderno'». *Gaceta de Arte,* 01-06-1934, p. 1.

BELDA, Joaquín. «La moral beata». *Fray Lazo,* 09-12-1931, p. 15.

BELTRÁN, Concha. «Monleón, Diseño y Vanguardia». En MOLINA, María pilar (com.) *et. al. Manuel Monleón: disseny i avanguarda* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23 de febrero de 2004 al 30 de abril de 2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 97-124.

BENAVENTE, Luis. «La Exposición Nacional del Círculo de Bellas Artes». *La Época,* 28-05-1931, p. 3.

BENAVENTE, Luis. «Las primeras medallas acuden al certamen». *Gaceta de Bellas Artes,* 1932 (junio-julio), nº 412-413, pp. 5-12.

BENAVENTE, Luis. «Gutiérrez Solana en la Agrupación Castro-Gil». *La Época,* 25-10-1933, p. 1.

BENET, Rafael. ««Montserrat vist pels pintors catalans». *Catalunya*, 1932 (febrero), pp. 9-26.

BENSON, E. M. «Carnegie International, 1933». *The American Magazine of Art,* 1933 (diciembre), vol. 26, nº12, p. 537.

BERGAMÍN, José. «Ni más ni menos que pintura». *Arte,* 01-06-1933, pp. 2-7.

BLAT. «Exposición del pintor Blat en el Museo de Arte Moderno». *La Época,* 02-04-1932, p. 5.

BONOME. «Una exposición de Santiago Bonome en París». *La Voz de Navarra,* 26-11-1931, p. 5.

BORRAS, Tomás: «Artistas: Rosario de Velasco». *ABC Madrid,* 01-12-1935, pp. 8-10.

BORT-VELA, J. «Novecentistas». *El Pueblo,* 09-03-1932, p. 8.

BREUNING, Margaret. «Carnegie international, 1936». *Parnassus,* 1936 (noviembre), vol. 8, nº 6, pp. 4-8.

BUENA. «La buena prensa». *La Gaceta Literaria,* 01-11-1931, pp. 11-12.

BUGALLAL, José Luis. «Galicia y sus pintores. María Corredoyra». *Finisterre,* 1946 (junio), nº 29, pp. 13-14.

BURROWS, Carlyle. «An international Show by the Deaf». *New York Herald Tribune,* 22-07-1934, p. 10.

C. y R. «En el Salón de Otoño. Tres cosas serias: el gran Inurria, los pensionados de la Casa de Velázquez y Solana con un grupito de magníficos artistas». *El Heraldo de Madrid,* 11-10-1935, p. 9.

CALENDAR. «Calendar of Current Art Exhibitions in New York». *Parnasus,* 1931, vol. 3, nº 1931, pp. 39-40.

CAMPS, D. «Correo Escandinavo. Actividades hispanas». *La Vanguardia,* 24-10-1935, p. 5.

CAPAFIGUE, Jean Baptiste Honoré Raymond. *Sainte Marie-Marguerite Al-Coq et les congrégations du Sacré-Coeur de Jésus et de Marie l'Immaculée Conception*. París: Amyot, 1866.

CARBONELL, Josep. «De Zumaya a Azpeitia y Loyola». *La Voz de Navarra,* 21-06-1933, p. 8.

CARNEGIE. «Carnegie», *The Art digest,* 01-11-1933, p. 27.

CARNEGIE INTERNATIONAL. «Carnegie International». *The Art News,* 17-10-1936, p. 12.

CARREÑO, Francisco. «El arte de tendencia y la caricatura». *Nueva Cultura,* 1936, nº 11, p. 14-15.

CARTAGENA, Luis de. «Glosas de arte. Quintín de Torre, el imaginero». *Las Provincias,* 22-05-1931, p. 4.

CASSOU, Jean. «Expositions». *Marianne,* 08-03-1933, p. 6.

CASSOU, Jean. «L'art espagnol contemporain au Jeu de Paume». *L'intransigeant,* 14-02-1936a, p. 4.

CASSOU, Jean «L'art espagnol contemporain». *L'Humanité,* 08-03-1936b, p. 8.

CASTRO TIEDRA, Manuel de. «Los triunfadores. Santiago Bonome». *La Libertad,* 06-09-1931, p. 5.

CATÀLEG. *Catàleg exposició pintura escultura dibuix*. Valencia: Agrupació Valencianista Republicana, 1931.

CATÁLOGO. *Catálogo oficial de la exposición nacional de Bellas Artes de 1917*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1917.

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.

CH. «Exposición de arte novecentista en el Ateneo Mercantil». *Las Provincias*, 17-02-1932, p. 5

CHAVES NOGALES, Manuel. «Semana Santa en Sevilla». *Ahora,* 05-04-1935, p. 18.

CIERVO, Joaquín. *«José Segrelles, gran artista de la fantasía». La Esfera,* 11-04-1925, pp. 21-22.

CÍRCULO. «Círculo de Bellas Artes. Exposición de julio». *Las Provincias,* 09-06-1931a, p. 14.

CÍRCULO. «Exposición en el Círculo de Bellas Artes». *Las Provincias,* 24-07-1931b, p. 7.

CÍRCULO DE BELLAS ARTES. *Catálogo del Concurso-Exposición de pintura, escultura y grabado.* Madrid: Blass, 1931.

COLOMINAS I MASERAS, Joan. «Crónica barcelonesa. Arte y artistas». *El Pueblo,* 14-04-1925, p. 1.

CONFERENCIA. «Conferencia de D. José Francés en el Hogar Vasco». *La Voz,* 24-06-1932, p. 4.

CONMEMORACIÓN. «La conmemoración de la primera Exposición regional valenciana». *Ahora,* 06-04-1934, p. 9.

CORA, Antonio de. «Julia Minguillón», *El Progreso,* 10-06-1934, p. 1.

CORREO. «Correo de las artes: Una exposición de Gutiérrez Solana». *El Heraldo de Madrid,* 22-09-1933, p. 5.

CORTISSOZ, Royal. «American and European Art in the Pittsburgh Exhibition». *New York Herald Tribune,* 05-11-1933*,* p. 10.

COSAS VIEJAS. «'Cosas viejas'. ¿Está detenido un pintor que tenía sus obras expuestas en el Círculo de Bellas Artes?». *La Nación,* 28-03-1933, p. 3.

COSSÍO, Manuel Bartolomé. *El Greco.* Madrid: Victoriano Suárez, 1908.

COSSÍO, Manuel Bartolomé. «El arte en Toledo». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza,* 1925, nº 49, s.p.

COVES, Francisco. «Pintoras de nuestros días. Quienes son y cómo viven algunas de las expositoras de la Nacional de Bellas Artes». *Estampa,* 18-07-1936, pp. 22-23.

CRESPO ORDOÑEZ, Luis. «Arte modernista y arte moderno». *Gaceta de Bellas Artes,* 1932 (diciembre), nº 418, pp. 14-16

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,* 20-06-1934*,* p. 12.

CUADRO. «Un cuadro de Elías Salaverría». *La Época,* 16-03-1925, p. 3.

CUADRO. «El cuadro de Jiménez Cotanda». *El Pueblo,* 19-09-1931, p. 2.

CUADROS HISTÓRICOS. «Pocos cuadros históricos, muchos desnudos y muchos bodegones». *Crónica,* 05-06-1932, p. 20.

CURRENT. «Current Exhibitions» *The Art Digest*, 01-10-1931, p. 11.

DAFFINA. «Artistas españoles en la XIX Exposición de Venecia». *El Debate,* 13-05-1934, p. 1.

DEAF ARTISTS. *International Exhibition of Fine and Applied Arts by Deaf Artists*. Nueva York: Roerich Museum, 1934.

DE CÁDERNAS, Juan Francisco. «La lengua y la Cultura de España en los Estados Unidos». *Spain,* 1934 (enero), nº18, pp. 7-9.

DEL RÍO, Ángel. «La España grandiosa y fantástica de Rovinsky», *Revista Hispánica Moderna,* 1936 (abril), nº 3, pp. 33-35.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José. «El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura». Ensayo recogido en la antología *José Díaz Fernández. Prosas*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2006 [1930].

D'ORS, Eugenio. *Catálogo de la Exposición Pintura Escultura-Arte Decorativo: del 19 de Abril al 31 de Mayo de 1939*. Bilbao: Jefatura Provincial de Propaganda, 1939.

DOS PASSOS, John. *In All Countries*. Londres: Oxford University Press, 1934.

DU GUÉ TRAPIER, Elizabeth. *Catalogue of Paintings (19th and 20th centuries) in the Collection of The Hispanic Society of American*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1932.

E. G. «XI Salón de Otoño». *El Imparcial,* 13-10-1931, p. 5.

E. L. CH. «Exposición de Arte en la Agrupació Valencianista Republicana». *Las Provincias,* 24-10-1930, p. 5.

E. L. CH. «Exposició de Acció d'Art». *Las Provincias,* 01-12-1933, p. 1.

ELÍAS, F. «El arte de José Capuz». *Museum,* 1936, nº 6, vol. 7, pp. 215-226.

EMINENTES. «Artistas eminentes piden protección para el escultor sevillano Fernández-Andes». *El Liberal,* 21-12-1934, p. 1.

E.N. «Los artistas latinoamericanos en el XI Salón de Otoño». *Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes,* 1931 (octubre) n.º 102, pp. 368-370.

E.N. «Pedro Antonio». *Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes,* 1932 (junio), nº 110, pp. 190-193.

E.N. «Pintura hispanoamericana en el XIV Salón de Otoño». *Revista hispanoamericana de ciencias, letras y artes,* 1934 (noviembre), nº 139, pp. 358-361.

EMMART, A. D. «Art. Consideration of Modern Spanish Paintings». *The Sun,* 15-05-1932, p. 6.

E.N.B. «I Exposició Regional de Belles Arts». *La República de les Lletres,* 1934 (octubre), nº 2, p. 26.

ENCINA, Juan de la. «La trama del arte vasco». Bilbao: Editorial Vasca, 1919.

ENCINA, Juan de la. «De arte. Exposición Quintín de Torre I». *La Voz*, 13-11-1923, p. 1.

ENCINA, Juan de la. «El Salón de Otoño», *El Sol,* 13-10-1933, p. 8.

ENCINA, Juan de la. «Las mujeres en la exposición». *El Sol*, 17-06-1934, p. 12.

ENRICH GALLERIES. *Exhibition of Spanish paintings by Alfonso Grosso.* Nueva York: Enhrich Galleries, 1926.

ESPINA, Concha. *Pedro Sánchez, Genard Lahuerta.* Invitación de exposición. Valencia: Impresos Cosmos, 1934.

ESPOSIZIONE. *XVIII[a] Esposizione biennale internazionale d'arte, 1932: catalogo.* Venecia: C. Ferrari, 1932.

ESPOSIZIONE. *XIX Esposizione Biennale internazionale d'Arte: catalogo*. Venecia: Carlo Ferrari, 1934

ESPOSIZIONE. *XX Esposizione Biennale internazionale d'arte, 1935. Catalogo.* Venecia: Carlos Ferrari, 1936.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «Prólogo». En: *Exposición de arte español. Catálogo. Oslo, abril 1931*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1931, pp. 12-20.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «Visitas al XII Salón de Otoño». *Gaceta de Bellas Artes,* 1932 (octubre), nº 416, p. 12-17.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «Visitas al XIII Salón de Otoño. Comentarios de un hombre de buena fe». *Gaceta de Bellas Artes,* 1933 (octubre), nº 427, pp. 8-22.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «Marisa Röesset», *Gaceta de Bellas Artes*, 1934a (marzo), nº 432, p. 10.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «La exposición nacional de Bellas Artes 1934». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934b (mayo-junio), nº 434, pp. 5-50.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «España fuera de España. La XIX Exposición Internacional de Venecia». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934c (julio), nº 435, pp. 1-12.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «El anual acontecimiento artístico. XIV Salón de Otoño». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934d (noviembre), nº 439, pp. 1-24.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «El Concurso Nacional de Escultura ha sido el exponente del apogeo del arte escultórico hispano». *Gaceta de Bellas Artes,* 1935a (agosto), nº 448, pp. 7-10.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «XV Salón de Otoño», *Gaceta de Bellas Artes,* 1935b (octubre), nº 450, s.p.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *et. al.* «XI Salón de Otoño». *El Imparcial,* 09-11-1931, p. 6.

EUROPEAN SECTION. *Carnegie International, 1934-1935: European section, including a representative showing of contemporary American painting, March fifteenth-April twenty-fifth.* San Francisco: San Francisco Museum of Art, 1935.

EXHIBITION OF CONTEMPORARY. «Exhibition of Contemporary Spanish Paintings». *The American Magazine of Art*, 1931, vol. 22, nº 5, pp. 405-406.

EXHIBITION OF PAINTINGS. *Exhibition of Paintings by Ramon de Zubiaurre.* Nueva York: Roerich Museum, 1930.

EXHIBITION OF PAINTINGS. *Exhibition of Paintings by Valentín de Zubiaurre.* Nueva York: Roerich Museum, 1931.

EXHIBITIONS IN NEW YORK. «Exhibitions in New York City. Advertisements». *The American Magazine of Art* 23, 1931, nº 5, p. 1-6.

EXPOSICIÓ. «Exposició de pintures de Magdalena Riba». *La Cruz,* 17-02-1934, p. 1.

EXPOSICIÓ. «III Exposició Regional de Belles Arts». *La República de les Lletres,* 1935 (julio-septiembre), nº 5, pp. 25-26.

EXPOSICIÓN. «Nuestra exposición. El XI Salón de Otoño». *Gaceta de Bellas Artes,* 1931 (octubre), nº 404, pp. 5-11.

EXPOSICIÓN. «Exposición nacional de bellas artes. Los pintores». *La Libertad,* 10-06–1932, p. 8.

EXPOSICIÓN. «Exposición de Bellas Artes de 1934», *Mundo femenino*, 01-07-1934, p. 29.

EXPOSICIÓN. «Exposición de Bellas Artes, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores». *El Siglo futuro,* 18-02-1935, p. 5.

EXPOSICIÓN DE SORIA AEDO. «La Exposición de Soria Aedo y Pedro Antonio en Miami (Florida)». *La Gaceta de Bellas Artes,* 1934 (abril), p. 15.

EXPOSICIONES. «Exposiciones». *La vanguardia,* 30-03-1933, p. 2.

EXPOSICIÓN REGIONAL. *Exposición Regional de Bellas Artes. Catálogo de las obras.* Valencia: J. Melià, 1934a.

EXPOSICIÓN REGIONAL. «Exposición Regional de Bellas Artes». *La Voz,* 25-07-1934b, p. 5.

EXPOSICIÓN REGIONAL. «Exposición Regional de Bellas Artes». *Las Provincias,* 26-07-1934c, p. 2.

EXPOSICIÓN REGIONAL. «Exposición Regional de Bellas Artes». *Las Provincias,* 02-08-1934d, p. 2.

EXPOSICIÓN REGIONAL. «Exposición Regional de Bellas Artes». *Las Provincias,* 03-08-1934e, p. 3.

EXPOSICIÓN REGIONAL. *III Exposición Regional de Bellas Artes.* Valencia: El Turia, 1935.

FEDERACIÓN. «Nueva Federación de las Artes». *La Libertad,* 17-05-1931, p. 2.

FALLAS, «Fallas». *La Libertad,* 13-01-1935, p. 6.

FERIA. «Exposición Feria de Julio». *Las Provincias,* 18-07-1931a, p. 8.

FERIA. «Exposición Feria de Julio». *El Pueblo,* 21-07-1931b, p. 2.

FLORES, Lluís R. «Del darrer fracás del Círculo de Bellas Artes». *El Pais Valencià,* 07-09-1935, p. 3.

FORNET, Emilio. «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la exposición nacional». *Estampa*, 09-06-1934, p. 11.

FRANCÉS, José. «El perfil de los días. Asorey. El humano imaginero», *Nuevo Mundo*, 30-5-1924, p. 18.

FRANCÉS, José. «Hacia el arte joven». *La Última Hora,* 13-06-1930, pp. 1-2.

FRANCÉS, José. «La semana artística. Las exposiciones del Círculo. Quintín de Torre, imaginero español». *Nuevo Mundo*, 29-5-1931a, pp. 36-37.

FRANCÉS, José. «XI Salón de Otoño. Sección de pintura». *Nuevo Mundo,* 24-10-1931b, pp. 23-25.

FRANCÉS, José. «La escultura y el arte decorativo en el Salón de Otoño». *Nuevo Mundo,* 31-10-1931c, pp. 23-25.

FRANCÉS, José. «La maternidad en el arte moderno». *Gaceta de Bellas Artes,* 1931d, nº 405, pp. 5-8.

FRANCÉS, José. «Los Artistas de Acción y su primera salida colectiva». *Crónica,* 27-03-1932a, p. 11.

FRANCÉS, José. «España en Venecia». *Nuevo Mundo,* 06-05-1932b, pp. 16-17.

FRANCÉS, José. «Lo que envía España a la Internacional de Venecia», *Crónica,* 08-05-1932c, pp. 19-20.

FRANCÉS, José. «Los ojos que no ven y el alma que no siente». *La Gaceta de Bellas Artes,* 1932d (septiembre), nº 415, pp. 2-3.

FRANCÉS, José. «El salón de otoño». *Nuevo Mundo,* 28-10-1932e, pp. 9-10.

FRANCÉS, José. «Guión e índice del Salón de Otoño». *Crónica,* 06-11-1932f, pp. 17-18.

FRANCÉS, José. «De la Venus moderna a la eternal María». *Gaceta de Bellas Artes,* 1933a (abril), nº 422, pp. 5-7.

FRANCÉS, José. «José Frau y Margarita de Frau». *Mercurio,* 02-11-1933b, pp. 24-25.

FRANCÉS, José. «El Salón de Otoño». *Nuevo Mundo,* 03-11-1933c, pp. 3-5.

FRANCÉS, José. «La suprema ejemplaridad humana de la maternidad divina». *Nuevo Mundo,* 22-12-1933d, pp. 8-9.

FRANCÉS, José. «Los géminis de la pintura española moderna. Pedro Sánchez y Genard Lahuerta». *Revista española de arte,* 1935 (marzo), nº 5, pp. 255-257.

GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis. «Las Exposiciones. Pérez Mateo, Muñoz Condado y Alix». *La Época*, 07-11-1928, p. 1.

GARCÍA Y GARCÍA DE CASTRO, Rafael. *¿El catolicismo en crisis?* Madrid: s.n., 1935.

GALINGOSA, Luis de. «Glosas de arte. La exposición nacional». *Las Provincias,* 18-06-1932, p. 2.

GALINGOSA, Luis de. «Exposición de la Asociación y Escultores. Esfuerzo esteril» *ABC,* 01-06-1935a, pp. 6-7.

GALINGOSA, Luis de. «La Exposición de la Asociación de Pintores y Escultores. Más notas destacadas de la sección de pintura» *ABC,* 07-06-1935b, pp. 6-7.

GALINGOSA, Luis de. «Modos nuevos en el arte señoril de Valentín de Zubiaurre», *ABC,* 11-01-1936, p. 12.

GAUL, H. «1933 International is an amazing show». *Pittsburgh Post-Gazette,* 19-10-1933, s. p.

GENOVÉS AMORÓS, Vicens. «Els noucentistes de València». *Mirador,* 31-03-1932, p. 7.

GIFREDA, Màrius. «L'exposició de Primavera. Saló de Barcelona». *Art: publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art,* 1936, nº3, pp. 7-12.

GIL FILLOL, Luis. «Arte. Pérez Mateo, Muñoz Condado y Antonio Alix». *Estampa,* 13-11-1928, pp. 30-31.

GIL FILLOL, Luis. «El undécimo Salón de Otoño». *Ahora,* 23-10-1931a, p. 14.

GIL FILLOL, Luis. «El undécimo Salón de Otoño». *Ahora,* 24-10-1931b, pp. 14-15.

GIL FILLOL, Luis. «El undécimo Salón de Otoño». *Ahora,* 28-10-1931c, pp. 14-15.

GIL FILLOL, Luis. «La pintura fecunda de Ismael Blat». *Ahora,* 09-04-1932a, p. 2.

GIL FILLOL, Luis. «Exposición nacional de Bellas Artes». *Ahora,* 25-05-1932b, p. 14.

GIL FILLOL, Luis. «Exposición nacional de Bellas Artes». *Ahora,* 26-05-1932c, p. 18.

GIL FILLOL, Luis. «Exposición nacional de Bellas Artes». *Ahora,* 01-06-1932d, p. 14.

GIL FILLOL, Luis. «El XII Salón de Otoño»: *Ahora,* 20-10-1932e, p. 14 .

GIL FILLOL, Luis. «XII Salón de Otoño», *Ahora,* 22-10-1932f, p. 34.

GIL FILLOL, Luis. «José Gutiérrez Solana». *Ahora,* 09-09-1933, p. 34.

GIL FILLOL, Luis. «La exposición nacional de Bellas Artes». *Ahora,* 02-06-1934a, p. 18.

GIL FILLOL, Luis. «Desorientaciones. Sentido de los Salones. Los maestros Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Marceliano Santa Maria», *Ahora,* 25-10-1934b, p. 18.

GIL FILLOL. «El XIV Salón de Otoño». *Ahora,* 31-10-1934c, p. 14.

GIL FILLOL, Luis. «El XIV Salón de Otoño». *Ahora,* 03-11-1934d, pp. 14-15.

GIL FILOL, Luis. «A la luz de Toledo». *Ahora,* 12-12-1934e, p. 17.

GIL FILLOL, Luis. «La obra del gran escultor Pablo Gargallo», *Ahora*, 13-03-1935a, p. 18.

GIL FILLOL, Luis. «Arte. Margarita Sans Jordi, escultora catalana». *Ahora*, 12-6-1935b, p. 34.

GIL FILLOL, Luis. «La pintura en el XV Salón de Otoño», *Ahora,* 23-10-1935c, p. 35.

GIL FILLOL, Luis. «El paisaje en el XV Salón de Otoño», *Ahora,* 25-10-1935d, p. 34.

GIMÉNEZ. «Exposición Giménez Cotanda». *El Pueblo,* 15-09-1931, p. 2.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «San José». *Revista de Occidente,* 1930, nº 83, pp. 169-227.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España, relatados sin añadir un solo punto a la cosa, y dando relativa importancia a la mujer visible de Salvador Dalí, y dedicando estas líneas a don Dámaso Alonso». *La Gaceta Literaria,* 15-05-1931a, p. 1.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos». *La Gaceta Literaria,* 01-12-1931b, pp. 13-14.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Casticismo, nacionalismo y vanguardia.* Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005 [antología de textos de 1927-1935].

GINER DE LOS RÍOS, Francisco. «Paisaje». *La Ilustración Artística*, 1886, nº 219, pp. 91-92 y nº 220, pp. 103-104.

GÓMEZ DE LA MATA, Germán. «Las derechas y las izquierdas». *Crónica,* 14-06-1931, p. 19.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Sagrada Cripta de Pombo.* Madrid: 1924, vol. 2.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Contornos: Gutiérrez Solana». *Arte,* 01-06-1933, pp. 16-17.

GÓMEZ HIDALGO, Francisco. «La suspensión de diarios en las provincias del norte». *Fray Lazo,* 27-08-1931, p. 8.

GÓMEZ OCAÑA, José. *El sexo, el hominismo y la natalidad.* Madrid: Ediciones Saturnino Calleja, 1919.

GONZÁLEZ ALFONSO, Luis. «La XIX Bienal de Venecia: Olimpiada de las artes y las letras». *Ahora,* 17-11-1934a, s.p.

GONZÁLEZ ALFONSO, Luis. «Panorama de la cosmópolis del arte contemporáneo». *Ahora,* 21-11-1934b, s. p.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. «La exposición internacional de arte de Venecia». *Las Provincias,* 24-08-1932, p. 1.

GONZÁLEZ REVILLA, Gerardo. *La protección de la infancia abandonada (abandono y criminalidad de los los niños).* Bilbao: Tipográfica popular, 1907.

GRAEME, Alice. «Carnegie Art Exhibition Falls Short of Its Goal». *The Washington Post,* 01-11-1936, p. 8.

GREENFIELD, Eric. *Spain progresses; the impressions and experiences of a student and traveler in Spain.* Boston: Badger, 1932.

GRONVOLD, Magnus. *Kunstforeningen : Valentin og Ramon de Zubiaurre.* Oslo: Sven Winger & C, 1932.

GRONVOLD, Magnus. «Jose Gutierrez Solana». Oslo: Kunstforeningen, 1933.

GROSSO, Alfonso. «Exposición de Bellas Artes patrocinada por el excelentísimo Ayuntamiento. Sevilla, 1931. Reglamento». *El noticiero sevillano,* 05-03-1931, p. 5.

GUILLOT CARRATALÀ, José. «El grupo de acción». *La correspondencia,* 02-04-1932a, p. 2.

GUILLOT CARRATALÁ, José. «Ismael Blat». *La correspondencia,* 19-04-1932b, nº19, p. 3.

GUSTAFSON, Ralph. «Easter in Spain». *The Spectator,* 19-04-1935, p. 652.

GUTIÉRREZ SOLANA, José. «Los pájaros fritos». En: *Madrid, escenas y costumbres.* Madrid: 1918, p. 96.

HESPERIA. «Arte y artistas: exposición nacional», *Gran Vida,* 01-06-1926*,* p. 20.

HESPERIA. «La mujer en la Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época*, 20-06-1934a, p. 3.

HESPERIA. «La mujer en el Salón de Otoño». *La Época,* 20-11-1934b, p. 5.

HILDEGART. *La revolución sexual.* Valencia: Cuadernos de Cultura, 1931.

HOLY WEEK. «Holy Week and its Traditional Confraternities». *Spain,* 1930 (diciembre), nº 5, s.p.

IMAGES. *Images d'Espagne.* París: Galerie de «La gazette des beaux-arts», 1935.

INTERESANTE. «Interesante visita colectiva a la Exposición de Miniaturas de Manuel Monleón», *Acción cooperatista: órgano de la Federación Regional de Cooperativas de Cataluña,* 28-06-1929, p. 3.

INCIDENTES. «Sin incidentes se celebró en El Escorial la clausura del Congreso de la Juventud de Acción Popular». *Ahora,* 24-04-1932, p. 5.

INSÚA, Alberto. *Ha llegado el día.* Madrid: Sociedad General Española, 1932.

JAES. «Las otras armas: el fotomontaje de Monleón». *Umbral,* 4-09-1937, p. 11.

JARNÉS, Benjamín. «Los ángeles de Norah Borges». *La Gaceta Literaria,* 01-04-1927, p. 2.

JENA, Jeanette. «Americans, As in Past, Contribute Most Vigor to Carnegie International». *Pittsburgh Post-Gazette,* 15-10-1936, p. 7.

JEWELL, Edward Alden. «Spanish Envoy Honors Segrelles». *New York Times,* 15-04-1931a, pp. 21-24.

JEWELL, Edward Alden. «Thirtieth Carnegie International Opens at Pittsburgh». *New York Times,* 18-10-1931b, p. 132.

JEWELL, Edward Alden. «Landscape Wins Prize». *New York Times,* 20-10-1933a, p. 16.

JEWELL, E. A. «In realm of art: Carnegie International returns after one year lapse». *New York Times,* 22-10-1933b, p. 24.

JEWELL, Edward Alden. «Six nation's paintings». *New York Times,* 18-10-1936, p. 9.

J. D. M. «Si Goya levantase la cabeza… Una exposición de Bellas Artes, en donde lo mejor es un concierto que dan las ranas a la puerta», *El Heraldo de Madrid,* 15-05-1935, p. 16.

JIMÉNEZ DE ASÚA, Felipe. *Al servicio de la nueva generación.* Madrid: Javier Morata, 1930.

JIMÉNEZ-PLACER, Fernando. «La pintura en el XV Salón de Otoño». *El Debate,* 11-10-1935, p. 5.

JIMÉNEZ-PLACER, Fernando. «Primera exposición de Picasso en Madrid». *El Debate,* 11-03,1936, p. 5.

JONES, Joy Bleu: «Crónica mundana», *La Esfera*, 29-01-1927, p. 7.

JOSÉ SEGRELLES. *Exhibition of Paintings by José Segrelles.* Nueva York: Roerich Museum, 1931.

JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART. *Exposició de primavera* 1932. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona, 1932.

JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART. *Exposició de primavera* 1933. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona, 1933.

JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART. *Exposició de primavera* 1934. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona, 1934.

JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART. *Exposició de primavera* 1935. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona, 1935.

JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART. *Exposició de primavera* 1936. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona, 1936.

KAMINSKI, Hanns-Erich. *Los de Barcelona.* Barcelona: Eds. del Cotal, 1978 [1937].

KHIN, W. Langdon. «A palette from Spain». *National Geographic,* 1936 (marzo), vol. 69, nº3, pp. 407-440.

KLUCKHOOHN, Frank L. «Spain Combating the Black Legend». *New York Times,* 1932, 13-03-1932, p. 4.

KLUCKHOHN, Frank L. «Madrid a mixture of old and modern». *New York Times,* 11-11-1936, p. 16.

L.B. «El XI Salón de Otoño. Impresión de conjunto». *La Época,* 12-10-1931, p. 1.

L. B. «El XIII Salón de Otoño. Impresión de conjunto». *La Época,* 30-10-1933, p. 6.

LAGO, Silvio. «Una escultora danesa. Eva Aggergolm». *La Esfera,* 07-05-1921, p. 6.

LAGO, Silvio. «Exposición de bustos policromados». *La Esfera,* 18-03-1922, p. 17.

LAGO, Silvio. «Elías Salaverría». *La Esfera,* 13-05-1926, pp. 24-26.

LAGO, Silvio. «La exposición de Bellas Artes». *Nuevo Mundo,* 27-05-1932a, p. 21.

LAGO, Silvio. «La escultura en la exposición nacional». *Nuevo Mundo,* 03-06-1932b, pp. 23-25.

LÁPIZ, Don. «Exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal del Retiro». *El Siglo Futuro,* 24-05-1935a, p. 22.

LÁPIZ, Don. «XV Salón de Otoño». *El Siglo Futuro,* 21-10-1935b, p. 23.

LAPRADE, Jacques de. «J. G. Solana». *Beaux-arts,* 10-04-1936, p. 1.

LASTERRA, C. «Charlas sobre la pintura vasca». *La Voz de Navarra,* 10-08-1933, p. 8.

LA SAGRA, Mateo «Las Maravillas del Salón de Otoño», *La Tierra,* 22-10-1934a, p. 4.

LA SAGRA, Mateo. «En el Salón de Otoño. Con buena voluntad». *La Tierra,* 29-10-1934b, p. 8.

LAYNEZ, Julián. «La Exposición de Arte Español Contemporáneo». *La Épica,* 03-03-1936, p. 3.

LEAL, F. «La exposición nacional». *El Universo,* 03-06-1932, pp. 5-6.

LEAL, F. «La exposición nacional de Bellas Artes», *El Universo,* 15-06-1936, p. 9.

LEÓNCE, Bénédite. «Ramon and Valentin de Zubiaurre». *The American Magazine of Art,* 1924, nº1, pp. 726–731.

LEWIS, Joseph. *Spain, a land blighted by religion.* Nueva York. Freethought Press Association, 1936.

LEZAMA, Antonio de. «Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura». *La Liberta,* 21-06-1930, p. 5.

LEZAMA, Antonio de. «La Exposición Gutiérrez Solana en la Agrupación Castro-Gil». *La Libertad,* 01-11-1933a, p. 5.

LEZAMA, Antonio de. «El XIII Salón de Otoño», *La Libertad,* 30-11-1933b, p. 5.

LEZAMA, Antonio de. «El XIII Salón de Otoño», *La Libertad,* 08-12-1933c, p. 8.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael. «XIII Salón de Otoño». *La Nación,* 30-10-1933a, p. 10.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael. «XIII Salón de Otoño». *La Nación,* 06-11-1933b, p. 9.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael. «Las damas pintoras en el Retiro y varias acotaciones más», *La Nación,* 03-07-1934a, p. 4.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael. «Impresiones sobre la pintura lisa de Margarita de Frau, y algunas notas más para otros artistas». *La Nación,* 13-11-1934b, p. 11.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael: «Artistas jóvenes: Rosario de Velasco». *Gaceta de Bellas Artes*, 1935a (junio), nº 446, p. 22.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael. «En la Casa Vilches. La norma clásica en la escultura de Margarita Sans Jordi». *La Nación*, 11-06-1935b, p. 10.

LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael: «La aportación femenina a la exposición de arte Sacro de Vitoria», *Y, revista para la mujer,* 01-07-1939*,* pp. 36-37.

LUNA, Gabriel. «No es integrista». *El Pueblo,* 07-09-1908, p. 1.

LUZBEL. «El problema religioso en España». *Justicia Social,* 10-10-1931, p. 4.

MACHLIN, Leila. «Notes of art and artists». *The Sunday Star,* 22-03-1931, p. 19.

MACHLIN, Leila. «Notes of art and artists». *The Sunday Star,* 24-04-1932, p. 14.

MADRID, Francisco. «Torres-García, a los cincuenta y nueve años de edad, sigue siendo un pintor vanguardista». *Crónica,* 07-05-1933, pp. 11-12.

MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar. «Cronología». En MOLINA, María Pilar (com.) *et. al. Manuel Monleón: disseny i avanguarda* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23-II-2004 al 30-IV-2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 137-148.

MAEZTU, Ramiro de. *Discurso leído ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas en el acto de su recepción.* Madrid: Imprenta Castilla, 1932.

MANIFIESTO. «Manifiesto Dirigido a la Opinión Pública y a los Poderes Oficiales». *La Tierra,* 19-04-1932, p. 4.

MARAÑÓN, José María. «Exposición nacional de Bellas Artes: la lección del pasado y la norma para el porvenir». *Heraldo de Madrid,* 30-05-1932a*,* p. 2.

MARAÑÓN, José María. «Exposición nacional de Bellas Artes: pintura, composiciones y paisajes». *Heraldo de Madrid,* 07-06-1932b, p. 7.

MARAÑÓN, José María. «XII Salón de Otoño. Lo que se ve al pasar. Lo que podría ser el Salón». *El Heraldo de Madrid,* 27-10-1932c, p. 8.

MARAÑÓN, José María. «José Gutiérrez Solana. La labor de un hispanista noruego». *El Heraldo ed Madrid,* 23-03-1933, p. 13.

MARAÑÓN, José María. «Norah Borges de Torre». *El Heraldo de Madrid,* 08-03-1934a, p. 3.

MARAÑÓN, José María. «Exposición Nacional de Bellas Artes. Notas para una crítica». *El Heraldo de Madrid,* 27-06-1934b, p. 6.

MARAÑÓN, José María. «Madonas y marineros de Pedro Sánchez y Genard Lahuerta». *El Heraldo de Madrid,* 17-12-1934c, p. 10.

MARAÑÓN, José María. «Toledo, de Esteban Domenech». *El Heraldo de Madrid,* 17-12-1934d, p. 10.

MARAÑÓN, José María. «José Solana». *El Heraldo de Madrid,* 09-05-1935, p. 12.

MARGAÑÓN, Amalia. «Las beatas», *Fray Lazo,* 20-09-1931, pp. 21-22.

MARGARITA. «Margarita y Frau». *Gaceta de Bellas Artes,* 01-11-1933, pp. 18-22.

MARIANO. «Exposición Mariano Rodríguez Orgaz». *ABC* (Madrid), 05-06-1936, p. 38.

MARINEL·LO, Manuel. *Montserrat.* Barcelona: Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros, 1927.

MARINETTI, Filippo Tommaso. «Proclama futurista a los españoles». *Prometeo,* 1910, nº 20, pp. 1-2.

MARINETTI, Filippo Tommaso. «Manifesto dell'arte sacra futurista». *La Gazetta del Popolo,* 23-06-1931, s.p.

MARITAIN, Jacques. *Arte y escolástica.* Buenos Aires: La espiga de oro, 1945 [1920].

MARZO, Jorge Luis. *La memoria administrada: el barroco y lo hispano.* Madrid; Buenos Aires: Katz, 2010.

MASOLIVER, Juan Ramón, «Artistas españoles en el torneo internacional de Venecia» *El Sol,* 24-06-1936, s.p.

MATEOS, Francisco. «Dos exposiciones». *La Tierra,* 14-10-1931a, p. 4.

MATEOS, Francisco. «¿Un arte proletario? Aclaremos», La Tierra, 25-11-1931b, p. 4.

MATEOS, Francisco. «Un Cristo de Orduna. Artistas de acción». *La Tierra,* 24-03-1932, p. 4.

MATEOS, Francisco. «Norah Borges de Torre». *La Tierra,* 20-02-1934, p. 3.

MCCAULEY, Catherine R. «Exhibit and Play will be held at Art Club Gallery». *The Evening Independent,* 24-02-1932, p. 4.

MELGAR, Francisco. «Los españoles en el Salón de Otoño». *Ahora,* 13-11-1931, p. 17.

MELGAR, Francisco. «Cómo han visto España los artistas extranjeros del Salón de Otoño». *Ahora,* 16-11-1932, p. 18.

MENGUINI, Hugo. «España en la XIX Exposición bienal de Venecia». *La Última Hora,* 20-07-1934, p. 1.

MERLÍ, Joan. «Exposició de Primavera 1934. El saló de l'art modern». *Art: publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art,* 1934, nº 1, vol. 1, pp. 257-258.

MERLO, Antonio. «Escultura moderna. Futuros monumentos cordobeses». *Revista Popular,* 01-03-1926, pp. 5-6.

M.H. «Gutiérrez Solana por Cecilio Barberán». *Eco,* 1933 (octubre), nº 4, pp. 23-24.

MIAMI'S SPANISH. «Miami's Spanish Atmosphere Enriched by Art Exhibition». *The Christian Science Monitor,* 28-02-1934, p. 7.

MINISTERIO. «Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes». *Gaceta de Madrid*, 12-03-1924, p. 4.

MINISTERIO. «Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes». *Gaceta de Madrid*, 15-03-1934, pp. 3-7.

MODERN SPANISH. «Modern Spanish Painting». *The Lewiston Daily Sun,* 22-07-1931, p. 4.

MODERN SPANISH. *Exhibition of Modern Spanish Paintings.* Providence: Rhode Island School of Design, 1934.

MONTSERRAT. «Montserrat visto por los pintores catalanes». *Gaceta de Bellas Artes,* 1931 (noviembre), nº 405, p. 30.

MORET, Julián. «El XIV Salón de Otoño», *La Época,* 24-10-1934, p. 3.

MUJERES. «Las mujeres en el arte». *Estampa,* 17-03-1934, pp. 16-17.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BILBAO. *Segunda Exposición de Artistas Vascongados: organizada por la Junta del Museo de Arte Moderno de Bilbao.* Bilbao: Museo de arte moderno, 1932.

MUSEO SAN TELMO. *Exposición de artistas vascos. Catálogo con los nombres y obras que presentan los distintos expositores que acuden a esta exposición.* San Sebastián: Museo San Telmo, 1932.

NACIONAL. *Exposición nacional de pintura y escultura.* Valencia: Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., 1939.

NAKENS, José, *Yo, hablando de mí.* Madrid: Sáez Hermanos, 1915.

NIGHTMARES. «Nightmares put in art exhibit», *The Sunday Star,* 18-10-1936, p. 12.

NOEL, Eugenio. *Semana Santa en Sevilla.* Madrid: Renacimiento, 1916.

NORAH. «Exposición Norah Borges de Torre». *El Sol,* 16-02-1934, p. 4.

NORUEGA. «Noruega. Inauguración en Oslo de la Exposición de Pinturas de Gonzalo Bilbao». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934 (octubre), nº 438, p. 24.

NOTICIAS. «Noticias». *La correspondencia de Valencia,* 22-04-1931, p. 2.

NOTICIAS. «Noticias de Estado». *La Época,* 15-04-1932, p. 1.

NOTICIAS. «Noticias». *Las Provincias,* 09-03-1934a, p. 2.

NOTICIAS. «Noticias». *Las Provincias,* 27-04-1934b, p. 3.

NOTICIAS. «Noticias». *Las Provincias,* 08-08-1934c, p. 3.

NÚÑEZ DE HERRERA, Antonio. *Teoría y realidad de la Semana Santa.* Sevilla: Espuela de Plata, 2006 [1934].

OBRAS. «Obras notables de la Exposición Nacional de Bellas Artes». *Ahora,* 04-06-1932, p. 17.

OBRAS ADQUIRIDAS. «Las obras adquiridas en la exposición de primavera». *La vanguardia,* 10-07-1932, p. 8.

OBRAS PREMIADAS, «Obras premiadas del Salón de Barcelona», *La vanguardia,* 07-07-1933, p. 4.

OFFICIAL GUIDE. *Official Guide Book of the World's Fair if 1934*. Chicago: A Century of Progress International Exhibition, 1934.

OIL PAINTINGS. «Oil paintings are exhibited at local club», *St. Petersburg Times,* 27-02-1932, p. 4.

ÓLEOS. «Óleos y dibujos de José Luis Florit en el Museo de Arte Moderno». *ABC,* 18-06-1935, p. 34.

OPISSO, Alfredo. «Notas de Arte». *Hojas selectas,* 1917, nº181, pp. 753-759.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2005 [1925].

OSLO. *Exposición de arte español. Catálogo. Oslo, abril 1931*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1931.

OSLO. «En Oslo. Exposición y bibliografía de arte español». *ABC,* 19-03-1933, p. 28.

OTERO SECO, Antonio. «Solana, bombardeado en Gijón». *Estampa,* 10-11-1934, p. 42.

OTRO, El. «Las artes y los días. XV Salón de Otoño». *El Sol,* 15-10-1935, p. 2.

PASADAS. «El arte en las pasadas exposiciones». *El mundo en auto,* 01-05-1925, p. 4.

PASTORCILLO. «Un pastorcillo dice habérsele aparecido la Virgen». *La Vanguardia,* 26-03-1932, p. 30.

PAUL, Elliot Harold. *The life and Death of a Spanish Town*. Nueva York: The Modern Library, 1937.

PEIRÓ, Francisco. El problema religioso-moral de España. Madrid: Razón y Fe, 1936.

PEÑALOSA, Felipe de; CÁCERES, Francisco de. «Exposiciones», *Revista de estudios hispánicos,* 1935, nº6, p. 117-118.

PÉREZ BUENO, Luis. «Exposiciones Gutiérrez Solana». *El Liberal,* 03-11-1933, p. 3.

PÉREZ FERRERO, Miguel. «¿Qué es la vanguardia?». *La Gaceta Literaria,* 01-06-1930, p. 1.

PÉREZ ROJAS, Javier. *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

PHILLIPS, Henry Albert. «The Village of El Toboso». *Spain,* 1931 (mayo), nº 8, s. p.

PHILLIPS, Henry Albert. «Holy Week in Seville. Meet the Spaniards». *Spain,* 1935 (enero), nº 22, pp. 7-8.

PINTOR. «El pintor Giménez Cotanda y La Calle». *El Pueblo,* 05-11-1931, p. 2.

PLANA, Alejandro. «Exposición de Primavera de 1934. La escultura». *La vanguardia,* 13-06-1934, p. 11.

PLANA, Alejandro. «Exposición de Primavera. La pintura al Salón de Barcelona». *La vanguardia,* 07-06-1935a, p. 9.

PLANA, Alejandro. «Apostillas a la Exposición de Primavera». *La vanguardia,* 05-07-1935b, p. 7.

PLANA, Alejandro. «Exposición de Primavera de 1936. La escultura». *La vanguardia,* 26-06-1936, p. 8.

POLAND, Reginald. «Spanish Painting Today». En: *Exhibition of Paintings by Living Spanish Artists.* San Diego: Watson Jones Printers, 1931, p. 4-5.

POMPEY, Francisco. «Inauguración del primer Salón de Otoño». *El Mundo,* 15-10-1920, p. 1.

POWELL, Mary. «The Foreign Section of the Carnegie International Exhibition». *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis,* 1932, vol. 17, nº 2, pp. 23- 27.

PRADOS LÓPEZ, José. «Balance artístico del año 1932, 11-12-1932, pp. 41-44.

PRADOS LÓPEZ, José. «Una visita al estudio de los pintores españoles Soria Aedo y Pedro Antonio». *Gaceta de Bellas Artes,* 1935 (septiembre), nº 449, s.p.

PREMIOS. «Los premios en el concurso nacional de pintura». *El Heraldo de Madrid,* 12-11-1932, p. 7.

PRÉVOST, Jean. «El espíritu de conversión en la literatura». *Martín Fierro*, 1927, nº 35, p. 1.

PROCLAMACIÓN, «La proclamación de la Virgen de Aranzazu como Patrona de Guipuzcoa», *La Voz,* 08-01-1925, p. 2.

PROVINCIAS. «Noticias breves de provincias». *El Heraldo de Madrid,* 10-05-1934, p. 13.

QUIGLEY, Howard M.; CRANWILL, Alfred; MUDGETT, David; *et. al.* «Twenty-Ninth Meeting of the Convention of American Instructors of the Deaf». *American Annals of the Deaf*, 1935 (septiembre), vol. 80, nº. 4, pp. 283-333.

QUINTÍN. «Exposición Quintín de Torre». *La Libertad,* 30-04-1931, p. 2.

RAINLEY, Ada. «Spanish Paintings Done by Zubiaurre Shown at Arts Club». *The Washington Post,* 29-03-1931, p. 9.

RAINEY, Ada. «Works of Gifted Spanish Painter on Exhibition at Howard». *The Washington Post,* 24-04-1932, p. 9.

RECOMPENSAS. «Las recompensas de la Exposición Internacional de pintura, escultura, dibujo y grabado en el palacio de Arte Moderno». *Heraldo de Madrid,* 31-10-1929, p. 2.

REGLAMENTO. «Exposición de Primavera. El texto del reglamento es el siguiente». *La vanguardia,* 06-04-1933 p. 19.

RELIGIOSO. «El arte religioso». *El Debate,* 01-01-1935, p. 15.

RENAU, Josep. «Fundamentaciones de la crisis actual del arte». *Orto,* 1932 (marzo), nº 1, pp. 41-44.

RENÉ-JEAN. «L'art espagnol contemporain au Jeu de Paume». *Le Temps,* 14-02-1936, s.p.

REPARTO. «Reparto de proclamas». *El Popular,* 10-05-1931, p. 4.

RESÚMENES. «Resúmenes y referencias». *Revista del Ateneo,* 1933, nº 65, pp. 15-16.

RIPA, Cesare. *Iconologia.* Venecia: 1669 [1593].

RIVERA, V. «El pintor Gutiérrez Solana y el Ateneo de Santander». *El Liberal,* 21-09-1934, p. 4.

R.M., «Exposición Roesset-Ephurssi», *La Gaceta Literaria, 01-01-1930*, p. 12.

ROBLES, Antonio. «Otra exposición de Otoño… y son catorce». *Crónica,* 04-11-1934, p. 18.

ROCA Y CORNET, Joaquín. *Ensayo crítico sobre las lecturas de la época en la parte filosófica y social.* Barcelona: A. Brusi, 1847, vol. II.

RODRÍGUEZ, Luis. «Deshumanización». *La Tierra,* 06-03-1931, p. 6.

RODRÍGUEZ CODOLÁ, M. «Exposiciones». *La Vanguardia,* 01-07-1932, pp. 2-3.

RODRÍGUEZ CODOLÁ, M. «Exposición de Primavera». *La Vanguardia,* 17-06-1933, p. 11.

RODRÍGUEZ DE CORTÁZAR, Joaquín. «En San Sebastián. Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas». *La Gaceta Literaria*, 01-10-1930, p. 13.

RODRÍGUEZ DE RIBAS, Mariano. «Prefacio y consideraciones ante el XV Salón de Otoño». *La Nación,* 18-10-1935, p. 14.

ROH, Franz. *Realismo mágico. Postexpresionismo.* Madrid: Revista de Occidente, 1927.

ROSSELL, Marcial. «No ofende quien quiere, pero molesta». *Spain,* 1934 (julio), nº 20, p. 10.

RUIZ VERNACCI, «Rosario de Velasco». *El Sol,* 08-04-1936, p. 8.

SAINT-GAUDENS, Homer. «Consider the International». *Carnegie Magazine,* 1934 (octubre), nº 8, pp. 133-139.

SALA. «En la Sala Blava». *Las Provincias,* 07-07-1929, p. 1.

SALÓN. «El XI Salón de Otoño». *La Libertad,* 11-10-1931, p. 2.

SALÓN. «El XII Salón de Otoño en el Retiro. Obras de inspiración religiosa». *El Universo,* 04-11-1932, p. 13.

SALÓN. «El XIV Salón de Otoño». *El Universo,* 26-10-1934, p. 11.

SALÓN. «En el XV Salón de Otoño». *Ahora,* 11-10-1935, p. 29.

SALONS. «Els Salons. Una mica d'Història. Els salons francesos, el Saló de Montjuïc i el Saló de Barcelona». *Art: publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art,* 1934, nº 1, vol. 1, pp. 233-235.

SÁNCHEZ CAMARGO, M. «El XIII Salón de otoño: Los 'modernos'». *El Siglo Futuro,* 28-10-1933, p. 3.

SÁNCHEZ JARA, Diego. «Desde Valencia. Un día consagrado al Arte». *El Liberal,* 11-05-1928*,* p. 3.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, José «Una interesantísitma exposición de Bellas Artes». *Vida gráfica,* 27-04, 1931, pp. 12-13.

SAN FRANCISCO. «Madrid: San Francisco de Asís». *La Hormiga de oro,* 29-06-1933, p. 50.

SAN ILDEFONSO, Mariano. «Francisco González Macías joven maestro de la escultura». *El Adelanto,* 01-06-1933, p. 8.

SANZ Y DÍAZ, José. «La exposición Solana». *El Siglo futuro,* 07-10-1933, p. 3.

SANZ Y DÍAZ, José. «La exposición Domenech». *El Universo,* 15-02-1934a, p. 3.

SANZ Y DÍAZ, José. «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Siglo futuro,* 11-06-1934b, p. 3.

SARABIA, Ramón. *España ¿es católica? Charlas de un misionero.* Madrid: El perpetuo socorro, 1939.

SCHOONMAKER, Frank. «Easter at Seville». *North American Review.* Reproducido en *Spain,* 1930 (enero), nº 1, s.p.

SECCIÓN. «Sección de artes plásticas». *La Libertad*, 28-10-1933, p. 9.

SILVEIRA ARMESTO, Blanca. «Las mujeres en la República. Isabel Pastor-Bourgon o el Arte». *La Libertad,* 30-09-1932, pp. 3-4.

SIMAL, J. M. «El gran escultor Victorio Macho triunfa en la Exposición Internacional de Venecia». *La Voz,* 04-06-1932, p. 3.

SINUÉS, Pilar. *El angel del hogar.* Madrid: El libro de oro, 1881.

SLUŸTERS, Jan. «Pedro Sánchez-Genard Lahuerta y una carta de Jan Sluÿters». *Noreste,* 1934, nº 8, s.p.

SORIA. *Soria Aedo and Pedro Antonio. Spanish Art Exposition.* Tampa: Centro Asturiano, 1934.

SPANISH PICTURES. «Spanish Pictures in Washington», *Spain,* 1931 (octubre), nº ???, s.p.

STEVENS, Kelly H. «The International Exhibition of Fine and Applied Arts by Deaf Artists». *American Annals of the Deaf,* 1934 (septiembre), vol. 79, nº4, pp. 286-290.

SUÁREZ SOLIS, Rafael. «El XV Salón de Otoño». *Crónica,* 24-11-1935, pp. 16-17.

TASSARA, Javier. «Toledo visto por un pintor cubano: Esteban Domenech», *Gaceta de Bellas Artes,* 1935a (enero), nº 441, pp. 7-10.

TASSARA, Javier. «El misticismo de Pedro Sánchez», *Gaceta de Bellas Artes,* 1935b (febrero), nº 442, pp. 2-4.

TASSARA, Javier. «Genard Lahuerta o el pintor codicioso de presente». *Gaceta de Bellas Artes,* 1935c (marzo), nº 443, pp. 7-9.

TASSARA, Javier. «Artistas jóvenes. Margarita Sans Jordi», *Gaceta de Bellas Artes*, 1935d (septiembre), nº 449, pp. 8-9.

T. C. L. «Kihn's Spanish Work». *New York Times,* 12-11-1932, p. 18.

TENERIFE. «La exposición del círculo de Bellas Artes de Tenerife». *La Prensa,* 21-12-1932, p. 1.

THE 1931 INTERNATIONAL. *The 1931 International Exhibition of Paintings.* Pittsburgh: Carnegie Institute, 1931.

THE 1933 INTERNATIONAL. *The 1933 International Exhibition of Paintings.* Pittsburgh: Carnegie Institute, 1933.

THE 1934 INTERNATIONAL. *The 1934 International Exhibition of Paintings.* Pittsburgh: Carnegie Institute, 1934.

THE 1935 INTERNATIONAL. *The 1935 International Exhibition of Paintings*. Pittsburgh: Carnegie Institute, 1935.

THE NEW SPAIN. «The New Spain». *Spain,* 1930 (enero), nº 1, s.p.

THOMAS, Lowell, SCHOONMAKER, Frank. «Changing Spain Lures the Tourist». *Spain,* 1932 (abril), nº11, pp. 20-21.

TOCATS. «Els tocats de l'ADLAN». *El Be Negre,* 1935, 03-03-1935, pp. 2-4.

TORRE, Guillermo de. *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.

TORRE, Guillermo de. «Realismo y superrealismo». *El Sol,* 08-03-1936, p. 2.

TORRES PERONA, Jose. «The Way to Approach Spain». *Spain,* 1930 (diciembre), nº 5, s.p.

TORRUBIANO RIPOLL, Jaime. Los grandes aciertos y los grandes errores de la República en el problema religioso. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1933.

TOUR OF REPRESENTATIVE. «Tour of Representative Spanish Pictures Opens in San Diego». *The Art Digest,* 01-01-1931, p. 32.

UNAMUNO, Miguel de. «Los milagros de la Virgen de Ezquioga». *El Sol,* 29-08-1931, s.p.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017 [1902].

UNAMUNO, Miguel de. *San Manuel Bueno Mártir*. Madrid: Espasa Calpe, 1976 [1930].

UNIÓN. «La Unión de Dibujantes Españoles». *El Heraldo de Madrid*, 16-11-1931, p. 2.

VALENCIA. «Valencia. Se inaugura la Exposición Regional de Bellas Artes». *La Época,* 25-07-1934, p. 6.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «El escultor imaginero Quintín de Torre». *El Imparcial,* 13-11-1923, p. 9.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. *Toledo, revista de arte,* 1928 (enero), nº 251, pp. 1825-1827.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «La Exposición Nacional de Bellas Artes. El caso de Solana». *La Voz,* 16-05-1932a, p. 3.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «Arte nuevo». *La Voz,* 12-09-1932b, p. 1.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «XII Salón de Otoño». *La Voz,* 25-10-1932c, p. 3.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «Exposición Solana»: *La Voz,* 06-10-1933, p. 6.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «La Exposición Nacional de Bellas Artes: en torno a la medalla de honor». *La Voz,* 28-05-1934a, p. 5.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «Al cerrar: la Exposición Nacional de Bellas Artes». *La Voz,* 07-07-1934b, p. 4.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «Genard Lahuerta y Pedro Sánchez». *Gaceta de Bellas Artes,* 1934c (diciembre), nº 440, pp. 17-18.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. « «Exposición de Esteban Domenech en el Museo de Arte Moderno». *La Voz,* 03-12-1934D, p. 3.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «Exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal», *La Voz,* 20-05-1935a, p. 3.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «Grabados polacos modernos». *Gaceta de Bellas Artes,* 1935b (mayo), nº445, pp. 25-27.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «José Pinazo y José Gutiérrez Solana». *Gaceta de Bellas Artes,* 1935c (mayo), nº445, pp. 27-29.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «La Exposición Nacional de Bellas Artes». *La Voz,* 08-07-1936a, p. 2.

VEGUE Y COLDONI, Ángel, «Las artes. Salas cuarta y quinta: Pintura y Escultura». *La Voz,* 16-07-1936b, p. 10.

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «De la Exposición Nacional de Bellas Artes. Sala octava: pintura y escultura». *La Voz,* 18-07-1936c, p. 2.

VENTURA DI RAULICA, Gioacchino. *La mujer católica*. Madrid, Librería Universal de D. Leocadio López, 1857.

VIDAL CORELLA, Vicente. «La Agrupación Valencianista Republicana». *La Calle,* 04-12-1931, p. 3.

VIDAL, Eutasio Juan. «La media izquierda». *El Pueblo,* 25-06-1922, p. 1.

VIDAL ISERN, José. «La Mallorca de Elisabeth Ringer». *La Voz,* 04-03-1926, p. 4.

VILANOS. «Vilanos en el aire». *Crisol,* 14-10-1931, p. 5.

VIÑUALES. «Exposición Nacional de Primavera», *Contemporánea,* 1934, junio, nº18, pp. 196-198.

VIRGEN. «La Virgen Torera». *La Traca,* 07-11-1931, s.p.

VOLMAR, V.H. «The moorish influence in Spain». *Douglaston Weekly,* 01-07-1930, s.p.

WANDERER. «El escultor Julio Beobide». *La Esfera,* 27-09-1930, pp. 20-21.

WATSON, Forbes. «The Purpose of the Pittsburgh International». *The American Magazine of Art,* 1935, vol. 28, nº 11, pp. 644–697.

WESTERDAHL, Eduardo. «La pintura española: José Gutiérrez Solana». *Gaceta de Arte,* 01-08-1934, p. 1.

WILKINS, L. H. «Spain of To-Day». *Spain,* 1930 (octubre), nº4, s.p.

II. BIBLIOGRAFÍA

AGRAMUNT, Francisco. «La sala blava: núcleo de la vanguardia artística valenciana de los años treinta». *Cimal,* 1983, nº 19-20, pp. 19-24.

AGRAMUNT, Francisco. «Manuel Monleón: ungles i dents contra els monstres del fascisme». En MOLINA, María pilar (com.) *et. al. Manuel Monleón: disseny i avanguarda* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23 de febrero de 2004

al 30 de abril de 2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 19-30.

AGRAMUNT, Francisco. *La vanguardia artística valenciana de los años treinta.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.

AGUADO, Ana M. «Entre lo público y lo privado: sufragio y divorcio en la Segunda República». *Ayer,* 2005, nº 60, pp. 105-134.

AGUADO, Ana M. y RAMOS PALOMO, Dolores. *La modernidzación de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana.* Madrid: Síntesis, 2002.

AGUILERA, Vicente. «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso». En: AGUILERA, Vicente, *et. al. Arte Valenciano. Años 30.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 9-36.

ALCAIDE, José Luis. «Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia». *Ars Longa,* 1995, nº6*,* pp. 49-56.

ALLIZART, Mark (dir.). *Traces du sacré.* París: Éditions du Centre Pompidou, 2008.

ALLEN, Jonathan. «Ramón Manchón o el rescate de un artista polivalente». *Moralia: revista de estudios modernistas,* 2008, nº 7, p. 31-35.

ALVAR, Alfredo. *La leyenda negra.* Madrid: Akal, 1997.

ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón.* San Sebastián: Nerea, 2003.

ÁLVAREZ JUNCO, José. «De la Leyenda Negra a la leyenda romántica». En: VILLAVERDE RICO, María José; CASTILLA URBANO, Francisco. *La sombra de la leyenda negra.* Madrid: Tecnos, 2016, pp. 511-541.

ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel. «*Fray Lazo*: El anticlericalismo radical ante el debate constituyente de la Segunda República Española (1931)». *Hispania Sacra,* 1998, nº 101, vol. 50, pp. 251-273.

ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel. *Anticlericalismo y libertad de conciencia. Política y religión en la Segunda República Española.* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.

ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel. «La revolución en las conciencias. Política y secularización en el primer bienio, 1931-1933». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.). *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, pp. 47-72.

AMANN, Atxu; CÁNOVAS, Andrés. «Cien años de un pabellón español en *I Giardini di Venezia,* como si nada». En: VV.AA. *100 años Pabellón español Bienal de Venecia 1922-2022.* Madrid: Turner, 2022.

AMMERMAN, Nancy T. *Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

AMMERMAN, Nancy T. *Studying lived religion: contexts and practices*. Nueva York: NYU Press, 2021.

ANTOLÍN PAZ, Mario. «Blay y Fábrega, Miguel». En: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=> (01-07-2019).

ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio. «Lo moderno soviético en la vanguardia española: Josep Renau. *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne,* 2019, nº 53, pp. 167-176.

ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio. *El imaginario gráfico desechable en la «zona republicana» durante la Guerra Civil Española (1936-1939).* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2021.

ARA FERNÁNDEZ, Ana; BAZÁN DE HUERTA, Moisés. «Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España». *De Arte,* 2010, nº 9, pp. 183-200.

ARBELOA MURU, Víctor Manuel. *La Iglesia que buscó la concordia.* Madrid: Encuentro, 2008.

ARCE PINEDO, Rebeca. «De la *mujer social* a la *mujer azul*: la reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX». *Ayer,* 2005, nº 57, vol. 1, pp. 247-272.

ARCE PINEDO, Rebeca: *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis. «La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano». *Ars Longa,* 2012, nº 21, pp. 71-94.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis. «Elías Tormo, político y académico en defensa del patrimonio». En: ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.). *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España.* Valencia: Alfons el Magnànim, 2016, pp. 147.162.

ARCINIEGA, Luis. «La cultura visual en un nuevo engranaje político: el caso del Reino de Valencia en torno a las Germanías». En: CALLADO ESTELA, Emilio (ed.). *El advenimiento de la Casa de Austria a los Reinos Hispánicos.* Madrid: Dykinson, 2021, pp. 231-260.

ARESTI ESTEBAN, Nerea. «El ángel del hogar y sus demonios: Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX». *Historia contemporánea,* 2000, nº 21, pp. 363-394.

ARESTI ESTEBAN, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universitat del País Vasco, 2001.

ARESTI ESTEBAN, Nerea. «La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad (1920-1936). *Arenal,* 2002, nº 9, vol. 1, pp. 125-150.

ARESTI ESTEBAN, Nerea. «El crimen de Trubia. Género, discursos y ciudadanía republicana». *Ayer,* 2006, nº 24, vol. 4, pp. 261-285.

ARIAS SERRANO, Laura. «Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo *Novecento* en el arte español de postguerra». *De Arte,* 2007, nº 6, pp. 239-258.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes vascas*. Buenos Aires: Simurg, 2005.

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES. «Institución». En: <http://www.apintoresyescultores.es/institucion/> (04-06-2019).

AUBERT, Paul. «Luchar contra los poderes fácticos: el anticlericalismo». En: AUBERT, Paul (dir.) *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2002, pp. 219-253.

BARANELLO, Adriana M. «Arte sacra futurista: Fillia beetween conformity and subversion». *California Italian Studies,* nº 5, vol. 1, 2014, pp. 350-390.

BARRETT, David P.; SHYU, Larry N. (eds.). *Chinese collaboration with Japan, 1932-1945*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

BARRERA, Carlos. «Un recorrido histórico sobre la prensa anticlerical». En: CANTAVELLA BLASCO, Juan; SERRANO OCEJA, José Francisco (coords.). *La prensa anticlerical en la historia*. Madrid: Fragua, 2011, pp. 41-72.

BARRIO ALONSO, Ángeles. *La modernización de España (1917-1939). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2004.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. «La legislación laica desbordada. El anticlericalismo durante la Segunda República». *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea,* 1999, nº12, p. 179-224.

BASILIO, Miriam M. *Visual propaganda, exhibitions, and the Spanish Civil War*. Burlington: Ashgate, 2013.

BAYNTON-WILLIAMS, Ashley. *The Curious Map Book*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

BAUBÉROT, Jean. «Laïcité, laïcisation, sécularisation». En: DIERKENS, Alain (ed.). *Pluralisme religieux et laïcités dans l'Union européenne*. Bruselas: Université de Bruxelles, 1994, pp. 9-17.

BECKER, Howard. *Art worlds*. San Francisco: University of California Press, 1984.

BELL, David. «The return of the sacred?», *British Journal of Sociology*, 1977, nº 28, pp. 419-490.

BENCOMO, Daniel. «Hugo Ball». *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 2021, nº 74, pP. 131-141.

BENSON, Bruno. «Valores actuales: Rosario de Velasco». *Medina,* 14-02-1943*,* p. 6.

BERRUGUETE DEL OJO, Ana. *Daniel Vázquez Díaz, ente tradición y vanguardia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2018.

BERRUGUETE DEL OJO, Ana. «Los frascos de La Rábida. La renovación de la pintura mural española». En: GARCÍA CRUZADO, Eduardo (coord.). *Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América*. Huelva: Universidad Internacional de Hueva/Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2023.

BETHENCOURT, Fátima. *La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet «La Romería de los Cornudos (1927-1933) y el espectáculo «La Tragedia de Doña Ajada» (1929)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2016.

BINGLEY, Amanda. «Sensations between Self and Landscape». *Social & Cultural Geography*, 2003, nº 4, vol. 3, pp. 329-345.

BJERSTRÖM, Carl-Henrik. *Josep Renau and the politics of culture in Republican Spain, 1931-1939: re-imagining the nation.* Sussex: Sussex Academic Press, 2016.

BLANCO, Sara. *La expresión de lo sagrado en el arte contemporáneo.* Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2015.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La escultura valenciana en la Segunda República.* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1988.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada. *Paradojas de la Ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939).* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada: «Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica». *Historia social*, 2005, nº 53, pp. 119-136.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada. «Sobre historia, religión y género. Algunas reflexiones en torno a las mujeres y el catolicismo en los albores del siglo XX». En: SERRANO-NIÑA, Lola; HERNÁNDEZ, María Beatrix (eds.). *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica.* Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2008, pp. 319-341.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada. «Identidad en movimiento: la acción de las católicas en España (1856-1913). *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2017, nº37, pp. 27-56.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada. «Religión, género y mujeres en la historia contemporánea de España: un balance historiográfico». En: MONTERO GARCÍA, Feliciano; DE LA CUEVA MERINO, Julio; LOUZAO VILLAR, Joseba (coords.). *La historia religiosa de la España contemporánea. Balance y perspectivas.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017, pp. 257-278.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas Visiones desde la Historia.* Valencia, Tirant Humanidades, 2018.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada. «A vueltas con el género: Críticas y debates actuales en la historiografía feminista». *Historia contemporánea,* 2020, nº 62, pp. 297-322.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada. «The power of motherhood […], free of obstacles, will amply fulfil its eternal mission». Feminism and motherhood in the early 20th century Spain». *Feminismo/s,* 2023, nº 41, pp. 103-130.

BLÁZQUEZ, José María. «Arte religioso español del siglo XX: Picasso, Gutiérrez Solana y Dalí». *Archivo Español de Arte,* 1997, nº 279, pp. 229-246.

BLÁZQUEZ, José María. «La pintura religiosa de Gutiérrez Solana y la iconografía de la muerte en la pintura contemporánea». *Anales de la historia del arte,* 1999, nº 9, pp. 295-313.

BLÁZQUEZ, José María. «La pintura religiosa en los expresionistas alemanes». *Goya. Revista de arte,* 2002, nº189-290, pp. 254-266.

BOESPFLUG, François; DUNAND, François; WILLAIME, Jean-Paul. *Pour une mémoire des religions*. París: La Découverte, 1996.

BONET, Juan Manuel; BRIHUEGA, Jaime, *et al. Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España (197-1936)*. Madrid: Alianza, 1999.

BONET CORREA, Antonio. «El Escorial y el arte español del siglo XX». En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ, Francisco Javier (coord.) *Literatura e imagen en El Escorial*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 463-478.

BORDERÍA ORTIZ, Enrique. «*Gracia y Justicia* o la demolición satírica de la democracia en la Segunda República». En: BORDERÍA ORTIZ, Enrique; MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu; GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís (dirs.). *El humor frente al poder: prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España (1927-1987)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, pp. 73-88.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

BOURDIEU, Pierre. «The forms of capital». En: RICHARDSON, John (ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nueva York: Greenwood, 1986, pp. 241-258.

BOURDIEU, Pierre. «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios,* nº 25-28, 1990, pp. 20-42.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1994. BOX, Zira. «Paisaje y nacionalismo En el primer franquismo». *Hispanic Research Journal,* 2016, nº 17, vol. 2, pp. 123-140.

BOWNES, Alan. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. Nueva York: Thames and Hudson, 1990.

BOYD, Carolyn P. «Covadonga y el regionalismo asturiano». *Ayer,* 2006, nº 64, pp. 149-178.

BOYD, Carolyn P. «Paisajes míticos y la construcción de las identidades regionales y nacionales: el caso del santuario de Covadonga». En: BOYD, Carolyn P. (ed.). *Religión y política en la España contemporánea*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 271-294.

BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. I. 1900-1939*. Madrid: Machado, 2013.

BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid: Istmo, 1981.

BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982.

BRIHUEGA, Jaime. «Presentación». En: GARCÍA GARCÍA, Isabel; PÉREZ SEGURA, Javier (coords.). *Arte y Política en España, 1898-1939*. Granada: Comares, 2002a, pp. 6-14.

BRIHUEGA, Jaime. «Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República». En: GARCÍA GARCÍA, Isabel; PÉREZ SEGURA, Javier (coords.). *Arte y Política en España, 1898-1939*. Granada: Comares, 2002b, pp. 14-27.

BRIHUEGA, Jaime. «Renau, un artista contemporáneo: cartelista excepcional, fotomontador implacable». *Le Monde diplomatique en español,* 2008, nº 151, p. 25.

BRIHUEGA, Jaime. «Las artes plásticas y la Segunda República». En: MURGA, Idoia; LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (eds.). *Política cultural de la Segunda República Española.* Madrid: Pablo Iglesias, 2016, pp. 65-76.

BRIHUEGA, Jaime. *Cambio de siglo, República y exilio. Arte del siglo XX en España.* Madrid: Machado, 2017.

BRIHUEGA, Jaime. «Vasos comunicantes: La estrategia política de la Segunda República en las artes plásticas. 1931-1936». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne,* 2019, nº 53, pp. 139-160.

BRIHUEGA, Jaime. «La mujer como artefacto para la construcción de los imaginarios regionales del Estado español, 1900-1939». En: GIL SALINAS, Rafael; LOMBA, Concha (coords.). *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea.* Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2021, pp. 219-238.

BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto (eds.). *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y Cultura.* Valencia: Universitat de Valencia, 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia.* Barcelona: Península, 1987 [1974].

BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.

BURLEIGH, Michael. *The Third Reich. A new History*. Londres: Pan Macmillan, 2001.

BUXÓ REY, María Jesús; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador; ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos (coords.). *La religiosidad popular*. Barcelona: Anthropos, 1989.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. «El recuerdo de Josep Renau y su actuación ante el *Guernica*». *Laberintos,* 2007, nº 8-9, pp. 207-235.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. «Josep Renau, Director General de Bellas Artes». En: CABAÑAS BRAVO, Miguel, *et al. Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 369-388.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. «La labor de salvaguarda del patrimonio artístico cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau». En: COLORADO CASTELLARY, Arturo (coord.). *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra.* Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp. 31-49.

CABAÑAS BRAVO, Miguel; RENAU, Josep. *Josep Renau.* Madrid: Aneto Publicaciones, 2011.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. «Josep Renau and the restoration of a committed beauty». *Cultura & History Digital Journal,* 2013, nº 2, vol. 2, pp. 1-19.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio.* Madrid: CSIC, 2016.

CABAÑAS BRAVO, Miguel; RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (eds.). *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2017.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. «Tres países en la trayectoria artística y el compromiso de Renau: España, México y Alemania». *Laberintos,* 2024, nº 26, pp. 145-168.

CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «Alfonso Grosso y la Semana Santa sevillana: visión, pintura y función». En: RODA PEÑA, José (Coord.) *XVIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2017, pp. 15-46

CABEZAS GARCÍA, Álvaro. «Gonzalo Bilbao y su incursión en la moda pictórica del monaguillismo». *Norba: Revista de arte,* 2022, nº 42, pp. 239-246.

CABEZAS, Laura. «The avant-garde spiritualization, or the design of a Catholic modernity between Paris and Buenos Aires». *Estudios de Teoría Literaria,* 2019, nº 17, pp. 35-46.

CABEZAS, Laura. «Catolicismo, Vanguardia y mujeres. La refemenización de lo religioso en las obras de Norah Borges y Adalgisa Nery». *Locus,* 2020, nº 1, vol. 26, pp. 32-53.

CABEZAS, Laura. «Catolicismo y comunismo: una alianza posible en los años treinta bajo la mirada de Murilo Mendes y Jacques Maritain». *Iberoamericana,* 2023, nº 83, vol. 23, pp. 129-144.

CADENAS, Ampelio Alonso de; CADENAS, Vicente de. *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles.* Madrid: Hidalguía, 2001.

CADY, Linell E; FESSENDEN, Tracy (eds.). *Gendering the divine. Religion the secular and the politics of sexual difference.* Nueva York: Columbia University Press, 2013.

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, pp. 5-7.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La invención del arte español.* Madrid: Galaxia Gutemberg, 2013.

CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro, «La influencia de las mujeres españolas en los resultados de las elecciones generales de 1933». Revista Historia Autónoma, 2017, nº 11, pp. 179-197.

CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro. «Feminización y remasculinización del catolicismo en España». *Ayer*, 2021, nº 124, pp. 333-346.

CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro; MARTYKÁNOVÁ, Darina. «La soltería virtuosa: dignidad, utilidad y el discurso sobre el celibato femenino en la España contemporánea (1820-1950)». *Historia Contemporánea,* 2021, nº 66, pp. 337-369.

CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro. «'Plaga de sabandijas que invaden las iglesias': la figura de la beata en el movimiento católico femenino español del primer tercio del siglo XX». *Hispania sacra,* 2022, nº 150, pp. 577-587.

CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro: «Afeminados, agresivos y peligrosos sexualmente: el discurso anticlerical sobre los hombres católicos en España (1885-1936)». *Hispania Nova*, 2023, nº 21, pp. 1-30.

CAMPOS PÉREZ, Lara. «El animalario de la Segunda República. Las metáforas zoomórficas en el humor gráfico de la prensa». *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea,* 2013, nº 11, s.p.

CAMPS, Jordi, *et al. Arte románico y escultura de vanguardia. Colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: MNAC/Fundación La Caixa, 2001.

CANO, Luis. *«Reinaré en España». La mentalidad católica a la llegada de la Segunda República*. Madrid: Encuentro, 2009.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes (1901-1915)*. Granada: Universidad de Granada, 2014.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*. Granada: Universidad de Granada, 2015.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Arte e instituciones: concursos nacionales de escultura, grabado, arte decorativo, arquitectura y pintura, 1922-1936*. Granada: Universidad de Granada, 2020.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. *Artistas y precursoras. Un siglo de autores Roësset*. Madrid: Horas y horas, 2013.

CAPDEVILA, Jaume. *Si los curas y frailes supieran. Antología de la caricatura anticlerical*. Barcelona: La Tempestad, 2010.

CAPDEVILA, Jaume. *La Campana de Gràcia. La primera publicació catalana de gran abast (1870-1934)*. Barcelona: Pagés editors, 2014.

CARBIA, Rómulo. *Historia de la Leyenda Negra Hispanoamericana*. Madrid: Marcial Pons, 2004 [1943].

CARMONA, Eugenio. *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en españa 1900-1936*. Madrid: Francfort, 1991.

CARMONA, Eugenio. «El 'arte nuevo' y el 'retorno al orden' 1918-1926». En: YBARRA, Lucía (coord.). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 47-58.

CARMONA, Eugenio; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. «Creadores del arte nuevo». En: CARMONA, Eugenio; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (coords.). *Creadores del Arte Nuevo*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 9-11.

CARO BAROJA, Julio. «El miedo al mono o "la cuestión universitaria" de 1875». *Historia 16,* 1976, pp. 59-67.

CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos. *Breve historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Planeta, 2012.

CASANOVA, Julián. *República y Guerra Civil*. Barcelona: Crítica, 2014.

CASANOVA, María (coord.). *Enrique Climent, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez. Els tres ibèrics valencians*. Valencia: IVAM, 1998.

CASTÁN CHOCARRO, Alberto. «Carácter español: tradición pictórica y señas de indentidad en el debate artístico el primer tercio del siglo XX». En: ALMARCHA, María Esther; MARTÍNEZ-BURGOS, Palma; SAINZ, María Elena (dirs.). *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2016, pp. 1157-1173.

CASTAÑER, Xesqui. «La pintura valenciana». En: AGUILERA, Vicente, *et. al. Arte Valenciano. Años 30*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 37-66.

CASTRO, Demetrio. «Palabras de fuego. El anticlericalismo republicano». *Journal of Spanish Cultural Studies,* 2005, nº 2, vol. 6, pp. 205-225.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2009.

CHIVELET, Mercedes. «Presencia de la mujer en la prensa anticlerical de la II República. Fray Lazo como referente». En: CANTAVELLA BLASCO, Juan; SERRANO OCEJA, José Francisco (coords.). *La prensa anticlerical en la historia*. Madrid: Fragua, 2011, pp. 135-154.

CHRISTIAN, William A. *Religiosidad popular: estudio antropológico en un valle español*. Madrid: Tecnos, 1978.

CHRISTIAN, William A. *Moving crucifixes in modern Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CHRISTIAN, William A. *El reino de Cristo en la Segunda República: una historia silenciada*. Barcelona: Planeta, 2011.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

CLEMINSON, Richard. *Anarquismo y sexualidad (España, 1900-1939)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

COMPANY, Rafael; GRIÑÓ, Amador (coms.). *La modernitat republicana a València. Innovacions i pervivències en l'art figuratiu (1928-1942)*. Catálogo de exposición. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la modernitat, 2016.

COPPER ARÉIZAGA, Rosario. «Capuz Mamano, José». En: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=> (01-07-2019).

CÓRDOBA, Pierre. «La religiosidad popular: arqueología de una noción polémica». En: BUXÓ REY, María Jesús; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador; ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos (coords.). *La religiosidad popular*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 70-81.

CORREYERO RUIZ, Beatriz. «El papel de la publicidad turística en la construcción de la imagen de España (1900-1936)». En: VALLEJO, Rafael; LARRINAGA, Carlos (eds.). *Los orígenes del turismo moderno en España: El nacimiento de un país turístico*. Madrid: Sílex, 2018, pp. 471-507.

CORSI, Daniele; MOJARRO, Jorge (eds.). *Ultraísmo. La vanguardia histórica española*. Madrid: Iberoamercana, 2023.

COTARELO ESTEBAN, Lucía. «The Spanish Philological and Literary Legacy in the United States». En: MERINO, Ana (ed.). *Illustrating Spain in the US*. Seattle: Fantagraphics Books, 2022, pp. 63-70.

COTTIN, Jerôme. *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*. París: Cerf, 2007.

COX, Harvey. «The Myth of the Twentieth Century. The Rise and Fall of Secularization». En: BAUM, Gregory (ed.), *The Twentieth Century. A Theological Overview*. Londres: Geoffrey Chapman, 1999, p. 135-143.

DE DIEGO, Estrella. «Figuras de la diferencia». en: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010, pp. 434-451.

DE DIEGO, Estrella. «Spaniards in Movieland». En: MERINO, Ana (ed.). *Illustrating Spain in the US*. Seattle: Fantagraphics Books, 2022, pp. 97-104.

DEGUZMÁN, María. *Spain's Long Shadow. The Black Legend, Off-Whiteness and Anglo-American Empire*. Minneapolis: University of Minnestota press, 2005.

DE LA CUEVA MERINO, Julio. «El anticlericalismo en la Segunda República y la Guerra Civil». En: LA PARRA LÓPEZ, Emilio; SUÁREZ CORTINA, Manuel (eds.). *El anticlericalismo español contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998, pp. 211-301.

DE LA CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano. «Introducción». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano (eds.). *La secularización conflictiva. España (1898-1931)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp. 9-22.

DE LA CUEVA MERINO, Julio. «Hacia la República laica: proyectos secularizadores para el Estado Republicano». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.). *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, pp. 17-46.

DE LA CUEVA MERINO, Julio. «El laicismo republicano: tolerancia e intolerancia religiosa en la Segunda República española». *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 2014, nº1, vol. 1, pp. 89-109.

DE LA CUEVA MERINO, Julio. «Conflictiva secularización: sobre sociología, religión e historia». *Historia contemporánea*, 2015, nº 51, 365-395.

DE LA CUEVA MERINO, Julio. «El conflicto político-religioso en la Segunda República y la Guerra Civil: una aproximación a la historiografía reciente». En: MONTERO GARCÍA, Feliciano; DE LA CUEVA MERINO, Julio; LOUZAO VILLAR, Joseba (coords.). *La historia religiosa de la España contemporánea. Balance y perspectivas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017, pp. 67-86.

DELGADO, Manuel. *Las palabras de otro hombre. Anticlericalismo y misoginia*. Barcelona: Muchnick Editores, 1993a.

DELGADO, Manuel. «La religiosidad popular. En torno a un falso problema». *Gaezeta de Antropología,* 1993b, nº 10, s. p.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo (ed.). Somehow different. España vista desde Estados Unidos. Madrid: Catarata, 2023.

DENNIS, Nigel. «Ernesto Giménez Caballero y la modernidad cultural en España». En: CARMONA, Eugenio; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (coords.). Creadores del Arte Nuevo. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 273-294.

DÍAZ CANO, Juan. *Compañía Trasatlántica Española, 1881-2014: luces y sombras de «La Compañía».* Madrid: Real Liga Naval Española, 2017.

DÍAZ PÉREZ, Eva; RONDÓN, José María. *Semana Santa insólita: Delirios y visiones heterodoxas sobre la Semana Santa de Sevilla.* Sevilla: Almuzara, 2014.

DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.). *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America.* Londres: Palgrave/ Macmillan, 2016.

DUCH PLANA, Montserrat. «Mundo, Demonio y Carne. Proceso de secularización, feminización de la religión y sociabilismo católico en la diócesis de Tarragona (1932). *Feminismo/s,* 2016, nº 28, pp. 269-292.

ECHEVERRIA PLAZAOLA, Jon. *La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión.* Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad.* Barcelona: DeBolsillo, 2016.

EALHAM, Chris. *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto, 1898-1937.* Madrid: Alianza, 2005.

ELIADE, Mircea. «Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo». En: VEGA ESQUERRA, Amador; CIRLOT VALENZUELA, Victoria (eds. lit.). *El vuelo mágico y otros textos.* Madrid: Siruela, 2017, pp. 127-133.

ESCALERA REYES, Francisco Javier. «Religiosidad y poder en Sevilla». En: HURTADO SÁNCHEZ, Juan (ed.) *Nuevos aspectos de la religiosidad sevillana.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2002, pp. 57-64.

ESPAÑOL BOUCHÉ, Luis. *Leyendas Negras. Vida y obra de Julián Juderías (1877-1918). La leyenda negra antiamericana.* Salamanca: Junta de Castilla y León, 2007.

FARGE, Arlette. «La historia de las mujeres. Cultura y poder de las mujeres: ensayo de historiografía». *Historia Social,* 1991, nº 9, pp. 79-101.

FERNÁNDEZ DÍAZ, Mª del Carmen. «Moral sexual en la literatura española y francesa: el caso extremo de los religiosos». *Cuadernos del Minotauro,* 2006, nº 4, pp. 45-54.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga. *Ángel Ferrant (1890-1961).* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2001.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia. «Art i cultura visual a la València capital de la República». En: *Tot està per fer. València, capital de la República (1936-1937).* (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural La Nau, del 7-11-2016 al 19-02-2017), 2016, pp. 92-109.

FONTBONA, *Francesc.* «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo». *Liño*, 1991, nº 10, pp. 175-194.

FONTBONA, Francesc. *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.

FORD, Caroline. *Divided houses. Religion and gender in modern France*. Thaca: Cornell University Press, 2005.

FORMENT, Albert. *Vanguardia artística y compromiso político: vida y obra de Josep Renau*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 1995.

FORMENT, Albert. «Josep Renau. Vida y obra». En: BRIHUEGA, Jaime; PIQUERAS, Norberto (eds.). *Josep Renau (1907-1982)*. Compromiso y Cultura. Valencia: Universitat de Valencia, 2008, pp. 38-71.

FREIXA, Mireia. «Pensament estètic, gust i consum de les arts». *Quaderns d'Història,* 2016, nº 16, pp. 163-190.

FUCHS, Barbara. Exotic *Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2012.

GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, ORTEGA CANTERO, Nicolás. «Paisaje e identidad. La valoración "identitaria" del paisaje en el horizonte institucionista, en la generación del 98 y en Ortega y Gasset». En: MORALES MOYA, Antonio; FUSI AIZPURUA, Juan Pablo; BLAS GUERRERO, Andrés de (eds.). *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 779-788.

GARCÍA, Manuel, *et al. Josep Renau, fotomontador*. Valencia: IVAM, 2006.

GARCIA, Josep Miquel; DURÁN I RIU, Fina. *Logicofobistes: 1936. El surrealisme com a revolució de l'esperit*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2016.

GARCÍA ARRANZ, José Julio. «En las fauces de Leviatán: contextos iconográficos de la boca zoomorfa del infierno en el imaginario medieval». *De Medio Aevo,* 2019, vol. 8, nº 1, p. 37-81.

GARCÍA DE CARPI, Lucía. «El románico y la vanguardia». En: SUSAETA CUCALÓN, Paula (coord.). *El esplendor del Románico*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2011, pp. 71-87.

GARCÍA MALDONADO, Begoña. «La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)». *AACA Digital,* 2011, nº 17, s.p.

GIELEN, Pascal. *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria, 2014.

GIL PECHARROMÁN, Julio. *La Segunda República. Esperanzas y frustraciones*. Madrid: Historia 16, 1997.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Manuel Azaña. Profecías españolas*. Madrid: Turner, 1975.

GOMBRICH, Ernst H., *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Península, 2004 [1977].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *José Gutiérrez Solana*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.

GÓMEZ MENÉNDEZ, Llanos. «Espejo e identidad: Marinetti, Ultraísmo y *Spagna veloce e toro Futurista*». *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea,* 2011, nº 5, pp. 1-21.

GÓMEZ-PRADAS, Muriel. «A.D.L.A.N y la promoción de jóvenes artistas: Ramón Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra». *Arte, Individuo y Sociedad,* 2018, nº 30, vol. 2, pp. 225-242.

GÓMEZ TRIGO, José Julio. «La Semana Santa de los pueblos de la provincia de Sevilla durante la II República y la Guerra Civil (1931-1939)». En: RODA PEÑA, José (coord). *XXIII Simposio sobre las Hermandades de Sevilla y su Provincia.* Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 2022, pp. 73-102.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *et al. La Segunda República Española.* Madrid: Pasado y presente, 2015.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos. «Las religiones políticas contemporáneas: su incidencia en España». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.). *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, pp. 91-127.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos. «La guerra civil de la espiritualidad: el catolicismo español y sus enemigos (1898-1936)». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO GARCÍA, Feliciano. *La secularización conflictiva. España (1898-1931).* Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 39-72.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. «Arte vasco y compromiso político (1898-1939)». En: GARCÍA GARCÍA, Isabel; PÉREZ SEGURA, Javier (coords.). *Arte y Política en España, 1898-1939,* Granada: Comares, 2002.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Alberto. «Alzando la voz: la resistencia católica a la secularización legislativa en la provincia de Toledo en el primer bienio republicano». En: Folguera, Pilar, *et al.* (coord.). *Pensar con la historia desde el siglo XXI.* Madrid: UAM, 2015, pp. 2973-2991.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Alberto. «Devoción y seculizarización. Las fiestas patronales en la Segunda República en la provincia de Toledo». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio (ed.). *De la Historia Eclesiástica a la Historia Religiosa. Estudios en homenaje al profesor Feliciano Montero García.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2018, pp. 379-392.

GONZÁLEZ IZQUIERDO, MARÍA Milagros. *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín.* Tesis doctoral. Tenerife: Universidad de la Laguna, 2002.

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 31-10-2007 al 20-04-2008). Madrid: Museo del Prado, 2008, pp. 480-481.

GOTI ORDEÑANA, Juan. «La cláusula eclesiástica del estatuto de Estella». *Azpilcueta: cuadernos de derecho,* 1989, nº 4, pp. 115-152.

GREELEY, Andrew. *El hombre no secular. Persistencia de la religión.* Madrid: Cristiandad, 1974.

GREFF, Jean-Pierre. «Art sacré en Europe 1919-1939: les tentatives d'un "renouveau"». En: MONNIER, Gérard; VOVELLE, José (eds.). *Un art sans frontières.* L'internationalizacion des arts en Europe 1900-1950. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1995, pp. 157-174.

GUASCH MARÍ, Yolanda. *Mujeres artistas en México. Las generaciones del exilio español.* Madrid: Trea, 2021.

GUBERN, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen 1974.

GUERRERO SERRANO, Víctor. *Entre la tradición y la vanguardia: la escultura moderna en España (1919-1936).* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2024.

HALL, David. *Lived Religion in America: Toward a History of Practice*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

HARRIS, Derek. «Squared horizons: the hybridisation of the avant-garde in Spain!. *The Spanish avant-garde.* Manchester: Manchester University Press, 1995.

HASKELL, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado.* Madrid: Alianza Editorial, 1994.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte.* Madrid: Guadarrama, 1968.

HAUSER, Arnold. *Sociología del arte.* Madrid: Guadarrama, 1977.

HAZARD, Sonia. «The material turn in the study of religion». *Religion and Society: Advances in Research,* 2013, nº 4, pp. 58-78.

HEINICH, Nathalie. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs.* París: Klincksieck, 1996.

HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística.* Madrid: Casimiro, 2017.

HELLER, Birgit. «Gender and religion». En: BORRESEN, Kari Elisabeth; CARIBBO, Sara; SPECHT, Edith. *Gender and religion / Genre et religion.* Roma: Carocci, 2001, pp. 351-360.

HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola. *Campo artístico y sociedad en España (1836-1936). La institucionalización del arte y sus modelos.* Granada: Universidad de Granada, 2016.

HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, José Ramón. «Raíces del anticlericalismo en la España de la II República como reacción a la recuperación eclesiástica de la Restauración». *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela,* 2014, vol. 59, nº 1-2, p. 219-273.

HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel. «Referencias al Monasterio del Escorial en la transformación urbana de Madrid. La estética del poder en el siglo XX». *Arte y Ciudad,* 2013, nº 3, pp. 697-718.

HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. «El presente de la historia cultural». *Cercles: revista d'història cultural,* 2019, nº 22, pp. 51-79.

HENDERSON, Gretchen E. *Fealdad. Una historia cultural.* Madrid: Turner, 2018.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. «Faut-il définir la religion? Questions préalables à la construction d'une sociologie de la modernité religieuse». *Archives de Sciences Sociales des Religions,* 1987, nº 63, pp. 11-30.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. «The role of religion in establishing social cohesion». En: MICHALSKI, Krystof. *Religion in the new Europe*. Budapest: Central European University Press, 2006, pp. 45-65.

HESS, Heather. «Max Beckmann. Descent from the Cross». En: <https://www.moma.org/collection/works/79759> (19-02-2025)

HUIZINGA, Johan. «The Task of Cultural History». En: *Men and ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1984, pp. 17-76.

IGLESIAS CANO, María del Carmen. «España desde fuera». En: VV.AA. *España: reflexiones sobre el ser de España.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1997.

ISUS VENTURA, Sofía. *L'escultor Josep Granyer i Giralt*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.

JARDÍ, Enric. «L'ala dreta del modernisme i quelcom més». En: VV.AA. *1893-1993 Cercle Artístic de Sant Lluc Cent Anys*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. «Arte y Política en la pintura española del novecientos». En: GARCÍA GARCÍA, Isabel y PÉREZ SEGURA, Javier (coords.). *Arte y Política en España, 1898-1939*. Granada: Comares, 2002, pp. 28-37.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy. *Spanish art in New York*. Nueva York: Asociación de Amigos de la Hispanic Society of America, 2004.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. «Spanish Art in the United States». En: MERINO, Ana (ed.). *Illustrating Spain in the US*. Seattle: Fantagraphics Books, 2022, pp. 113-117.

JIMÉNEZ BURILLO, Pablo; BOZAL CHAMORRO, Leyre. «La internacionalización de los nuevos realismos de entreguerras». En: AVANZI, Beatrice; FERRARI, Daniela (coords.). *Retorno a la belleza: obras maestras del arte italiano de entreguerras*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2017, pp. 58-71.

JUDERÍAS, Julián. *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero.* Salamanca: Junta de Castilla y León, 1997 [1914].

JULIÁ, Santos. *Un siglo de España. Política y sociedad.* Madrid: Marcial Pons, 1999.

JULIANO, María Dolores. *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Horas y Horas, 1992.

KAGAN, Richard L. (ed.). *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*. Illinois: University of Illinois Press, 2002.

KAGAN, Richard L. «¿Por qué la Leyenda Negra? ¿Por qué ahora?». *Cuadernos de Historia Moderna,* 2018, nº 43, vol. 1, pp. 279-283.

KAGAN, Richard L. *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2019.

KESEL, Marc de. «Holy crisis. On the problem that espouses modern art to modern spirituality». *Perichoresis,* 2020, vol, 18, nº 3, pp. 47-61.

KLIBANSKY, Raymond; SAXL Fritz; PANOFSKY, Erwin. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza y el arte*. Madrid: Alianza, 1991.

KING, Ursula. «Introduction: gender critical turns in the study of religion». En: KING, Ursula; BEATTIE, Tina. *Gender, religion and diversity. Cross-Cultural Perspectives*. Londres: Continuum, 2005, pp. 1-10.

KOSTENEVITCH, Albert. *Bonnard and the Nabi*s. New York: Parkstone Press International, 2012.

LAFARGUE, Paul. *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia Ediciones, 2015 [1883].

LAGUNA PLATERO, Antonio. *Vicente Miguel Carceller: el éxito trágico del editor de «La Traca»*. Valencia: El Nadir, 2015.

LAGUNA PLATERO, Antonio; MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu; PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto. *La Traca. La transgressió com a norma*. Valencia: Universitat de València, 2016.

LANGLOIS, Claude : *Le catholicisme au féminin. Les congrégations françaises à supérieure générale au XIXe siècle*. París: Cerf, 1984.

LA PARRA, Emilio; CASADO, María Ángeles. *La Inquisición en España: agonía y abolición*. Madrid: Catarata, 2013.

LARRINAGA CUADRA, Andere. «La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito artístico en la posguerra española». *Ondare,* 2006, nº 25, pp. 221-232.

LAVERGNE, Sabine. *Art sacré et modernité. Les grandes annés de la revue* L'Art Sacré. París: Cessius, 1999.

LINDBLOM, John. «Catholics in the People's Republic of China (PRC)». *Database of Religious History (DRH*), 2020. En: https://open.library.ubc.ca/collections/ubccommunityandpartnerspublicati/52387/items/1.0394977 (13-05-2015).

LIPSEY, Roger. An Art of our own. The spiritual in Twentieth-century Art. Nueva York: Dover, 1988.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. «El arte en el bando franquista durante la guerra civil». En: GARCÍA GARCÍA, Isabel; PÉREZ SEGURA, Javier (coords.). *Arte y Política en España, 1898-1939*. Granada: Comares, 2002, pp. 124-133.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. «La Falange y el arte contemporáneo durante el primer franquismo (1936-1951)». *Spagna contemporanea,* 2015, nº 47, pp. 25-52.

LOIS, Carla. «¿Bromas cartográficas? Los mapas alegóricos y satíricos como un modus scribendi para la crítica social». *Terra Brasilis*. En: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/3492> (6-10-2022).

LOMBA SERRANO, Concha. «El nuevo rostro de una vieja bandera. La sociedad de artistas ibéricos en la República (1931-1936)». En: YBARRA, Lucía (coord.). *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Àmbit, 1995, pp. 85-101.

LOMBA SERRANO, Concha (com.). *Ramón Acín*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2003.

LOMBA SERRANO, Concha. «El triunfo de la vanguardia durante la República». En: GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina; LOMBA SERRANO, Concha (coords.). *El arte del siglo XX*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 65-90.

LOMBA SERRANO, Concha. «Un imaginario artístico fragmentado. El regionalismo artístico en España». En: CASTÁN CHOCARRO, Alberto (com.). *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas. 1898-1939*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 23-33.

LOMBA SERRANO, Concha. «Marisa Roësset, en la frontera (1924-1939)». *Archivo español de arte,* 2018, vol. 91, nº 362, p. 143-158.

LOMBA SERRANO, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*. Madrid: CSIC, 2019.

LOMBA SERRANO, Concha, *et al* (eds.). *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

LOMBA SERRANO, Concha. *Emergiendo del eclipse. Las artistas en la España contemporánea, 1800-1940*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.

LÓPEZ DE SOSOAGA, María Jesús. «Jesús Olasagasti, animador del protagonismo cultural que tuvo San Sebastián antes de la Guerra Civil». *Ondara,* 2004, nº 23, pp. 561-573.

LÓPEZ DE SOSOAGA, María Jesús. *Vida y obra del pintor Jesús Olasagasti Irigoyen*. Tesis doctoral. Bilbao: Universidad de Deusto, 2015.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. *Quintín de Torre, el último imaginero*. Bilbao: Muelle de Uribitarte Editores, 2008.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Francisco. *Clasicismo y renovación en la obra del escultor José Capuz*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2023.

LÓPEZ VILLAVERDE, Ángel Luis. «La iglesia española ante la República (1931-1933)». *Ayer*, 2019, nº 113, pp. 51-76.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «El Sagrado Corazón de Jesús como instrumento de nacionalización (c. 1898-1939). Breves notas para un estudio pendiente». En: ESTEBAN DE VEGA, Mariano; DE LA CALLE VELASCO, María Dolores (coords.). *Procesos de nacionalización en la España contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 173-189.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «La Virgen y la salvación de España. Un ensayo de historia cultural durante la Segunda República». *Ayer*, 2011, nº 82, pp. 187-210.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «Nación y catolicismo en la España contemporánea. Revisitando una interrelación histórica». *Ayer*, 2013a, nº 90, pp. 65-89.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «La España Mariana. Vírgenes y nación en el caso español hasta 1939». En: SIRVENT, Pere Gabriel; POMÉS I VIVES, Jordi; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Francisco (eds.). *España res pública. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*. Madrid: Comares, 2013b, pp. 57-66.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «Las imágenes de lo sagrado o como ser católico entre cambios y continuidades (c. 1875-1931)». *Historia contemporánea*, 2015, nº51, p. 455-485.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «La historia cultural de la religión». En: MONTERO GARCÍA, Feliciano; DE LA CUEVA MERINO, Julio; LOUZAO VILLAR, Joseba (coords.). *La historia religiosa de la España contemporánea. Balance y perspectivas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017, pp. 279-198.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «El catolicismo en femenino. Una mirada desde la historia de España». *Alcores*, 2019a, nº 23, pp. 13-15.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «La Virgen y lo sagrado. La cultura aparicionista en la España contemporánea». *Vínculos de Historia*, 2019b, nº 8, pp. 152-170.

LOUZAO VILLAR, Joseba. «Spanish holiness: sainthood and Catholic nation between Pius IX and Leo XIII». *Journal of Iberian and Latin American Studies,* 2021, nº 3, vol. 27, pp. 277-292.

LOWENTHAL, David. «Geography, Experience and Imagination: Towards a Geographical Epistemology». *Annals of the Association of American Geographers*, 1961, nº 51, vol. 3, pp. 241-260.

LUQUE ARANDA, Marta. *El desarrollo del sector turístico durante la Segunda República y el Primer Franquismo: La Federación Española de Sindicatos de Iniciativa y Turismo.* Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.

MACEIRAS, Manuel. «Ortega y El Escorial». En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ, Francisco Javier (coord.) *Literatura e imagen en El Escorial.* Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 470-510.

M. D. «Chicago's Versatile Spaniard, De Diego». *Art News,* 14-01-1943, p. 25.

MANCEBO ROCA, Juan Agustín. «El mito aéreo en el futurismo italiano: del periodo heroico a la espiritualidad aérea (1909-1944). *Ars Longa,* 2020, nº 29, pp. 219-234.

MARCOS DEL OLMO, Mª Concepción. «En torno a la feminización de la religión en tiempos de la Segunda República. Una mirada desde el territorio castellano y leonés». *Arenal,* 2022, nº 29, vol. 2, pp. 619-647.

MARCOS DEL OLMO, Mª Concepción. «Hacia la conquista del espacio público con el mantenimiento de los roles de género: movilización política de las católicas durante la Segunda República. *Ámbitos,* 2023, nº 50, pp. 11-24.

MARÍAS, Julián. *España inteligible. Razón histórica de las Españas.* Madrid: Alianza, 2014.

MARÍN NAVARRO, Víctor. *Iglesia y arte en el mundo contemporáneo.* Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

MARÍN NAVARRO, Víctor. «La normativa de arte sagrado durante el pontificado de Pío XII (1939-1958). *Carthaginensia,* 2011, nº 27, pp. 75-94.

MARTIN, David. *A General Theory of Secularization*. Oxford: Basil Blackwell, 1978.

MARTIN, David. *On Secularization: Towards a Revised General Theory.* Aldershot: Ashgate, 2005.

MARTIN, David. «Towards eliminating the concept of secularization». En: GOULD, Julius (ed.). *Penguin Survey of the Social Sciences.* Baltimore: Penguin, 1965.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Javier. *Imágenes sicalípticas, eróticas y pornográficas contemporáneas: caso de estudio de L'Infernet de Rafael Solaz*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2023.

MARTÍNEZ GARCÍA, José Leonardo. «La religiosidad popular en la Segunda República: un estudio de caso». *Historia y Memoria de la Educación*, 2020, nº 12, pp. 345-372.

MARTÍNEZ PINEDA, Carmen. *La censura de prensa en la Segunda República española (1931-1936).* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2016.

MARTÍNEZ VILCHES, David. «*Sine labe concepta*. La proyección de un modelo de feminidad católica a través de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XIX». *Arenal*, 2020, nº 27, vol. 2, pp. 495-518.

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 RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La República en Zamora (1931-1936). Comportamiento político electoral de una sociedad tradicional,* vol. 1. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1988.

MCCARTHY, Eamon. «Norah Borges: el arte de la negociación». En: BARREIRO LÓPEZ, Paula; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fabiola (coords.). *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1979).* Madrid: MNCARS, 2015, pp. 23-30.

MERINO HERNÁNDEZ, Rosa María. *La Segunda República, una coyuntura para las mujeres españolas: Cambios y permanencias en las relaciones de género.* Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2003.

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 2000 [1966].

MINGUET I BATLLORI, Joan M. «Les revistes d'avantguarda a Catalunya (1917-1936)». *Gazeta,* 1994, nº 1, pp. 263-276.

MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. «Las múltiples caras de la Inmaculada: religión, género y nación en su proclamación dogmática (1854)». *Ayer*, 2014, nº 96, pp. 39-60.

MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. «¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica». *Historia contemporánea*, 2015, nº 51, pp. 397-426.

MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. *Evas, Marías y Magdalenas. Género y modernidad católica en la España liberal (1833-1874)*. Madrid: CEPC, 2016.

MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. «¿Curas viriles? El padre Claret y la masculinidad sacerdotal en la España del siglo XIX». *Ayer,* 2022, nº 126,

MNAC, «Mela Muter». En: <https://www.museunacional.cat/es/-mela-mutermilch> (27-01-2015).

MOLINA ACALÁ, Carmen María. *Arte y sociedad: escenas de interior en la pintura sevillana entre la revolución de 1868 y el final del reinado de Alfonso XIII*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019.

MOLINS, Patricia. «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil». *Desacuerdos,* 2012, nº 7, pp. 64-145.

MoMA. «Exhibition History» <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/> (22-01-2024).

MORADIELLOS, Enrique. «Más allá de la Leyenda Negra y del Mito Romántico: el concepto de España en el hispanismo británico contemporaneísta». *Ayer,* nº 31, 1998, pp. 183-199.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel. «Los otros partidos católicos: tradicionalistas contra posibilistas. En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.). *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, pp. 223-252.

MORENO LUZÓN, Javier. «Entre el progreso y la virgen del Pilar. La pugna por la memoria en el centenario de la Guerra de la Independencia». *Historia y política,* 2004, nº 12, pp. 41-78.

MORENO NAVARRO, Isidoro. «Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de producción de identidad en Andalucía». En: CÓRDOBA, Pierre; ÉTIENVRE, Jean Pierre. (dirs.) *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 91-103.

MORENO SECO, Mónica. «República y actitudes religiosas. La encuesta de religiosidad de 1936». En: VV.AA. *Iglesia y religiosidad en España. Historia y archivos. Actas de las Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos. Guadalajara*: Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, 2002, vol. I, pp. 433-445.

MORENO SECO, Mónica. «La política religiosa y la educación laica en la Segunda República». *Pasado y memoria: revista de historia contemporánea*, 2003, nº 2, pp. 83-106.

MOYA, Adelina. «El arte guipuzcoano ente la renovación y la innovación». En: MOYA, Adelina; SAENZ DE GORBEA, Javier; SANZ ESQUIDE, José. *Arte y artistas vascos de los años 30*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1986, pp. 139-249.

MOYA, Adelina. «Tradición y Modernidad. Artistas Vascos en los museos de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao». *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao.* 1997, nº2, p. 89-105.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. «Las publicaciones y la investigación sobre mujeres artistas en España». *Raudem: revista de estudios de las mujeres,* 2015, nº 3, pp. 317-338.

MUR PASTOR, Pilar. *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. «Gutiérrez Solana en las colecciones Mapfre». En: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/gutierrez-solana-85> (28-06-2019).

MUSEO SAN TELMO, «Historia». En: <https://www.santelmomuseoa.eus/> (24-10-2024).

NARANJO, Joan. *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya (1925-1945)*. Barcelona: Fundació la Caixa, 1997.

NASH, George (ed.). *Semiotics of Landscape: Archaeology of Mind*. Oxford: British Archaeological Reports, 1997.

NASH, Mary. «Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-century Spain». En: LORÉE ENDERS, Victoria. RADCLIFF, Pamela (coords.). *Constructing Spanish womanhood: female identity in modern Spain*. New York: State University of New York Press, 1999, pp. 25-50.

NAVAS, Alina. «Historia de un fracaso. Las exposiciones del fascismo en la España de la Segunda República (1933-1936)». *Il capitale culturale,* 2016, vol. 14, pp. 813-838.

NOCHLIN, Linda. «Why Haver There Been no Great Women Artists?». *Art News,* 1971, nº 69, pp. 22-39.

NOGUÉ, Joan (ed.). *La construcción social del paisaje. Paisaje y teoría.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

NOGUÉ, Joan; VICENTE, Joan. «Landscapes and National Identity in Catalonia». *Political Geography*, 2004, nº 23, pp. 113-132.

NÚÑEZ BARGUEÑO, Natalia. «Varón y mujer los creó: hacia una lectura "a contracorriente" de la historia, el género y la religión». *Alcores: revista de historia contemporánea*, 2019, nº 23, pp. 17-34.

NÚÑEZ BARGUEÑO, Natalia: «Performing Catholic Masculinity in Early Twentieth-Century Spain: The International Eucharistic Congress of Madrid (1911)». *Journal of Religious History*, 2021, nº 45, vol. 4, pp. 559-581.

OJUEL SOLSONA, Maria. *Les exposicions municipals de Belles Arts i Indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

OROBON, Marie-Angèle. «El arte de pret(herir). Símbolos, atributos y políticos en la caricatura española de la segunda mitad del siglo XIX». *Trayectorias satíricas,* 2021, nº 2, pp. 59-76.

ORSI, Robert. *The Madonna of 115th Street: Faith and Community in Italian Harlem, 1880-1950*. New Haven: Yale University Press, 2002.

ORSI, Robert. *Everyday Miracles. Lived Religion in America*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

ORTEGA CANTERO, Nicolás. «Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936). *Boletín de la A.G.E.,* 2009, nº 51, pp. 25-49.

ORTEGA CANTERO, Nicolás. «Paisaje, patrimonio e identidad en la conformación de la primera política turística española». *Ería,* 2014, nº 93, pp. 27-42.

ORTEGA CANTERO, Nicolás. «El paisaje en la generación del 98». *Estudios Segovianos,* 2020, nº 119, pp. 83-99.

OSTOLAZA, Maitane. «La historiografía sobre las congregaciones religiosas y la educación en la España contemporánea (2000-2015). Balance y perspectivas. En: MONTERO GARCÍA, Feliciano; DE LA CUEVA MERINO, Julio; LOUZAO VILLAR, Joseba (coords.). *La historia religiosa de la España contemporánea. Balance y perspectivas.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017, pp. 223-236.

PARKER PEARSON, Michael; RICHARDS, Colin (eds.). *Architecture and Order: Approaches to Social Space*. Londres: Routledge, 1994.

PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio. *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos: 1840-1980).* Madrid: Akal, 2002.

PASTURE, Patrick; ART, Jan; BUERMAN, Thomas (eds.). *Beyond the Feminization Thesis. Gender and Christianity in Modern Europe*. Lovaina: Leuven University Press, 2012.

PEIST, Núria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento.* Madrid: Abada Editores, 2012.

PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra.* Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

PELIKAN, Jaroslav. *María a través de los siglos. Su presencia en veinte siglos de cultura.* Madrid: PPC, 1997.

PENA LÓPEZ, Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1983.

PENA LÓPEZ, Carmen. *Territorios Sentimentales: Arte e Identidad.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

PENA LÓPEZ, Carmen. «Historia de la construcción del paisaje español y sus estereotipos». En: DIÉGUEZ PATAO, Sofía (ed.). *Los lugares del arte: Identidad y representación*. Barcelona: Laertes, 2014, pp. 45-70.

PENROSE, Jan. «Nations, States and Homelands: Territory and Territoriality in Nationalist Thought». *Nations and Nationalism,* 2002, nº 8, vol. 3, pp. 277-297.

PÉREZ, Joseph. *La Leyenda negra.* Madrid: Gadir, 2009.

PÉREZ BAZO, Javier (ed.). *La vanguardia en España. Arte y literatura.* Madrid: CRIC, 1998.

PÉREZ CONTEL, Rafael. *Artistas en Valencia, 1936-1939*. Vol. 1. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena. «El Escorial como modelo entre la vanguardia y la posguerra». En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ, Francisco Javier

(coord.) *Literatura e imagen en El Escorial.* Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 1001-1014.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALCAIDE, José Luis, ESCRICHE, Margarita (coms.). *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València.* (Exposición celebrada de diciembre de 2001 a enero de 2022 en Valencia, Centre Cultural La Nau). Valencia: Universitat de València, 2005.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «Piezas inéditas y nuevas consideraciones sobre la interpretación estética de Pedro de Mena a comienzos de nuestro siglo». En: MORALES FOLGUERA, José Miguel (coord.). *Pedro de Mena y su época.* Málaga,: Junta de Andalucía, 1990, pp. 307-325.

PÉREZ SEGURA, Javier. «La República Española y la Sociedad de Artistas Ibéricos». En: GARCÍA GARCÍA, Isabel y PÉREZ SEGURA, Javier (coords.). *Arte y Política en España, 1898-1939*. Granada: Comares, 2002, pp. 70-77.

PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936),* Madrid: CSIC, 2003.

PÉREZ SEGURA, Javier. «Victorio Macho, protagonista de la renovación de la escultura española durante los primeros años veinte». En: VALERO-MATAS, Jesús. (coord.). *Victorio Macho. Retrospectiva de su obra en el cincuentenario de su muerte.* Palencia: Ayuntamiento de Palencia, 2017a, pp. 58-77.

PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido Mr. Carnegie! Arte español en las internacionales de los Estados Unidos (1898-1995).* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2017b.

PÉREZ SEGURA, Javier. «Vanguardias artísticas transnacionales (1909-1939)». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne,* 2019a, nº53, pp. 7-10.

PÉREZ SEGURA, Javier. «A New Spain? Relaciones culturales entre España y los Estados Unidos durante la Segunda República». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne,* 2019b, nº53, pp. 109-139.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual.* Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1965.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e iglesia, veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana.* Guipúzcoa: Nerea, 2001.

POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.

POLO, Higinio. «Emil Nolde: entre el nazismo y la pintura degenerada». *El viejo topo,* 2009, nº 257, pp. 72-81.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires: Fiordo, 2013.

PORTÚS, Javier. *El concepto de la Pintura Española: Historia de un problema.* Madrid: Verbum, 2012.

QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro. «Vírgenes, jotas y estampitas. Religión y nación en la II República». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio (ed.). *De la*

Historia Eclesiástica a la Historia Religiosa. Estudios en homenaje al profesor Feliciano Montero García. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2018, pp. 347-364.

RAMÓN SOLANS, Francisco Javier. *La Virgen del Pilar dice… Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

RAMÓN SOLANS, Francisco Javier; DI STEFANO, Roberto (eds.). *Marian Devotions, Political Mobilization, and Nationalism in Europe and America.* Basingstoke: Palgrave, 2016.

RAQUER, Hilari. «La cuestión religiosa en la Segunda República». En: DRONDA, Francisco Javier; MAJUELO, Emilio. (eds.). *Cuestión religiosa y democracia republicana en España (1931-1939).* Pamplona: UPNA, 2007.

RENAU, Josep; FORMENT, Albert. *Josep Renau.* Valencia: IVAM, 2004.

RENAU, Josep; CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Josep Renau, Arte y propaganda en guerra.* Madrid: Ministerio de Cultural, Sudirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2007.

REY REGUILLO, Fernando de. «Políticas de exclusión durante la Segunda República. Un enfoque a ras de suelo». En: ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel; REY REGUILLO, Fernando del (eds.). *El laberinto republicano. La democracia española y sus enemigos (1931-1936).* Barcelona: RBA, 2012, pp. 307-334.

RINA SIMÓN, César. «La construcción de los imaginarios franquistas y la religiosidad "popular", 1931-1945». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 2015, nº 14, pp. 179-196.

RINA SIMÓN, César. «Mistificaciones de la religiosidad popular durante la II República». *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 2016, nº 300-302, pp. 261-278.

RINA SIMÓN, César. «Combates políticos y culturales por la significación de la religiosidad popular durante la II República». *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 2020, nº 41, pp. 1-18.

RINA SIMÓN, César. «Cómo documentar lo intangible: archivos y fuentes para el estudio de la religiosidad popular durante la II República». *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 2022, nº 47, pp. 27-37.

RÍUS SANCHIS, Inmaculada. «Propaganda y humor en la conformación de la opinión pública: *La Campana de Gràcia* (1930-1934)». En: BORDERÍA ORTIZ, Enrique; MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc-Andreu; GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís (dirs.). *El humor frente al poder: prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España (1927-1987).* Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, pp. 89-103.

ROBLES MUÑOZ, Cristóbal. «El Vaticano, el nuncio y los obispos españoles ante la república de abril de 1931». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.). *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, pp. 129-158.

RODRIGO VILLENA, Isabel. *La fortuna de las artistas plásticas en la crítica de arte en España. 1900-1936* (Tesis doctoral). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.

RODRIGO VILLENA, Isabel. «La galentería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)». *Aspakía,* 2017, nº 31, pp. 147-166.

RODRIGO Y ALHARILLA, Martín. *Un hombre, mil negocios. La controvertida historia de Antonio López, marqués de Comillas*. Barcelona: Ariel, 2020.

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. «El Ateneo y el arte sevillano a principios del siglo XX». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artístic,* 1998, vol. 81, nº 247, pp. 177-214.

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. «La Semana Santa de Andalucía. Algo más que una manifestación religiosa». *Bandue. Revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones,* 2009, vol. 3, pp. 235-249.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. «Nuevas perspectivas sobre la religiosidad popular o religión común de los andaluces». *Bandue. Revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones,* 2010, vol. 4, pp. 32-41.

RODRÍGUEZ-ESCUDERO SÁNCHEZ, Paloma. «Costumbrismo, impresionismo y *art nouveau* en la pintura vasca». *Ondare,* 2004, nº 23, pp. 139-162.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, Carlos María. *Los pasos perdidos del catolicismo español. Los católicos y la política española del siglo XX*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2022.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria. «La publicidad en el cine, las modas y la revolución de la estética femenina en la España del primer tercio del siglo XX». En: CARVAJAL, Luis Enrique; RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria (coords.). *La mujer moderna: sociedad urbana y transformación social en España, 1900-1936*. Madrid: Catarata, pp. 277-298.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. «Introducción; las claves de la Leyenda Negra». En: En: RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio; BOER, Harmden (eds.). *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*. Madrid: Iberoamericana, 2015, pp. 9-23.

ROMEO, Mª Cruz. «A New Priest for a New Society? The Masculinity of the Priesthood in Liberal Spain». *Journal of Religious History*, 2021, nº 45, vol. 4, pp. 540-558.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. «Piedras de Venecia». En: VV.AA. *100 años Pabellón español Bienal de Venecia 1922-2022*. Madrid: Turner, 2022, pp. 46-61.

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, 2015, pp. 441-450.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

SAINT-MARTIN, Isabelle. *Art chrétien/Art sacré: Regards du catholicisme sur l'art (France, XIXe-XXe siècle)*. Rennes: Universidad de Rennes, 2014.

SALAZAR, María José. «Visión religiosa de Solana». En: SALAZAR, María José (com.). *José Gutiérrez Solana y la religión*. Burgos: Junta de Castilla y León, 2018, pp. 10-23.

SALAZAR, María José. «Apuntes biográficos». En: SALAZAR, María José (com.). *José Gutiérrez Solana y la religión*. Burgos: Junta de Castilla y León, 2018, pp. 81-112.

SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. «El discurso anticlerical en la construcción de una identidad nacional española republicana (1898-1936)». *Hispania sacra*, 2002, vol. 54, nº 110, pp. 485-498.

SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. «Beatas sojuzgadas por el clero: la imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX». *Feminismo/s*, 2003, nº 2, pp. 41-58.

SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. «¿Espejos invertidos?: mujeres clericales, mujeres anticlericales». *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, 2004, nº 11, vol. 2, pp. 87-111.

SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. «Laicismo, género y religión. Perspectivas historiográficas». *Ayer,* 2006, nº 61, vol. 1, pp. 191-308.

SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. «Los católicos españoles ante la libertad religiosa durante la Segunda República». *Diacronia: Studi di Storia Contemporanea*, 2016, nº26, s.p.

SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *Solana, vida y pintura*. Madrid: Taurus, 1962.

SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio. «Un bestiario anticlerical: la animalización como estrategia comunicativa de la prensa satírica republicana en España (1868-1910)». *Brocar,* 2023, nº 47, pp. 45-73.

SÁNCHEZ HERRERO, José. «San Isidoro de Sevilla, el Sabio. Su escasa presencia cultural en la sociedad sevillana. Reacciones y proyectos». En: VV.AA. *San Isidoro de Sevilla. Scriptorium Isidori Hispalensis*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2023, pp. 17-31.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. «La Leyenda Negra: para un estado de la cuestión». En: RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio; BOER, Harmden (eds.). *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*. Madrid: Iberoamericana, 2015, pp. 24-45.

SÁNCHEZ LATORRE, Margarita. «Cofradías penitenciales en la pintura sevillana de los siglos XIX-XX». En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro universitario Escorial-María Cristina, 2017, pp. 865-880.

SANTACREU SOLER, José Miguel. *El compromís artístic de Joan Commeleran (Barcelona 1902-1992)*. Alicante: Museu de la Universitat d'Alacant, 2019.

SANZ FERRERUELA, Fernando. «*El confesor,* de los hermanos Baños (1920): un singular tratamiento de lo religioso en el cine mudo español». *Artigrama,* 2003, nº 18, pp. 609-640.

SAURET GUERRERO, María Teresa. «La escultura religiosa española en el siglo XX». En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Granada: ExLibric, 2015, pp. 233-252.

SCOTT, Joan Wallach. «El género: una categoría útil para el análisis histórico». En: AMELANG, James S., NASH, Mary (eds.). *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea.* Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, pp. 23-56.

SCOTT, Joan Wallach. *Sex and Secularism.* Princeton: Princeton University Press, 2018.

SERRANO, Carlos. «Cultura popular y cultura obrera en España alrededor de 1900». *Historia Social,* 1989, nº 4, pp. 21-32.

SHELMERDINE, Brian. «The Experiences of British Holidaymakers and Expatriate Residents in Pre-Civil War Spain». *European History Quarterly,* 2002, vol. 32, nº 3, pp. 367-390.

SHINER, Larry. «The Concept of Secularization in Empirical Research». J*ournal for the Scientific Study of Religion*, 1967, vol. 6, pp. 207-220.

SHUYUN, Sun. *The Long March.* Nueva York: Harper Collins Press, 2006.

SILVERBLATT, Irene. «The Black Legend and Global Conspiracies: Spain, the Inquisition and the Emerging Moderno World». En: GREER, Margaret R.; MIGNOLO, Walter D.; QUILINGAN, Maureen (eds.). R*ereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires.* Chicago: University of Chicago Press, 2008, pp. 99-116.

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, pp. 1079-1087.

SOBY, James Thrall. *Salvador Dalí.* New York: The Museum of Modern Art, 1941.

SOTO CANO, María. «Los primeros años del escultor Quintín de Torre (1877-1910)». *Sancho el sabio: revista de cultura e investigación vasca,* 2010, nº 32, pp. 43-70.

SOUVIRON LÓPEZ, Begoña. «Josep Renau. Un arte para el pueblo». *Tópicos del Seminario,* 2023, nº 50, pp. 14-33.

STEPHENSON, Janet. «The Cultural Values Model: An Integrated Approach to Values in Landscapes». *Landscape and Urban Planning*, 2008, nº84, pp. 127-139.

STUDLAR, Gaylin. «Out-Salomeing Salomé: Dance, the New Woman, and Fan Magazine». En: BERNSTEIN, Matthew; STUDLAR, Gaylin. *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, pp. 99-129.

TAYLOR, Charles. *La era secular.* Barcelona: Gedisa, 2014, vol. 2.

TEZANOS GANDARILLAS, Marisa. «El clero ante la República: los clérigos candidatos en las elecciones constituyentes de 1931». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.). *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, pp. 275-293.

TILLEY, Christopher. *A Phenomenology of Landscapes: Places, Paths and Monuments.* Oxford: Berg, 1994, p. 34.

TORRE, Guillermo de. *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona: Edhasa, 1963.

TORRENT, Rosalía. *España en la bienal de Venecia: 1895-1997*. Castellón: Diputación de Castellón, 1997.

TORRENT, Rosalía; ANTOLÍN, Enriqueta; GONZÁLEZ ROBLES, Luis. *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores: Turner, D.L. 2003.

TORRES SASTRÚS, Vega. *Religión e ideología artística. La visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936)*. Granada: Atrio, 2020.

TORRES SASTRÚS, Vega. «Discreta modernidad. Pintoras de género religiosa en la Segunda República». *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII,* 2023, nº 11, pp. 137-157.

TORRES SASTRÚS, Vega. «Manuel Monleón y la serie *Los siete pecados capitales*: un estilo propio entre Segrelles y Renau». *Ars longa,* 2023b, nº 32, pp. 115-133.

TORRES SASTRÚS, Vega. «El matrimonio Frau: trayectorias entrelazadas en torno a las figuraciones modernas de los años treinta del siglo XX». *Archivo Español de Arte*, 2024, vol. 97, nº 385, 1235.

TOSCO, Carlo *El Paisaje como Historia.* Cádiz: Editorial UCA, 2020.

TOWNSON, Nigel. *La República que no pudo ser. La política de centro en España (1931-1936)*. Madrid: Taurus, 2002.

TOWNSON, Nigel. «¿Vendidos al clericalismo? La política religiosa de los radicales en el segundo bienio, 1933-1935». En: DE LA CUEVA MERINO, Julio; MONTERO, Feliciano (eds.). *Laicismo y catolicismo. El conflicto político-religioso en la Segunda República.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, pp. 73-90.

TOWNSON, Nigel. «Anticlericalismo y secularización en España: ¿una excepción europea?». En: TOWNSON, Nigel (coord.). *¿Es España diferente? Una mirada comparativa (siglos XIX y XX).* Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2010, pp. 111-166.

TOWNSON, Nigel. «¿Una tercera vía? Política centrista durante la República». En: ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel; REY REGUILLO, Fernando del (eds.). *El laberinto republicano. La democracia española y sus enemigos (1931-1936).* Barcelona: RBA, 2012, pp. 161-189.

TRAFÍ I PRATS, Laura. «De la cultura feminista a la institución arte». *Desacuerdos,* 2012, vol. 7, pp. 214-245.

TRAPIELLO, Andrés. «José Gutiérrez Solana, entre el fervor y la herejía». En: SALAZAR, María José (com.). *José Gutiérrez Solana y la religión.* Burgos: Junta de Castilla y León, 2018, pp. 24-29.

TRISTEZZA, Nora. «El arte de Borges». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación,* 2008, nº27, pp. 73-86.

TUCKER, Shawn R. *The virtues and vices in the arts: a sourcebook*. Eugene: Cascade Books, 2015.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno a las artes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

UNSAIN AZPIROZ, José Mª. «El humor gráfico en la prensa de Bilbao y San Sebastián (1865-1936)». *Ondare,* 2004, nº 23, pp. 599-614.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique. *La construcción historiográfica del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.

USUNÁRIZ, Jesús M. «Envidia de la potencia del rey católico: respuestas españolas a las críticas de sus enemigos en los siglos XVI y XVII». En: RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio; BOER, Harmden (eds.). *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*. Madrid: Iberoamericana, 2015, pp. 45-66.

VAN OSSELAER, Tine; BUERMAN, Thomas. «Feminization Thesis: A Survey of International Historiography and a Probing of Belgian Grounds». *Revue d'histoire ecclésiastique*, 2008, nº 103, pp. 497-544.

VAN OSSELAER, Tine. *The Pious Sex: Catholic Constructions of Masculinity and Femininity in Belgium, c. 1800-1940*. Lovaina: Leuven University Press, 2013.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. *Pater infamis: genealogía del cura pederasta en España (1880-1912)*. Madrid: Cátedra, 2020.

VIAR, Javier. «Una colección, una historia». En: *Analogías. Arte vasco en la colección BBVA*. (Exposición celebrada en Palacio de San Nicolás, Bilbao, del 13 de julio al 18 de septiembre de 2022). Bilbao: Colección BBVA, 2022, pp. 16-67.

VILAR BASSAGAÑAS, Anna. «L'escola d'Olot: Joaquim Marià Vayreda». *Lligams: Una Lectura Interdisciplinària de la Història*, 2009, nº 6, pp. 5-6.

VILLANUEVA, Jesús. *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XX*. Madrid: Catarata, 2011.

VILLAVERDE RICO, María José; CASTILLA URBANO, Francisco. *La sombra de la leyenda negra*. Madrid: Tecnos, 2016.

VINCENT, Mary. «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, nº 28, pp. 135-151.

VV.AA. *Lorenzo Aguirre*. Alicante: Museo de Bellas Artes Gravina, Diputación de Alicante, 2003.

WAGNER, Rudolf G. «China 'Asleep' and 'Awakening'. A study in conceptualizing asymmetry and coping with it». *Transcultural studies,* 2011, nº 1, pp. 4-139.

WALKER, Monica. «Los simios». *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 2013, nº 9, p. 63-77.

WELTER, Barbara. «The feminization of American Religion, 1800-1860». En: *Dimity convictions. The American Woman in the Nineteenth Century*. Athens: Ohio University Press, pp. 83-102.

WERNER, Yvonne Maria (ed.) *Christian Masculinity: Men and Religion in Northern Europe in the 19th and 20th Centuries*. Lovaina: Leuven University Press, 2011.

WILLAIME, Jean-Paul. *Europe et religions. Les enjeux du XXie siècle*. París: Fayard, 2004.

WOHLRAB-SAHR, Monika y BURCHARDT, Marian. «Multiple Secularities: Toward a Cultural Sociology of Secular Modernities». *Comparative Sociology*, 2012, nº 11, pp. 875-909.

WOLF, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, 2011.

ZAMBUDIO MORENO, Antonio. «José Capuz: el vanguardismo en la escultura religiosa de Cartagena anterior a la Guerra Civil». *Archivo de arte valenciano,* 2021, vol. 102, pp. 221-233.

ZAMONSTNY, Jeffrey S.; LARSON, Susan (coords.). *Kiosk literature of Silver Age Spain: modernity and mass culture*. Chicago: Intellect, 2017.

ZIMMER, Olivier. «In Search of Natural Identity. Alpine landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation». *Comparative Studies in Society and History*, 1998, nº 40, pp. 637-665.

ZUBIAURRE, Maite. *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*. Madrid: Cátedra, 2014.

ANEXOS

NOTA:

Para evitar el exceso de celdas en las tablas, hemos destacado las obras que pertenecen al formato escultórico en color gris.

El año que se indica hace referencia a la fecha en la que se celebró la exposición de dónde hemos extraído el título. Se señalará cuando la misma obra se haya expuesto en más de una ocasión distinta.

ANEXO 1.

OBRAS ORGANIZADAS POR ESPACIO EXPOSITIVO

A1.1. Exposiciones nacionales de Bellas Artes

Género	Título	Autor/a	Año	Admisión y premios
Costumbrista	*Ofrenda*	Felipe Cossío del Pomar	1932	Aceptada
Costumbrista	*A la sombra de la Cruz*	Fernando Tarazona	1932	Aceptada
Costumbrista	*El día de todos los santos*	Laureano Barrau	1932	Aceptada
Costumbrista	*Escuchando el órgano (Los ciegos músicos)*	Daniel Vázquez Díaz	1932	Aceptada
Costumbrista	*Publicación de las bulas en Córdoba*	Vicente Gómez Novella	1932	Aceptada
Costumbrista	*Villancicos*	Francisco Soria Aedo	1932	Aceptada
Interior	*Interior (iglesia de la Caridad)*	Alfonso Grosso Sánchez	1932	Aceptada. Segunda Medalla
Interior	*Serenidad*	Alfonso Grosso	1932	Aceptada
Naturaleza muerta	*Virgen gótica (naturaleza muerta)*	Casimiro Gracia Raga	1932	Aceptada
Paisaje	*Catedral de Barcelona*	Ramón Gimbert Canals	1932	Aceptada
Paisaje	*Claustro de la colegiata del Sar, en Santiago de Compostela*	Francisco Esteve Botey	1932	Aceptada
Paisaje	*Entrada al convento de los descalzos*	Juan Francés y Mexía	1932	Aceptada
Paisaje	*Iglesia del Pino*	Luis García Oliver	1932	Aceptada
Paisaje	*Las batuecas (convento en ruinas)*	José A. Merediz	1932	Aceptada
Paisaje	*San Nicolás (Ámsterdam)*	Juan Ferrer Carbonell	1932	Aceptada
Paisaje	*Santa Cecilia (Montserrat)*	Pau Sabaté Jaumá	1932	Aceptada
Religiosa	*Adán y Eva*	Rosario de Velasco	1932	Aceptada. Segunda Medalla

Religiosa	*Anunciación*	Fernando Quero y Quero	1932	Aceptada
Religiosa	*Fundador / San Ignacio de Loyola*	Elías Salaverría	1932	Aceptada
Religiosa	*Nacimiento*	Germán Calvo	1932	Aceptada
Religiosa	*Tríptico de Sevilla*	Santiago Martínez	1932	Aceptada
Religiosa	*Un ángel*	Marisa Röesset	1932	Aceptada
Religiosa	*Virgen Románica*	Francisco Llorens Díaz	1932	Aceptada
Religiosa	*Sagrada Familia*	Virgilio Penades	1932	Aceptada
Religiosa	*Caín*	Marga Gil Roësset	1932	Aceptada
Religiosa	*Cristo*	Ernesto Marco Ferrer	1932	Aceptada
Religiosa	*Dolorosa*	Francisco Asorey	1932	Aceptada
Religiosa	*Eva*	Osmundo y Eloy Hernández	1932	Aceptada
Religiosa	*San José*	Ernesto Marco Ferrer	1932	Aceptada
Costumbrista	*Orante*	Manuel de la Cruz Martín	1932	Aceptada
Clero	*El monje blanco*	Alfredo Felices Rodríguez	1932	Rechazada
Clero	*Los ermitaños*	José Gutiérrez Solana	1932	Rechazada
Costumbrista	*A la Romería*	Jesús Varela y Varela	1932	Rechazada
Costumbrista	*Confesión*	Ricardo Segundo	1932	Rechazada
Costumbrista	*Humildes en romería*	Dario Vilás Fernández	1932	Rechazada
Costumbrista	*Ofrenda*	Miguel Ángel Dieguez	1932	Rechazada
Costumbrista	*Pastor de Almas*	Jaime Serra	1932	Rechazada
Costumbrista	*Toque de ánimas*	Emilio Poy Dalmau	1932	Rechazada
Interior	*Interior del convento de Churubusco (Méjico)*	Ángela Muns Blanchart	1932	Rechazada
Paisaje	*Calvario de Sagunto*	Luis San Martínez	1932	Rechazada

Paisaje	*Camino de la Santa Cueva (Montserrat)*	Eusebio Díaz Costa	1932	Rechazada
Paisaje	*Claustro del monasterio*	Remigio S. Ichofa	1932	Rechazada
Paisaje	*Claustros de la Catedral de Tarragona*	José Camins Revull	1932	Rechazada
Paisaje	*Claustros del Monasterio de San Cugat*	Pedro Prats Colomé	1932	Rechazada
Paisaje	*Iglesia de San Nicolás de Avilés*	Obdulia García Díaz	1932	Rechazada
Paisaje	*Jardín de los frailes*	Jesusa R. y Rodríguez Villamil	1932	Rechazada
Paisaje	*Monasterio de Montserrat*	Carlos Becquer Domínguez	1932	Rechazada
Religiosa	*Cristo de la Vega*	Emilio Sala Iriarte	1932	Rechazada
Religiosa	*Cristo y el Hombre*	Rosario de Lombera Pellicer	1932	Rechazada
Religiosa	*Crucifixión*	Isabel Pastor Bourgon	1932	Rechazada
Religiosa	*Juicio Final*	Eduardo Vicente Fernández	1932	Rechazada
Religiosa	*La anunciación*	Francisco Rodríguez Ruiz	1932	Rechazada
Religiosa	*La anunciación*	Luis Orga Marqués	1932	Rechazada
Religiosa	*La anunciación*	Máximo Ramos López	1932	Rechazada
Religiosa	*La leyenda de Fray Gari*	Antonio Ollé Pinell	1932	Rechazada
Religiosa	*Tríptico El pecado original*	Gumersindo Parada	1932	Rechazada
Religiosa	*Virgen moderna*	R. Burgos	1932	Rechazada
Religiosa	*Virgen románica*	Luis García Oliver	1932	Rechazada
Religiosa	*Amaos los unos a los otros*	Vicente Gómez Novella	1932	Rechazada
Religiosa	*Cristo Yacente*	José Cerveto y Alcalde	1932	Rechazada

Religiosa	*Las llagas de San Francisco*	Tomás Noguera Belenguer	1932	Rechazada
Religiosa	*Madonna*	Joaquín Lucarini	1932	Rechazada
Religiosa	*Martirio*	José Núñez Mínguez	1932	Rechazada
Clero	*Fray Pablo*	Santiago Martínez	1934	Aceptada
Clero	*Místico*	Roberto González del Blanco	1934	Aceptada
Costumbrista	*Con flores a María*	Marcial Moreno Pascual	1934	Aceptada
Costumbrista	*El ciego de Santa Margarita*	José Seijo Rubio	1934	Aceptada
Costumbrista	*La hora del ángelus*	Juan Francés y Mexía	1934	Aceptada
Costumbrista	*La Sevilla Tradicional*	Santiago Martínez	1934	Aceptada
Costumbrista	*Oración*	Rafael Ortega Heredia	1934	Aceptada
Costumbrista	*Oración*	Alfonso Grosso	1934	Aceptada
Interior	*El comulgatorio*	Alfonso Grosso	1934	Aceptada
Paisaje	*Claustro*	Manuel Gutiérrez Fernández	1934	Aceptada
Paisaje	*El Paular*	Ramón Simonet	1934	Aceptada
Paisaje	*Famoso templo de esquipulas*	Miguel Infante	1934	Aceptada
Paisaje	*La iglesia de Ceares en Gijón*	Octavio Bianqui y Sánchez	1934	Aceptada
Paisaje	*Templo de la Sagrada Familia.*	Fausto Renom Jaumandreu	1934	Aceptada
Paisaje /Religiosa	*San Andrés*	Edith de Aguiar Thiel	1934	Aceptada
Política	*Turba sin Dios (composición)*	Francisco Soria Aedo	1934	Aceptada
Religiosa	*Aparición de Cristo a los apóstoles*	Emilio Poy Dalmau	1934	Aceptada
Religiosa	*Dolorosa*	Miguel Hernández Nájera	1934	Aceptada
Religiosa	*María Magdalena*	Aurora Lezcano Saracho	1934	Aceptada

Religiosa	*Betsabé*	José Suárez Peregrín	1934	Aceptada
Religiosa	*Religiosa*	Julia Minguillón	1934	Aceptada. Tercera medalla
Religiosa	*Virgen*	Marisa Roësset	1934	Aceptada
Sin especificar	*Tragedia*	Quintín de Torre	1934	Aceptada
Religiosa	*Eva*	Jose Luis Martínez Repullés	1934	Aceptada
Religiosa	*Eva*	Mariano Monedero del Río	1934	Aceptada
Religiosa	*La Virgen de la selva*	José Pérez Pérez "Sejo"	1934	Aceptada
Religiosa	*Magdalena*	Antonio Cano Carrera	1934	Aceptada
Religiosa	*San Sebastián*	Mariano Timón Ambrosio	1934	Aceptada
Sin especificar	*Revelación*	José Bueno Jimeno	1934	Aceptada
Clero	*Monje*	Aurelio Barris	1934	Rechazada
Clero	*Sacristán*	Natalia Hualde	1934	Rechazada
Costumbrista	*Navidad*	Julia Alcayde	1934	Rechazada
Costumbrista	*Ofrenda*	Pedro García Semo	1934	Rechazada
Costumbrista	*Penitentes*	Lastenia de Antiñano	1934	Rechazada
Costumbrista	*Romería (el Monstseny)*	Francisco Guimart Candelich	1934	Rechazada
Costumbrista	*Romeros sevillanos*	Gustavo Gallardo Ruiz	1934	Rechazada
Costumbrista	*Señorita de la Cruz*	Agustín Olguera González	1934	Rechazada
Paisaje	*Callejón de la iglesia*	Enrique Soto García	1934	Rechazada
Paisaje	*Monasterio del Parral (Segovia)*	Rafael Peñuelas Fernández	1934	Rechazada
Paisaje	*Patio de convento andaluz*	Luis de Andrade	1934	Rechazada
Paisaje	*Ruinas del clasutro del ex-monasterio de San Jerónimo.*	José Fernández Segura	1934	Rechazada

Paisaje	*San Andrés (Madrid)*	Edith de Aguiar	1934	Rechazada
Religiosa	*Adán y Eva*	Hipólito Hidalgo de Caviedes	1934	Rechazada
Religiosa	*Cabeza de Virgen*	Concepción Boler Torrens	1934	Rechazada
Religiosa	*David y Goliat*	José María Marqués-Puig	1934	Rechazada
Religiosa	*El milagro de San Diego de Alcalá*	José Gordillo Sánchez	1934	Rechazada
Religiosa	*El quinto mandamiento*	Lastenia de Antiñano	1934	Rechazada
Religiosa	*Éxtasis de Santa Rosa de Lima*	Francisco Enríquez y González Olivares	1934	Rechazada
Religiosa	*I.N.R.I.*	Francisoc Fernándezz-Cabrera García	1934	Rechazada
Religiosa	*San Francisco predicando a los pájaros*	José María Marqués-Puig	1934	Rechazada
Religiosa	*Cabeza de Jesús*	Antonio Castillo Lastrucci	1934	Rechazada
Clero	*Consolatrix Afflictorum*	Gonzalo Bilbao y Martínez	1936	Aceptada
Clero	*La profesión*	Alfonso Grosso	1936	Aceptada
Costumbrista	*Estampa del Rocío*	Alfonso Grosso	1936	Aceptada
Costumbrista	*Puebla de Guzmán antes del siglo XX*	Sebastián García Vázquez	1936	Aceptada
Costumbrista	*El Moisés*	Rafael Argelés	1936	Aceptada
Histórica	*Liberación de los cautivos*	José Moreno Carbonero	1936	Aceptada
Paisaje	*Monasterio de Agres*	Juan Ferrer Carbonell	1936	Aceptada
Parece religiosa	*Composición*	Germán Calvo	1936	Aceptada
Parece religiosa	*El portal de José y María*	José Frau	1936	Aceptada
Religiosa	*Natividad en Castilla*	José Morell Macías	1936	Aceptada

Religiosa	*La matanza de los inocentes*	Rosario de Velasco	1936	Aceptada
Religiosa	*La Virgen Morena*	Purificación Searle Fernández-Calcela	1936	Aceptada
Religiosa	*San Juan Bautista, niño*	Marisa Roësset	1936	Aceptada
Religiosa	*San Fermín*	Lorenzo Aguirre	1936	Aceptada
Religiosa	*Caín y Abel*	Mariano Rubio	1936	Aceptada
Otros	*Ilusión pecadora*	Mariano Barrero Sáez	1936	Aceptada
Religiosa	*Judit*	Agustín Ballester Besalduch	1936	Aceptada
Religiosa	*Tríptico en cerámica de la vida de la Virgen*	Mariano Benlliure	1936	Aceptada
Religiosa	*El hijo del hombre*	Carmelo Vicent Surià	1936	Aceptada
Clero	*Novicio franciscano*	Aureliano Arronte Penton	1936	Rechazada
Clero	*Retrato de un arzobispo*	Francisco Lozano	1936	Rechazada
Clero	*Retrato de un canónigo*	Francisco Ferrando Casaras	1936	Rechazada
Costumbrista	*Vieja devota*	Anita Magsaysay	1936	Rechazada
Costumbrista / religiosa	*Dar de beber al sediento*	Antonio Brunt Rodríguez	1936	Rechazada
Interior	*Capilla de Jesús nazareno*	Esteban Doménech	1936	Rechazada
Interior	*Interior de la iglesia de San Lucas*	Esteban Doménech	1936	Rechazada
Interior	*Interior de Sacristía*	María del Carmen Corredoyra	1936	Rechazada
Interior	*Interior de una Iglesia de Ávila*	José Antonio Alberti	1936	Rechazada
Paisaje	*Convento de Santo Domingo el Real de Toledo*	Javier Gómez Acebo y Vázquez	1936	Rechazada

Paisaje	*El huerto de las monjas*	Francisco Camps Ribera	1936	Rechazada
Paisaje	*Ermita Guipozcoana*	Jesús López de Apellaniz	1936	Rechazada
Paisaje	*Iglesia de Benasal*	Teresa Pascual Añón	1936	Rechazada
Religiosa	*El casamiento del diablo*	Daniel Sabater Salabert	1936	Rechazada
Religiosa	*Eva en el Paraíso*	Anfonso Molins y Manzanares	1936	Rechazada
Religiosa	*Fragmento de la Hoz de San Pablo*	Jaime Serra	1936	Rechazada
Religiosa	*La adoración de los magos*	Antonio Cañavate Gómez	1936	Rechazada
Religiosa	*La Virgen*	Gloria Gascón Pérez	1936	Rechazada
Religiosa	*La Virgen de Bourges*	Juana Maurer	1936	Rechazada
Religiosa	*Marta y María*	José Marced Furió	1936	Rechazada
Religiosa	*Salomé*	Alfredo Claros	1936	Rechazada
Religiosa	*Virgen de la leche*	Fernando Moreno Marín	1936	Rechazada
Religiosa	*Virgen del Puerto*	Antonio Giménez Toledo	1936	Rechazada
Religiosa	*Adán y Eva*	Víctor González Gil	1936	Rechazada
Costumbrista	*Amén*	Enrique Rodríguez González	1936	Rechazada
Religiosa	*Cristo en la Cruz*	José María Aguilar y Collados	1936	Rechazada
Religiosa	*Cristo flagelado*	Eulogio Blasco López	1936	Rechazada
Religiosa	*Dolorosa*	Ricardo Font	1936	Rechazada
Religiosa	*Virgen del pajarito*	Jenaro Lázaro Gumiel	1936	Rechazada

A1.2. Exposiciones de la Asociación de Pintores y Escultores

Género	Título	Autor/a	Año	Exposición
Costumbrista	*La devota*	Gumersindo Parada Fustel	1931	XI Salón de Otoño
Costumbrista	*De la romería (La Coruña)*	José Blanco Coris	1931	XI Salón de Otoño
Costumbrista	*La santa compañía*	Pura Vázquez de la Varga	1931	XI Salón de Otoño
Costumbrista	*La Cruz*	Fernando Schmidt	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Costumbrista	*Oración*	Francisco Gómez Gómez	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Histórica	*Traslado del cuerpo del Apóstol Santiago*	Juan Luis López	1931	XI Salón de Otoño
Histórica	*Traslado de las campanas de la Catedral*	Juan Luis López	1931	XI Salón de Otoño
Interior	*La entrada al convento*	María del Carmen Correroyra Ruíz	1931	XI Salón de Otoño
Interior	*La escalera del Pretorio*	Pura Vázquez de la Varga	1931	XI Salón de Otoño
Paisaje	*Santa María desde los huertecillos (Brihuega)*	Carlos Casado Hernández	1931	XI Salón de Otoño
Paisaje	*Catedral de Segovia*	Cristóbal Ruíz	1931	XI Salón de Otoño
Paisaje	*Lonja y Colegiata de Alcañiz*	Edith Aguiar	1931	XI Salón de Otoño
Paisaje	*Patio de los frailes*	Francisco Olivares	1931	XI Salón de Otoño
Paisaje	*Jardín de los frailes*	Javier Winthuisen	1931	XI Salón de Otoño
Paisaje	*Iglesia de San Antonio Abad*	Juan Moreno Díaz	1931	XI Salón de Otoño

Paisaje	*La Catedral de Segovia*	Madeleine Leroux	1931	XI Salón de Otoño
Paisaje	*Rincón de la Ermita*	Antonio Giménez Toledo	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Religiosa	*Misticismo*	Cesar Pardo de Cela	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Boceto para el pecado original*	Federico Anibal	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Caín*	Gumersindo Parada Fustel	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*San Juan*	Juan Halama y Schlegel	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Anunciación*	Juan José Cobo Barquera	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Eva*	Mariqueta de los Santos	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Eva*	Pedro García Camio	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Cristo*	Pura Vázquez de la Varga	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Dios*	Pura Vázquez de la Varga	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Virgen*	Javier Ciria	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Religiosa	*San Juan*	Juan Halama y Schlegel	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Religiosa	*Eva*	José Planes	1931	XI Salón de Otoño
Otros	*Invocante*	Félix Alonso	1931	XI Salón de Otoño
Costumbrista	*Vidas grises*	Agustín Olguera	1932	XII Salón de Otoño
Costumbrista	*Procesión en el pueblo*	María Nueve Iglesias	1932	XII Salón de Otoño
Costumbrista	*Del sermón*	José Marced Furió	1932	XII Salón de Otoño

Costumbrista	*Intimidad*	Francisco Soria Aedo	1932	XII Salón de Otoño
Paisaje	*Patio de los Evangelistas*	Vicenta Rueda y Carrera	1932	XII Salón de Otoño
Paisaje	*Ermita de la Hoz*	Alberto Romero Guerra	1932	XII Salón de Otoño
Paisaje	*Estudio del Monasterio de la Cartuja en Jerez de la Frontera (4 versiones)*	Gonzalo Bilbao	1932	XII Salón de Otoño
Paisaje	*Santo Tomé (Toledo)*	Guillermo Tellez González	1932	XII Salón de Otoño
Paisaje	*El Escorial*	Fausto Antonio Moya	1932	XII Salón de Otoño 1932
Política	*Galán y García Hernández*	Rafael López Álvarez	1932	XII Salón de Otoño
Religiosa	*Cristo*	Antonio Fernández	1932	XII Salón de Otoño
Religiosa	*Paraíso Perdido*	Gumersindo Parada Fuster	1932	XII Salón de Otoño
Religiosa	*Cabeza de Virgen*	María Muntadas	1932	XII Salón de Otoño
Religiosa	*Salomé*	Hermanos Maumejan	1932	XII Salón de Otoño. Cartón para vidriera en sección de artes decorativas.
Retrato	*Pecado*	Miguel Rubio Aguilar	1932	XII Salón de Otoño
Retrato	*En el tocador*	Pedro Antonio	1932	XII Salón de Otoño. Exposición de Pedro Antonio y Soria Aedo en Tampa, Florida, 1934.
Clero	*Anacoreta*	Isabel Pastor Bourgon	1932	XII Salón de Otoño
Religiosa	*La sagrada familia*	Mariano Benlliure	1932	XII Salón de Otoño
Clero	*Hermana de la Caridad*	Parés de Sivilla	1933	XIII Salón de Otoño
Costumbrista	*Semana Santa*	Enrique García Orta	1933	XIII Salón de Otoño

Costumbrista	*Los disciplinantes*	José Gutiérrez Solana	1933	XIII Salón de Otoño
Costumbrista	*Procesión en Pancorbo*	José Gutiérrez Solana	1933	XIII Salón de Otoño
Costumbrista	*Vieja rezando*	Jacqueline Pagés	1933	XIII Salón de Otoño
Paisaje	*Catedral de Santiago*	Edith Aguiar	1933	XIII Salón de Otoño
Paisaje	*Patio de los Evangelistas del Monasterio del Escorial*	Vicenta Rueda	1933	XIII Salón de Otoño
Paisaje	*Tarazona (palacio obispal)*	D. F. Vicente García	1933	XIII Salón de Otoño
Paisaje	*Santuario del Moncayo*	D. F. Vicente García	1933	XIII Salón de Otoño
Paisaje	*La catedral de León*	David Martín Tizio	1933	XIII Salón de Otoño
Paisaje	*La virgen de Lourdes*	Luis Antón López	1933	XIII Salón de Otoño
Paisaje	*Ermita de Tobera*	Marceliano Santa María	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Madona*	María A. Multedo y Villa-Real	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Cabeza de Cristo*	Manuel Cáceres	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Cruz*	Juan Soliguer	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Jesucristo y la Magdalena*	Juan Soliguer	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Descendimiento*	Juan Soliguer	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Estudio para la figura que en decoración de una capilla representará la Caridad (fresco).*	María A. Multedo y Villa-Real	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Eva*	Mary Harvey	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*La anunciación*	Ruth Velázquez	1933	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Hebrea*	Víctor Manuel García Morales y Montegrifo	1933	XIII Salón de Otoño

Religiosa	*Eva*	José Díaz Bueno	1933	XIII Salón de Otoño
Clero	*Un místico*	Gumersindo Parada Fustel	1934	XIV Salón de Otoño
Costumbrista	*El Calvario*	Alfonso Grosso	1934	XIV Salón de Otoño
Costumbrista	*Amén*	Jose Mariano Cañas de Castro	1934	XIV Salón de Otoño
Costumbrista	*Santas mujeres*	Luis Lozano Losilla	1934	XIV Salón de Otoño
Costumbrista	*De Semana Santa en Sevilla*	Gumersindo Parada Fustel	1934	XIV Salón de Otoño
Histórica	*El triunfo de la Santa Cruz (Batalla de las Navas de Tolosa)*	Marceliano Santa María	1934	XIV Salón de Otoño
Histórica	*Inquisición*	José María Díaz	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar	*San Martín*	Francisco Huguet	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar	*San Antonio bendito*	Ángel Calleja	1934	XIV Salón de Otoño
Interior	*Interior de iglesia*	Alma Tapia	1934	XIV Salón de Otoño
Interior	*Interior conventual*	María del Carmen Correroyra Ruíz	1934	XIV Salón de Otoño
Interior	*Capilla de la dolorosa*	María del Carmen Corredoyra Ruíz	1934	XIV Salón de Otoño
Naturaleza muerta	*Estudio*	Manuel Hernández Sanjuán	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*El Convento*	José Frau	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Cruz de San Sebastián*	Manuel Prieto Benítez	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Calle de la Cruz (Seo de Urgell)*	Jose Gómez Abad	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Rincón pintoresco (Seo de Urgel)*	Jose Gómez Abad	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Monasterio de El Escorial*	Emilio Pardo del Moral	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Ábside*	Pablo Sabaté Jauma	1934	XIV Salón de Otoño

Paisaje	*Iglesia de San Pedro de Gijón*	Lorenzo Garralda	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*La huerta del Monasterio del Paular*	Luis Rubio y Verano-Aguirre	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Vista general del Monasterio del Escorial*	Emilio Pardo del Moral	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Iglesia de Lantueno*	Rafael García del diestro	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Gradas de la Catedral (Sevilla)*	Manuel González Montes	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Paisaje (burgos)*	Modesto Ciruelos González	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Paisaje con palomas*	José Frau	1934	XIV Salón de Otoño
Paisaje	*Ruinas*	Margarita de Frau	1934	XIV Salón de Otoño
Religiosa	*El milagro de la rosa*	Máximo Ramos López	1934	XIV Salón de Otoño
Retrato	*Retrato de Carmina Prados*	Francisco Soria Aedo	1934	XIV Salón de Otoño
Religiosa	*San Francisco de Asís*	Francisco Hernández Toledo	1934	XIV Salón de Otoño
Religiosa	*Mater Salvatoris*	Isabel Pastor Bourgon	1934	XIV Salón de Otoño
Otros	*Dolor (figura para mausoleo)*	Ignacio Pinazo	1934	XIV Salón de Otoño
Religiosa	*Jesús*	Félix Alonso González	1934	XIV Salón de Otoño
Religiosa	*San Juan Bautista*	Mariano Rubio	1934	XIV Salón de Otoño
Clero	*Consolatrix Aflictorum*	Luis Bea	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Clero	*Monjas del Hospital del Rey (Burgos)*	José Llasera Díaz	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores

Clero	*Vocación*	José Llasera Díaz	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Costumbrista	*Nochebuena*	Julio Rindavets	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Costumbrista	*Refugio*	Ana de Tudela	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores. Exposición monográfica en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1935).
Interior	*Trascoro de La Seo (interior)*	Enrique Vicente Paricio	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Interior	*Santa Capilla del Pilar (interior)*	Enrique Vicente Paricio	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Naturaleza muerta	*Naturaleza muerta*	M. Del Rebalso	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Paisaje	*Iglesia de Piedralves*	Francisco B. Ariz Galindo	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Paisaje	*Patio del convento de Santo Domingo el Real (Toledo)*	Gastón Infante	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Paisaje	*Baptisterio de San Pablo (Toledo)*	Gastón Infante	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Religiosa	*Mater creatoris*	Ceferino Cabañas Palomar	1935	XV Salón de Otoño *Panel al temple en la sección de arte decorativo

Retrato	*Retrato de niña*	Luis Mosquera	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Religiosa	*Jesús*	Manuel Gordovis Porres	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Religiosa	*Crucifijo*	Manuel Gordovis Porres	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Clero	*La novicia*	Luis González Rodríguez	1935	XV Salón de Otoño
Costumbrista	*Los monaguillos*	Enrique Vicente Paricio	1935	XV Salón de Otoño
Interior	*Interior de iglesia*	María A. Multedo	1935	XV Salón de Otoño
Interior	*Interior (Monasterio de Guadalupe)*	Félix Herraez Rodríguez	1935	XV Salón de Otoño
Naturaleza muerta	*Anunciación*	Margarita de Frau	1935	XV Salón de Otoño
Paisaje	*El monasterio del Escorial*	Vicenta Rueda Carreras	1935	XV Salón de Otoño
Paisaje	*Santa Isabel de Toledo*	Guillermo Tellez González	1935	XV Salón de Otoño
Paisaje	*La ermita de Collanzo*	José González Billon	1935	XV Salón de Otoño
Paisaje	*Iglesia de San Miguel de Cuenca*	Luis Moreno García-Espinosa	1935	XV Salón de Otoño
Paisaje	*El paular (sala 19)*	Ramón Riero	1935	XV Salón de Otoño
Paisaje	*Huerto rectoral*	Rodríguez Puig	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*El báculo donde un apóstol se apoya en Cristo para seguir sus doctrinas*	Santos Sanz Santos	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*Los siete dolores de la Virgen (dibujo)*	Daniel Recuero Fernández	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*Ángel de Mar*	José Frau	1935	XV Salón de Otoño

Retrato	*Pablillo el cofrade (Catedral de Burgos)*	Modesto Ciruelos González	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*Descendimiento*	Isabel Pastor Bourgon	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*Boceto del Calvario*	Eulogio Blasco López	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*Consumatum est*	Pedro Frías Alejandro	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*Busto de la Virgen*	Eulogio Blasco López	1935	XV Salón de Otoño
Religiosa	*Sagrado Corazón*	Mariano Benlliure	1935	XV Salón de Otoño

A1.3. Exposiciones de Primavera en Cataluña

Género	**Título**	**Autor/a**	**Año**	**Salón**
Clero	*Reverend Luís Tallada*	Josep Rovira Soler	1932	Saló de Barcelona
Costumbrista	*Divendres Sant*	Fulgencia de Sanz/ Sans	1932	Saló de Barcelona
Interior	*Capella vella. Cervelló.*	Josep Amat	1932	Saló de Barcelona
Interior	*Interior d'Església antiga (acuarela)*	Pau Sabaté Jaumà	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Església del Pi*	Lluis García Oliver	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Santo Domingo. El Real (Toledo) (dibujo)*	A. Saurí Sires	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Santa Leocàdia (Toledo) (dibujo)*	A. Saurí Sires	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Sant Geroni de la Murtra*	Enric Casanovas Roldós	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Sant Gregori. Benicarló.*	Francesc Febrer Prades	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Monestir de Sant Benet de Bages (dibujo).*	Joaquim Talaverón Solà	1932	Saló de Barcelona

Paisaje	*Creu de terme de Castellgalí. (dibujo)*	Joaquim Talaverón Solà	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*La Cartoixa de Valldemossa*	Lluis Gómez	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Santes Creus*	Oleguer Junyent	1932	Saló de Barcelona
Paisaje / religiosa	*La Sagrada Família*	Ernest Santasusagna Santacreu	1932	Saló de Barcelona
Política	*1909. La crema dels convents. (dibujo).*	Josep Picó Martí	1932	Saló de Barcelona
Religiosa	*Alegoría mística.*	Andreu Pou Comas	1932	Saló de Barcelona
Religiosa	*Emaüs (fragment) (fresco)*	Darius Vilás	1932	Saló de Barcelona
Religiosa	*Rosa de Lima (Acuarela)*	Manuel Risquets Trilla	1932	Saló de Barcelona
Religiosa	*Sant Jordi*	Miquel Clivillé Olivares	1932	Saló de Barcelona
Paisaje	*Santa Isabel (Toledo) (dibujo).*	Antoni Saurí Sirés	1933	Saló de Barcelona
Paisaje	*La Piedad (Ulldecona)*	Francesc Febrer Prades	1933	Saló de Barcelona
Paisaje	*Santa Eulàlia de Vilapiscina*	Jaume Ferrer	1933	Saló de Barcelona
Paisaje	*La Sagrada Familia (dibujo)*	Ricard Opisso	1933	Saló de Barcelona
Paisaje	*Església de Can Roure*	Josep Soler Diffent	1933	Saló de Montjuïc
Paisaje	*L'absis*	Pere Prat i Ubach	1933	Saló de Montjuïc
Religiosa	*Sant Jordi (esbós)*	Francesc Pausas	1933	Saló de Barcelona
Religiosa	*Sant Francesc*	Josep Maria Camps Arnau	1933	Saló de Barcelona
Religiosa	*Sagrada Família*	Josep Maria Camps Arnau	1933	Saló de Barcelona
Religiosa	*Sagrada Família*	Ramón Perera	1933	Saló de Barcelona
Religiosa	*Sant Francesc d'Assís*	Víctor Moré	1933	Saló de Barcelona

Clero	*Novici (acuarela)*	Pau Regener	1934	Saló de Barcelona
Paisaje	*Catedral de Tarragona*	Eulàlia Romagosa	1934	Saló de Barcelona
Paisaje	*L'església. Corbera (dibujo)*	Joan Benavent Santandreu	1934	Saló de Barcelona
Paisaje	*L'església. La Torre de Querol (dibujo)*	Joan Benavent Santandreu	1934	Saló de Barcelona
Paisaje	*Girona*	Oleguer Junyent	1934	Saló de Barcelona
Paisaje	*Montserrat*	Lluis Morató	1934	Saló de Montjuïc
Paisaje / costumbrista	*Sant Joan*	Ramón Cortés i Casanovas	1934	Saló de Montjuïc
Religiosa	*Santa Cena (artes aplicadas)*	Lluis Bru Salelles	1934	Saló de Barcelona
Religiosa	*Sant Jordi*	M. Clivillé-Mañé	1934	Saló de Barcelona
Paisaje	*L'hort de les monges*	Camps Ribera	1935	Saló de Montjuïc
Parece religiosa	*L'accident*	Antoni Costa	1935	Saló de Montjuïc
Religiosa	*La fugida a Egipte*	J. M. Marquès-Puig	1935	Saló de Montjuïc
Religiosa	*Sant Francesc*	Josep M. Camps Arnau	1935	Saló de Barcelona
Clero	*Retrat de Mossen Manuel Trens*	Carles Collet	1936	Saló de Montjuïc
Costumbrista	*Festa de rams (Granollers)*	Vicenç Albarranch Blasco	1936	Saló de Barcelona
Paisaje	*Sant Climent de Tahull (dibujo)*	Francesc Almuni	1936	Saló de Barcelona
Paisaje	*L'església del Pi*	Francesc Canyelles Balagueró	1936	Saló de Montjuïc
Religiosa	*Crist jacent*	Lluís Masriera	1936	Saló de Barcelona
Religiosa	*El àngels i el canari*	Emili Armengol	1936	Saló de Montjuïc
Religiosa	*Madonna*	Jaume Duran Castellanas	1936	Saló de Barcelona

A1.4. Exposiciones en galerías de arte catalanas

Género	Título	Autor/a	Año	Sala	Fuente
Clero	*Monjas franciscanas*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Clero	*Monjas (luz artificial)*	Eva Fernández	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/157
Clero	*Retrat de Mossèn Gudiol*	Feliu Elias	1932	La Pinacoteca	MNCARS, Material Especial, 7438-6
Clero	*Cal Frare*	Joan Fabregat	1936	Sala Fortuny	BC, UG-4-C11/29.
Clero	*Franciscà*	Lluis García Oliver	1933	Sala Barcino	BC, UG-4-C45/144
Clero	*Senyor Bisbe de Tarazona (retrat)*	Sancho (el marsanenc)	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/33
Clero	*Exm. Sr. Cardenal Barraquer*	Torras-Farell	1931	Sala Busquets	BC, UG-4-C35/156
Clero	*Frare mendicant*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Clero	*Ermità*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Costumbrista	*La devota*	Bartolomé Mongrell Muñoz	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/93
Costumbrista	*Supersticiosas*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Costumbrista	*Exvoto*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Costumbrista	*Lliris a Sant Franscesc*	Eulàlia Romagosa	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/28
Costumbrista	*L'ofrena*	Emilio Grau Sala	1934	Galeries Syra	BC, UG-4-C60/122
Costumbrista	*Aplec de Farnés*	Francisco Guinart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/167
Costumbrista	*Aplec de Can-Pins del Montseny*	Francisco Guinart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/167

Costumbrista	*Aplec de Sant Guillem*	Francisco Guinart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/167
Costumbrista	*L'Aplec de Sant Francisco (Blanes)*	Joan Llaverías Labró	1935	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/12
Costumbrista	*Aplec de Sant Medí*	Josep Amat	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/170.
Costumbrista	*Brugués*	Josep Amat	1932	Galeries Syra	BC, UG-4-C35/171
Costumbrista	*Sortint de missa*	Juan Ferrer Carbonell	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/138
Costumbrista	*Nit de Nadal*	Juli Borrell i Plà	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/7
Costumbrista	*Processó de les Lletanies*	M. Puig Genís	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/140
Costumbrista	*L'hora de missa*	Ramón Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/13
Costumbrista	*Santa Maria del Mar, Dijous Sant*	Ramón Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/13
Costumbrista	*Processó de Corpus (Sant Cugat)*	Ramón Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/13
Costumbrista	*Nit de Nadal*	Ramón Palmarola Romeu	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/24
Costumbrista	*Vigilia de Pasqua*	Ramón Palmarola Romeu	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/24
Costumbrista	*Dijous Sant*	Ramón Palmarola Romeu	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/24
Costumbrista	*Tarda de processó (Puigcerdà)*	Ramón Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/132
Costumbrista	*La processó de Sant Roc (Sant Quirze de Besora)*	Lluís Torras-Farell	1931	Sala Busquets	BC, UG-4-C35/156
Costumbrista	*Diumenge de Rams*	Vicenç Solé Jorba	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/152

Costumbrista	*Processó de Sant Sebastià*	Joan Vila Cinca	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/110
Costumbrista / paisaje	*A cal Bisbe (Sant Bartomeu del Grau)*	M. Puig Genís	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/140
Costumbrista / paisaje	*La Parroquial*	P. Doménec Ramon Sch.	1931		BC, UG-4-C9/40
Interior	*Interior de l'Església de Broto*	Domènec Soler	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C45/40
Interior	*Camarín de la Virgen de Monstserrat*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*Cristo de la Iglesia del Sagrado Corazón (Cuba-Camagüey)*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*San Juan de Dios*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*Puerta del Sagrario, Catedral de México.*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*Santo Ángel (sacristía)*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*Convento de Churubusco*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*Convento de Churubusco (2)*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*Iglesia de San Francisco*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/3
Interior	*Interior de l'Església del Convent de Sant Pau*	Esteban Domenech	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/97
Interior	*Capilla del Cristo Tendido, Catedral de Toledo.*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Interior	*Capilla Mayor de la Catedral de Toledo desde el Coro.*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Interior	*Interior del Convento de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153

Interior	*Interior de la Iglesia del Convento de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Interior	*Claustro de San Juan de los Reyes (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Interior	*Claustro de la Catedral de Toledo*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Interior	*La casa del Obispo (Santander)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Interior	*Catedral, Tarragona (interior)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/144.
Interior	*Catedral, Tarragona (interior) (2)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/144.
Interior	*Catedral, Tarragona (fragment Sant Sepulcre)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/144.
Interior	*La Sagristia (Poblet)*	Jaume Mercadé	1931	La Pinacoteca	BC, UG-4-C11/66.
Interior	*Retablo*	José R. Oliver Aresti	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/7
Interior	*Rincón de Sacristía*	José R. Oliver Aresti	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/7
Interior	*Interior de l'Església gran*	Josep Maria Mascort	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/119.
Interior	*Interior de l'Església de Sant Antoni*	Josep Maria Mascort	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/119.
Interior	*Altar de Santa Rita (Puigcerdà)*	Juli Borrell i Plà	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/5
Interior	*Altar del Dolors (Puigcerdà)*	Juli Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/130
Interior	*Interior de la Seu (Palma)*	Lluis Gómez	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/102
Interior	*Interior de Santa María (Cervera)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/143
Interior	*L'altar del Sant Crist (Igualada)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/143

Interior	*Capella fonda (Santa Coloma de Queralt)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/143
Interior	*Interior d'església (Odena)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/143
Interior	*Una Sagristía (Santa Coloma de Queralt)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés	BC, UG-4-C35/143
Interior	*Sant Fèlix - L'Orgue (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/173
Interior	*Interior de Sant Fèlix (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/173
Interior	*A cal Bisbe (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/173
Interior	*La capella humil*	Pere Daura	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C55/67
Interior	*Refectorium*	Rafael Alemany	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/166
Interior	*Interior d'Església*	Vicenç Rincon	1932	Sala Avignó	BC, UG-4-C17/68
Otros	*Altar*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Otros	*Figura de pessebre*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Paisaje	*Esglesia*	A. Bosch Canals	1931	Galeries Laietanes (ambas)	BC, UG-4-C35/74 y UG-4-C45/73.
Paisaje	*Santa Cecília (Montserrat)*	A. Ros i Güell	1932	Sala Avignó	BC, UG-4-C17/68
Paisaje	*Esglesia de Vallbona*	Albert Ráfols	1933	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)	BC, UG-4-C45/87.
Paisaje	*Escales de la Catedral i carrer de la Corríbia (dibujo)*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/81
Paisaje	*Pati del Palau del Bisbe (dibujo)*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/81

Paisaje	*Església de Betlem*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/81
Paisaje	*Terrats i Santa Maria del Mar*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/81
Paisaje	*Església (Llanás)*	Antoni de Ferrater	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/158
Paisaje	*Ermita "Verge dels Torrents"*	Artur Potau	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C34/7.
Paisaje	*Camino de la Ermita*	Bartolomé Mongrell Muñoz	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-c60/93
Paisaje	*El Calvario*	Bartolomé Mongrell Muñoz	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-c60/93
Paisaje	*Ermita*	Benet Domingo	1936	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona	BC, UG-4-C9/37
Paisaje	*Interior aeri del campanari (Reus)*	Ceferí Olivé	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/72
Paisaje	*Pla de la Catedral (Tarragona)*	Ceferí Olvié	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/72
Paisaje	*Creu de Terme d'Oto (Broto)*	Domènec Soler	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C45/40
Paisaje	*Absis de l'església de Broto (acuarela)*	Domènec Soler	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C45/40
Paisaje	*Finestra de l'ermita de Sant Antoni (Talarn)*	Eduard Roig Enseñat	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C34/7.
Paisaje	*La Catedral*	Ernesto Curiel	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/140.
Paisaje	*Porta del "Cristo de la Luz"*	Esteban Domenech	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/97
Paisaje	*Convent de les Capuchines*	Esteban Domenech	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/97
Paisaje	*Patio del Convento de Santa Isabel (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153

Paisaje	*Puerta del convento de San Pablo (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*Rincón del Cristo de la Misericordia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*Puerta de la Demandadera, Convento de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*Puerta de la Iglesia de San Pablo (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*Un Convento. Las Benitas. (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*La Catedral en la tarde (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*Vía-Crucis (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*Rincón de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/153
Paisaje	*Catedral, Tarragona (clàustre)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/144.
Paisaje	*Catedral, Tarragona (clàustre) (2)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/144.
Paisaje	*Catedral, Tarragona (àbside)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/144.
Paisaje	*Antic Monestir (Camprodon)*	F. Carreras Nolla	1931-1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/144
Paisaje	*Antic Monestir*	F. Carreras Nolla	1931-1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/83
Paisaje	*Pati del Monestir (Santes Creus)*	F. Galofre Suris	1931-1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/128
Paisaje	*Claustre de Sant Cugat*	Félix Albajes	1931		Catálogo, BC, UG-4-C9/40
Paisaje	*Taüll - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C45/79

Paisaje	*Sant Joan del Galí*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C45/79
Paisaje	*Taradell (Plana de Vic) - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C45/79
Paisaje	*Rupit (Cabrerés) - Plaça de l'Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C45/79
Paisaje	*Monstseny - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C45/79
Paisaje	*Sant Pere de Vilamajor - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C45/79
Paisaje	*Sant Pere de Vilamajor - Vista de l'Església des del terme*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra	BC, UG-4-C45/79
Paisaje	*Claustres (Seu d'Urgell)*	Jacint Comella	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/72
Paisaje	*Hort dels Frares (Santes Creus)*	Jaume Mercadé	1933	Sala Parés	BC, UG-4-C45/115.
Paisaje	*Claustre Vell (Santes Creus)*	Jaume Mercadé	1933	Sala Parés	BC, UG-4-C45/115.
Paisaje	*Claustres (dibuix)*	Joan de Cusa	1935	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona	Catálogo, BC UG-4-C9/36.
Paisaje	*Santa Cristina (Blanes)*	Joan Llaverías Labró	1935	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/12
Paisaje	*Rectoria de Sant Sebastià*	Joan Vila Cinca	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/72
Paisaje	*Església vella (Matadepera)*	Joaquín Vancells		Sala Maragall	BC, UG-4-C45/49
Paisaje	*Ermita del Brugués y Castillo (1)*	José R. Oliver Aresti	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/132
Paisaje	*Ermita del Brugués y Castillo (2)*	José R. Oliver Aresti	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/132
Paisaje	*Pati de S. Valerià (Lliçà)*	Josep Amat	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/170

Paisaje	*S. Valerià (Lliçà)*	Josep Amat	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/170.
Paisaje	*Claustres (Sant Benet de Baiges)*	Josep Camins	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/138
Paisaje	*El Monestir de Poblet*	Josep Camins	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/138
Paisaje	*Caminet Sant*	Josep Camins de Revull	1933	Galeries Laietanes	UG-4-C45/105
Paisaje	*Santa Cecília*	Josep Camins de Revull	1933	Galeries Laietanes	UG-4-C45/105
Paisaje	*Església de fora (Sant Jordi)*	Josep Tarrés	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/31
Paisaje	*Església de poble*	Juan Ferrer Carbonell	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/138
Paisaje	*Santa Maria del Mar*	Juan Ferrer i Pallejà	1934	Casa Busquets	BC, UG-4-C60/130.
Paisaje	*Creu de Vallvidrera*	Juan Ferrer i Pallejà	1934	Casa Busquets	BC, UG-4-C60/130.
Paisaje	*Sant Marc (Piugcerdà)*	Juli Borrell i Plà	1935-1936	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/69 y UG-4-C37/54
Paisaje	*Claustre de Sant Pau del Camp (Barcelona)*	Juli Pascual Solé	1931	Sala Busquets	BC, UG-4-C35/135
Paisaje	*Claustre de Santa Anna (Barcelona)*	Juli Pascual Solé	1931	Sala Busquets	BC, UG-4-C35/135
Paisaje	*Ermita de Bellvitge (Hospitalet)*	Juli Pascual Solé	1931	Sala Busquets	BC, UG-4-C35/135
Paisaje	*Santa Eugènia (Figaró)*	L. Roig i Enseñat	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/81.
Paisaje	*Església vella (Horta)*	L. Roig i Enseñat	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/148.
Paisaje	*Santa Eugènia (Figaró)*	LL. Roig Enseñat	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/26
Paisaje	*Església de Valldeneu*	LL. Roig Enseñat	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/26

Paisaje	*Església*	LL. Roig Enseñat	1932 y 1934	Galeries Laietanes (ambas)	BC, UG-4-C45/26 y UG-4-C55/148.
Paisaje	*Catedral de Barcelona*	Lluis García Oliver	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/164
Paisaje	*La Parròquia del Pi*	Lluis García Oliver	1933	Sala Barcino	BC, UG-4-C45/144
Paisaje	*Esglesia rural (Santiga)*	Lluis Gómez	1931 - 1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/102
Paisaje	*Església del poble (Caldes d'Estrach)*	Lluis Gómez	1931 - 1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/102
Paisaje	*Convent de Sant Domingo*	Lluís M. Güell	1934	Sala Parés	UG-4-C-60/121
Paisaje	*Església - camp*	M. Pidelaserra i Brias	1934	Galeries Syra	BC, UG-4-C60/82
Paisaje	*Església de Sa Cot*	M. Pigem	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/81
Paisaje	*Ermita Sant Joan. Montblanc.*	Manuel Girona Soler	1933 - 1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/86
Paisaje	*L'hermita*	Mas Collellmir	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C37/183
Paisaje	*L'Església de Vallgorguina*	Mateu Serra	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/132.
Paisaje	*Façana de l'església*	Miquel Gispert	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C60/124
Paisaje	*Església Románica de Gallifa*	Miquel Gispert	1934	Sala Busquets (1934) y Sala Parés (1933)	BC, UG-4-C60/124 y UG-4-C55/87
Paisaje	*Ermita de Santa Llúcia*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Paisaje	*Catedral de Tarragona*	Oleguer Junyent	1932	La Pinacoteca	BC UG-4-C9/48
Paisaje	*Sant Sebastià (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/173
Paisaje	*L'abadia d'Aleixar*	P. Segimón	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C55/133.

Paisaje	*L'ermita de Sant Blai (Aleixar)*	P. Segimón	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C55/133.
Paisaje	*Façana de l'Església de Rupit*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)	BC, UG-4-C45/30
Paisaje	*Santa Cova i el riu*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)	BC, UG-4-C45/29
Paisaje	*Santa Eugència (Figaró)*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)	BC, UG-4-C45/29
Paisaje	*Monestir*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)	BC, UG-4-C45/29
Paisaje	*Ermita de la Salut*	Pere Gussinyé	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C60/120
Paisaje	*Església (Valldeneu)*	Pere Prat Colomé	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/72
Paisaje	*Monestir abandonat (Organyà)*	Pere Prat Colomé	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C34/7.
Paisaje	*Església (Papiol)*	Pere Prat Colomé	1932	Galeries Laietanes y Sala Parés	BC, UG-4-C17/72 y UG-4-C45/16
Paisaje	*Santa Eugènia (Figaró)*	Pere Prat Colomé	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/16
Paisaje	*Església (Premià de Dalt)*	Pere Prat Colomé	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/16
Paisaje	*Església de Montornès*	Planas Doria	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/54
Paisaje	*La Cartoixa*	Puigdengolas	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C60/72
Paisaje	*Església del Monestir (Sant Cugat)*	R. (Ramón) Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/13

Paisaje	*Escala antiga de l'església (Sant Genís) (dibujo)*	R. Alsina Amils	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C35/168
Paisaje	*Cloquer de l'Església (Sant Genís)*	R. Alsina Amils	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C35/168
Paisaje	*Porta dels Dolors (Puigcerdà)*	Ramón Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/132
Paisaje	*Àbside de la Catedral (Barcelona)*	Ramón Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/132
Paisaje	*Església de Corbera*	Ricard Fàbregas	1933-1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C17/113
Paisaje	*Camí - Monestir de Lluch*	Ricard Ferrer Turull	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/131.
Paisaje	*Església de les Muralles de Roses*	Rosa Vidal	1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/25
Paisaje	*Vella Església*	Valdemi	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/116
Paisaje	*Església*	Vila Cinca	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/110
Paisaje (moderno)	*La platja i l'església*	Mompou	1933	Sala Parés	BC, UG-4-C45/110.
Paisaje / interior	*Casa de la Canonja i de la Pia Almoina (dibujo)*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C35/81
Política	*Darrere la Creu hi ha el diable (dibujo coloreado)*	Quelus	1931	Galeries Badrinas	BC, UG-4-C35/141
Religiosa	*Crist a la Creu (Aguafuerte)*	A. Vila Arrufat	1934	Galería Syra	BC, UG-4-C60/37
Religiosa	*La Verge i son fill Jesús*	Agustí Antiga	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/68
Religiosa	*Cap de Verge*	Concepció Boter	1933	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)	BC, UG-4-C45/74
Religiosa	*Virgen*	Cristobal	1932	Galeries Syra	BC, UG-4-C37/161

Religiosa	*Dios creó las nubes para decorar el cielo*	Daniel Sabater	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C55/139.
Religiosa	*La tierra que Dios creó y no miró*	Daniel Sabater	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C55/139
Religiosa	*Profeta*	Daniel Serra Badué	1936	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona	BC UG-4-C9/37
Religiosa	*La Verge*	Elvira Homs	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/169
Religiosa	*La Virgen de la flor*	Enrique Ochoa	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/6
Religiosa	*Francisco de Asís*	Enrique Ochoa	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/6
Religiosa	*Otra Samaritana*	Eva Fernández	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/157
Religiosa	*Estudi per l'obra "La Verge de la Mercè"*	F. Galofre Oller	1932 - 1933	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C17/128
Religiosa	*Calvari*	Feliu Elias	1932	Sala Avignó	BC, UG-4-C17/68
Religiosa	*Cap de Verge (aquarel·la)*	Gonçal Canosa	1935	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona	BC UG-4-C9/36.
Religiosa	*Sant Crist de Betlem*	J. Ferrer i Pallejà	1934	Casa Busquets	BC, UG-4-C60/130.
Religiosa	*Verge*	J. Mombrú	1933	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)	BC, UG-4-C45/111.
Religiosa	*"Ecce Mater tua"*	José R. Oliver Aresti	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/7
Religiosa	*La Verge del Roser (acuarela)*	Josep Civil	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/148
Religiosa	*El S. Francesc (acuarela)*	Josep Civil	1932	Sala Busquets	BC, UG-4-C37/148

Religiosa	*Devallament de la Creu*	Juli Borrell i Plà	1931-1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/6
Religiosa	*Calvari*	Juli Borrell i Plà	1935-1936	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/69
Religiosa	*Elevació de la creu*	Juli Borrell i Plà	1935-1936	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/69
Religiosa	*Ecce-Homo*	Juli Borrell i Plà	1931-1932 y 1935-1936	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/69 y UG-4-C37/54
Religiosa	*Verge romànica*	Lluis García Oliver	1933	Sala Barcino	BC, UG-4-C45/144
Religiosa	*El espejo del diablo*	Ramón López Morelló	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/177
Religiosa	*El Juicio Final*	Ramón López Morelló	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/177
Religiosa	*Salomé*	Ramón López Morelló	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/177
Religiosa	*Verge de Montserrat*	Maria Pilar Fatjó	1934-1935	Galeries Laietanes	Archivo del MNAC: Exposicions individuals, Fatjó Turull, Pilar.
Religiosa	*Verge (Pastel)*	Mimí Trallero	1934	Sala Busquets	BC, UG-4-C55/115
Religiosa	*La Verge i l'Infant*	P. Segimón	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C55/133.
Religiosa	*Les temptacions de Jesús en el desert*	Pere Borrell Bertran	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/133
Religiosa	*Salomé*	Pere Borrell Bertran	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C37/133
Religiosa	*Baptisme de Crist*	Ramón Calsina	1933	Sala Parés	BC, UG-4-C45/75
Religiosa	*El Santo de espaldas*	Robert Domingo	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C60/135
Religiosa	*La Verge "Melonera"*	Robert Domingo	1934	Sala Barcino	BC, UG-4-C60/135

Religiosa	*Anunciació*	Sebastià Junyent	1932	Galeries Syra	BC, UG-4-C37/174
Religiosa	*Virgen canaria (relieve)*	J. Jaén Díaz	1934-1935	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/118
Religiosa	*Crist*	Jaume Duran	1933	La Pinacoteca	BC, UG-4-C55/99
Religiosa	*Sant Joanet*	Jaume Duran	1933	La Pinacoteca	BC, UG-4-C55/99
Religiosa	*Mare de Déu (bronze)*	Jaume Duran	1933	La Pinacoteca	BC, UG-4-C55/99
Religiosa	*Sagrada Família*	Josep M. Camps Arnau	1935	Casa Renart	AHCB, 4-326/C14-Re12
Religiosa	*Madona*	Margarita Sans Jordi	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/34
Religiosa	*Les filles de Job*	Margarita Sans Jordi	1932	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C45/34
Religiosa	*Verge (talla directa)*	Margarita Sans Jordi	1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C55/136.
Religiosa	*Ángel*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Religiosa	*Sant Antoni*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Religiosa	*Verge amb l'infant*	Miquel Salas	1932	Sala Parés	BC, UG-4-C45/32
Religiosa	*Verge del Picarol*	S. Costa	1933-1934	Galeries Laietanes	BC, UG-4-C60/1

A1.5. «Concurs de Pintura: Montserrat vist pels pintors catalans»

Género	**Título**	**Autor/a**
Clero	*Els frares encantants*	Josep Perrin
Costumbrista	*Romeria a Montserrat*	Agapito Casas Abarca
Costumbrista	*La Romeria. Montserrat típic.*	Albert Junyent Quinquer

Costumbrista	*Visió d'un pelegrí cumplint una prometensa*	Antoni Jutglar
Costumbrista	*El rosari*	Evarist Mora
Costumbrista	*El casament*	Evarist Mora
Costumbrista	*Montserrat actual. L'adoració de la imatge*	Francesc Domingo
Costumbrista	*Intent de trasllat de la Santa Imatge*	Lluís Masriera
Costumbrista	*Matrimonis a Montserrat*	Rafael Estrany Ros
Costumbrista	*La Primera Salve*	Lluis Muntané Muns
Costumbrista	*Homenatge de la Verge de Montserrat - Timbaler del Bruc*	Pere Creixams Picó
Costumbrista	*Processó "perennis"*	Antoni Serra Fiter
Costumbrista	*Processó - matí*	Francesc Canyellas Balagueró
Costumbrista	*El Rosari, - camí de la Cova*	Josep Bou Iriarte
Costumbrista / histórico	*Trasllat en romeria de la nostra Madona Bruna en el segle passat*	Domingo Soler
Histórica	*Elionor de Sicília anant a prendre comiat de la Verge*	Carmel Davalillo
Histórica	*Fra Garí Penitent*	Domènec Arrufat
Histórica	*Troballa de la Imatge*	Ferrán Cllicó
Histórica	*Fra Garí i Riquilda*	Francesc de A. Galí Fabra
Histórica	*Miraculosa troballa de la Verge Bruna*	Joan Vila Pujol
Histórica	*Destrucció del Monestir de Montseerrat pels francesos, any 1811.*	Joaquim Valls Cadevall
Histórica	*Sobre la llegenda de Fra Garí*	Pere Pruna Ozeraus
Histórica	*Pere II davant la Verge Bruna*	Jaume Bernades
Histórica	*El rei Pere III d'Aragó reb la bendició del P. Abat de Montserrat, després de passada la nit en vetlla davant l'altar de la Verge Bruna, abans del esdeveniments Coll Panissars*	Ricard Fàbregas Fàbregas
Interior	*Tenda de medalles (claustre gòtic)*	Magdalena Riba Vilaseca

Interior	*Interior del Cambril*	Magdalena Riba Vilaseca
Otros	*La Mort de l'Escolà*	Ramón Capmany
Otros	*Sant Francesc*	Josep Ariet Olives
Paisaje	*L'Abadia*	Joaquim Mir
Paisaje	*Absis de Santa Cecília*	Magdalena Riba Vilaseca
Paisaje	*El Monestir*	Pilar Solanellas
Paisaje	*Camí de la santa Cova*	Trinitat Pujol Torné
Paisaje	*Camí de la Santa Cova*	Agapito Casas Abarca
Paisaje	*Montserrat. Absis de la Basílica, exterior del Camaril i escolania.*	Agustí Casals i Costa
Paisaje	*Muntanyes i Monestir*	Alfons Iglesias i Domenech
Paisaje	*El Monestir*	Alfred Opisso
Paisaje	*Efecte del crepuscle - Monestir*	Anselm Domenech Oriol
Paisaje	*Muntanya Santa*	Antoni Mir i Vila
Paisaje	*Muntanya Sagrada*	Antoni Solá Borrell
Paisaje	*Jardí dels monjos*	Bonaventura de Gatell Sordé
Paisaje	*Panorama de la Santa Cova*	Daniel Noriega Guasch
Paisaje	*Vista del Monestir*	Dolors Masó Sans
Paisaje	*La nostra muntanya Santa*	Domingo Soler
Paisaje	*El monestir, vist des del pas dels francesos*	Enric Per Bistuer
Paisaje	*El nostre Sinaí*	Feliu Sanz Saldias
Paisaje	*Santa Cova*	Francesc Soler Amorós
Paisaje	*Absis des del jardí dels Apòstols*	Francesc Soler Amorós
Paisaje	*Monestir*	Francesc Suay Zonaquín
Paisaje	*Mirant el Monestir*	Francesc Vidal Gomá
Paisaje	*Monestir de Montserrat, vista exterior*	Francisco Banús Torras
Paisaje	*XII Estació del Via-Crucis*	Ignasi Rius

Paisaje	*El monestir vist des del camí de Sant Miquel*	Ignasi Rius
Paisaje	*Vista del Monestir*	Isidre Baqué Mercader
Paisaje	*La Creu*	Jacint Olivé Font
Paisaje	*Camí de la santa Cova*	Jacint Olivé Font
Paisaje	*Paisatge-Monestir*	Joan Cesari Mercadal
Paisaje	*Ruïnes de l'Ermita de la Santíssima Trinitat*	Joan Domenech Matí
Paisaje	*La santa Cova*	Joan Mauri i Espadaler
Paisaje	*El Monestir, vist des del V Misteri de Dolor del camí de la Cova*	Joan Mauri i Espadaler
Paisaje	*Los santos obradores*	Joaquim Mir
Paisaje	*El Monestir*	Jordi Guzmán Clotet
Paisaje	*La muntanya Santa, vista des del Misteri de Dolor*	Josep Durán Bou
Paisaje	*El V Misteri de Dolor*	Josep Gràcia
Paisaje	*Santa Cecília*	Josep María Gassó
Paisaje	*Panoràmica de Santa Cecilia*	Josep María Portabella Sanpera
Paisaje	*Santa Cova*	Josep Padrós Carné
Paisaje	*La Santa Cova i els seus contorns*	Josep Soler Diffent
Paisaje	*Absis de la Basílica*	Leandre Condemines
Paisaje	*Camí de la Cova*	Lluis Morató
Paisaje	*Vista del Monestir*	Martí Torrents
Paisaje	*Montserrat, V Misteri de dolor*	Maurici Valls Quer
Paisaje	*Muntanya Santa*	Miquel Payet Marca
Paisaje	*El Monestir de Montserrat*	Miquel Villà
Paisaje	*A la tarda. El monestir vist des del caminet del pas del francès*	Napoleó Campos
Paisaje	*El Monestir*	P. Prat i Ubach

Paisaje	*Penjada com un niu. La santa Cova.*	Pascual i Solé, Juli.
Paisaje	*Montserrat. muntanya religiosa*	Pau Sabaté Jaumà
Paisaje	*Monestir de Montserrat*	Pere Badía Vidiella
Paisaje	*Camí de a Santa Cova*	Pere Badía Vidiella
Paisaje	*Camí a Santa Cecilia*	Pere Prat Colomé
Paisaje	*El Monestir*	Ramón López
Paisaje	*Dia gris. Monestir a vol d'ocell*	Salvador Mestres
Paisaje	*Una tarda a Santa Cecília*	Josep Camins de Revull
Paisaje	*Camí de la Santa Cova*	Josep Camins de Revull
Paisaje	*El Monestir*	Josep Ariet Olives
Paisaje	*Via-Crucis*	Antoni Vila Arrufat
Paisaje / otros	*Quint Misteri de Dolor*	Joan Bordas Feliu
Religiosa / Clero	*Llegenda de Montserrat. Fra Garí desmaiat, és menaçat pel diable, i l'Arcàngel Sant Miquel apareix pero a salvar-lo*	Jaume Bernades
Religiosa / costumbrista	*Aparició de la Imatge o invenció*	Ignasi Casassayas Mariol
Religiosa / paisaje	*Via-Crucis. Crist mort. Claror de lluna.*	F. R. Segura Monforte

A1.6. Exposiciones Regionales en Valencia

Género	**Título**	**Autor/a**	**Año**	**Premios**
Costumbrista	*Chicas de Masalfasar*	Gabriel Esteve	1934	Primera medalla
Costumbrista	*Ofrenda*	Vicente Romero Alonso	1934	
Interior	*Interior de San Féliz (Xativa)*	Francisco Climent	1934	

Interior	*Interior de la Catedral de Valencia*	Francisco Climent	1934	
Interior / paisaje	*Hospital de Sacerdotes Pobres de Valencia*	José Gigón Cubells	1934	
Paisaje	*La Pietat (Ulldecona)*	Francisco Febrer Prades	1934	
Paisaje	*Calvario de Paterna*	Rafael Sanchis Arcís	1934	
Paisaje	*Santa Mónica*	Pascual Roch Minué	1934	
Paisaje	*Patio de la Masía del convento*	Teodoro Andreu (primeras medallas en la regional de Valencia y Nacional 1919 de la misma)	1934	
Religiosa	*Ecce Homo*	Tomàs Fabregat	1934	
Religiosa	*Madonna dei Pittori*	Luis F. de Usabal	1934	
Religiosa	*Mater Christi*	Juan Belda Morales	1934	
Religiosa	*El casamiento del Diablo*	Daniel Sabater	1934	
Sin especificar	*Caridad*	Peregrín Pérez Sanchis	1934	
Religiosa	*Ave María*	Enrique Giner Canet	1934	
Religiosa	*Dolorosa*	José Martínez Solar	1934	
Clero	*Hermana*	Felipe Panach	1934	Tercera medalla
Clero	*Refectorio de Santa María de Asís*	José Benlliure Gil	1935	
Costumbrista	*En la misa mayor*	José Benlliure Gil	1935	
Interior	*Capilla de la Basílica de San Francisco*	José Benlliure Gil	1935	
Interior	*Escalera de Santa María de las Cruces de San Francisco*	José Benlliure Gil	1935	
Interior	*Pila de iglesia*	José Benlliure Gil	1935	
Paisaje	*Portada de la Catedral de Asís*	José Benlliure Gil	1935	
Paisaje	*Ermita de Vera*	Eduardo Muñoz Orts	1935	

Paisaje	*Detalle de la basílica de San Francisco (fachada)*	José Benlliure Gil	1935
Otros	*La sopa en el convento*	José Benlliure Gil	1935
Otros	*Visión diabólica*	José Benlliure Gil	1935
Clero	*Mística*	Luis Llabata Machinanti	1935

A1.7. Exposiciones de Primavera de Sevilla

Género	**Título**	**Autor/a**	**Año**
Clero	*Monjes blancos*	Daniel Vázquez Díaz	1933
Religiosa	*Anunciación*	Sánchez Cid	1933
Interior	*Interior de iglesia*	Alfonso Grosso	1933
Paisaje	*Portada de Santa Paula*	Emilia Ramírez Cruzado	1934
Paisaje	*Patio de Santa Paula*	Emilia Ramírez Cruzado	1934
Religiosa	*Ave María*	José Rodríguez Guerrero	1934
Religiosa	*Sin Mácula*	Rafael Ortega Heredia	1934
Religiosa	*Cristo*	Daniel Bilbao Martínez	1934
Costumbrista	*«Un lienzo con asunto del Rocío»*	Francisco Hohenleiter	1935
Costumbrista	*El Petitorio*	Santiago Martínez	1935
Costumbrista	*Tríptico de semana Santa*	Santiago Martínez	1935
Religiosa	*Virgen Dolorosa*	Santos	1935
Interior	*Interior del Pozo Santo*	Alfonso Grosso	1935
Clero	*Busto de Fray Bartolomé de las Casas*	José Lafita	1935

A1.8. Exposiciones colectivas de artistas vascos

Género	Título	Autor	Año	Exposición	Lugar	Fuente
Clero	*El Cardenal*	Ignacio Zuloaga	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Costumbrista	*El monaguillo*	Juan Cabanas	1931	IX Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	*Blanco y Negro,* 04-10-1931, p. 19.
Religiosa	*Adán y Eva, Tangente S= E/A*	Jorge Oteiza	1931	IX Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Solo hemos podido localizar una página del catálogo, en la que sale esta obra.
Costumbrista	*Después de la misa*	Elías Salaverría	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*El hijo del hombre*	José Díaz Bueno	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*María*	Quintín de la Torre	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo

Interior	*Interior de la Catedral de Burgos (acuarela)*	Fidel Múgica Ollarizqueta	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Escorial*	Ignacia Sevilla	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*La Colegiata de Roncesvalles*	Jesús Basiano Martínez	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*L'Eglise d'Urrugne*	René Choquet	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Iglesia de Elvetea*	F. Echenique Anchorena	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Iglesia de Orón*	José Luis Fernández Grados	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo

Paisaje	*Iglesia de Ondárroa*	V. Furundarena	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Ábside (lápiz)*	José Luis Gonzalo Bilbao	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Iglesia de Gazolaz (pluma)*	Ángel Rodríguez Ginés	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Santa María*	Ángel Ugarte	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Santa Lucía*	Ángel Ugarte	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Paisaje	*Iglesia de Mezquia (Álava)*	Pablo Zabalo	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo

Religiosa	*Divina Pastora (cristal)*	Salvadora Antoñanzas	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Uso zuria [paloma blanca]*	Ramiro Arrúe	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*San Cristóbal (esmalte)*	Ricardo y Ramiro Arrúe	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Andra Mari [Nuestra Señora] (esmalte y cobre)*	Félix Aztieda	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Padre Santo (esmalte y cobre)*	Félix Aztieda	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*San Miguel del Dragón (esmalte y cobre)*	Félix Aztieda	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo

Religiosa	*Historia Sagrada (1)*	Julia Blanco	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Historia Sagrada (2)*	Julia Blanco	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Historia Sagrada (3)*	Julia Blanco	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Virgen de Guadalupe*	Serafín Esuain	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Cristo (alumón)*	Joaquín Lucarino Macazaga	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Oración en el huerto*	E. Olano Bautista	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo

Religiosa	*Anunciación*	José Sarriegui	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*San Ignacio de Loyola*	Elías Salaverría	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Religiosa	*Jarailea [discípulo]*	Elías Salaverría	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Costumbrista	*El Cristo de la Sangre*	Ignacio Zuloaga	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos	Museo de San Telmo (San Sebastián)	Catálogo de la exposición digitalizado por el Museo San Telmo
Costumbrista	*Oración*	José Arrue	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo digitalizado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Interior de iglesia (Lejona)*	Isaac Bustamante	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo digitalizado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Iglesia de Yatabe*	Juan José Rochelt	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo digitalizado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao

Paisaje	*Iglesia y vista de Górliz*	Juan José Rochelt	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo digitalizado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Iglesia de Mezquia*	Pablo Zabalo	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo digitalizado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*Los evangelistas*	Hombrados Oñativia	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo digitalizado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*Anunciación (dibujo)*	Tomás Martínez	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo digitalizado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Entrada a las Ermitas (Córdoba)*	Rafael Boti	1933	Exposición Rafael Boti. Asociación de Artistas Vascos	Local de la Asociación de Artistas Vascos	Catálogo recogido en MUR PASTOR, Pilar, 1985.
Paisaje	*Patio de un convento de monjas (Córdoba)*	Rafael Boti	1933	Exposición Rafael Boti. Asociación de Artistas Vascos	Local de la Asociación de Artistas Vascos	Catálogo recogido en MUR PASTOR, Pilar, 1985.
Paisaje	*Vieja Sacramental (Madrid)*	Rafael Boti	1933	Exposición Rafael Boti. Asociación de Artistas Vascos	Local de la Asociación de Artistas Vascos	Catálogo recogido en MUR PASTOR, Pilar, 1985.

Paisaje	*Iglesia de Fríniz*	Enrique Renteria	1933	Exposición de la Asociación de artistas vascos	Galerias Emporium (Barcelona)	Catálogo de la exposición: AHCB, 4-326/C14-E4
Religiosa	*Virgen moderna*	Isidoro de Guinea	1933	Exposición de la Asociación de artistas vascos	Galerias Emporium (Barcelona)	Catálogo de la exposición: AHCB, 4-326/C14-E4
Religiosa	*Nicodemus*	Quintín de Torre	1933 1934	Exposición de la Asociación de artistas vascos y Tercera exposición de Artistas Vascongados (1934)	Galerias Emporium (Barcelona) y Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo de la exposición: AHCB, 4-326/C14-E4 (1933) y Museo de Bellas Artes de Bilbao (1934)
Otros	*Cristiana*	Quintín de Torre	1933	Exposición de la Asociación de artistas vascos	Galerias Emporium (Barcelona)	Catálogo de la exposición: AHCB, 4-326/C14-E4
Religiosa	*María*	Quintín de Torre	1933	Exposición de la Asociación de artistas vascos	Galerias Emporium (Barcelona)	Catálogo de la exposición: AHCB, 4-326/C14-E4
Costumbrista	*De Misa*	Eloy Erenchun	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Casino de San Sebastián	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*Jesús en el Jordán*	Jorge Oteiza	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Casino de San Sebastián	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Iglesia de Uribarri*	Prudencio Altuna Lizarralde	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Casino de San Sebastián	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

Paisaje	*Torre de San Martín de Iraurgui*	José Luis Beristáin	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Casino de San Sebastián	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*«Santa María» de mi balcón*	Pedro Perales	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Casino de San Sebastián	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Ermita del Cristo, Cegama*	Luis Quilez Alústiza	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Casino de San Sebastián	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*Ecce Homo*	José Luis Beristáin	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos	Casino de San Sebastián	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Clero	*Un dominico*	Ignacio Zuloaga	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Costumbrista	*El santo de Begoña*	Juan Gorostiza	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*El divino Maestro*	José Díaz Bueno	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*Sagrado Corazón de Jesús (mármol)*	Juan Guraya	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*San Francisco*	Juan Guraya	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*Madonna*	Joaquín Lucarini Macazaga	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Iglesia parroquial de Lequeitio*	Juan José Garma Salazar	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

Paisaje	*Iglesia de Ansó (interior)*	Antonio Torcal Arbizu	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Camino de Santiago*	Manuel Losada	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Coro de la iglesia de Ansó*	Antonio Torcal Arbizu	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Religiosa	*Virgen*	Marisa Roësset	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados	Museo de Arte Moderno de Bilbao	Catálogo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Paisaje	*Iglesia de aldea*	Ricardo Arrue	1935	Exposición Ricardo Arrue. Asociación de Artistas Vascos	Local de la Asociación de Artistas Vascos	Catálogo recogido en MUR PASTOR, Pilar, 1985.
Religiosa	*Piedad*	Ángel Larroque	1936	Exposición de Pintura, Escultura y Artes decorativas. Asociación de Artistas Vascos.	Hotel Carlton. Bilbao.	Catálogo recogido en MUR PASTOR, Pilar, 1985.

A1.9. Espacios para el arte moderno

Género	**Título**	**Autor**	**Año**	**Exposición/es**
Clero	*Osario*	José Gutiérrez Solana	c. 1932	Varias exposiciones (ver A1.11)
Clero	*Dos monjas*	Antonio Ballester	1932	SAI en Valencia
Costumbrista	*El milagro del Cristo del Grao*	Genaro Lahuerta	c. 1930	Varias exposiciones

Costumbrista	*Procesión del Corpus en Valencia*	Genaro Lahuerta	c. 1930	Varias exposiciones
Costumbrista	*Un Cristo en Castilla*	Genaro Lahuerta	c. 1931	Varias exposiciones
Costumbrista	*Nuestra Señora de la Buena Guía*	Genaro Lahuerta	c. 1932	Varias exposiciones
Costumbrista	*Procesión Marinera*	Genaro Lahuerta	c. 1933	Varias exposiciones
Costumbrista	*La cena (procesión*	José Gutiérrez Solana	c. 1933	Agrupación Castro-Gil
Costumbrista	*El Cristo de las promesas*	José Gutiérrez Solana	1934	Ateneo Obrero de Gijón
Costumbrista	*Gigantes y cabezudos*	José Gutiérrez Solana	1931	SAI en San Sebastián
Costumbrista	*Salida de misa*	Bernardino Bienabe	1935	Miembro de GU. Exposición indeterminada
Histórica	*Los Esponsales*	Jesús Olasagasti	1935	Miembro de GU. Encargo de la Diputación de Guipúzcoa
Interior	*Interior del convento de Santa Isabel*	Esteban Doménech	1934	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Anunciación*	Margarita Frau	1933	Museo de Arte Moderno
Otros	*Iglesia Constructiva*	Joaquín Torres García	1933	Museo de Arte Moderno
Paisaje	*Plaza de la Catedral de Santiago*	Ismael Blat	1932	Museo de Arte Moderno
Paisaje	*El Crucero*	Ismael Blat	1932	Museo de Arte Moderno
Paisaje	*Ocaso espiritual*	Ismael Blat	1932	Museo de Arte Moderno
Paisaje	*Alba Suave*	José Frau	1933	Museo de Arte Moderno
Paisaje	*Detalle de San Juan de la Penitencia*	Esteban Doménech	1934	Museo de Arte Moderno

Paisaje	*Calvari*	Luis Alcaraz	1931	«Exposició d'Art» en la Sala Blava
Paisaje	*Porta de Sant Joan*	Tomás Fabregat	1931	«Exposició d'Art» en la Sala Blava
Paisaje	*L'església*	Tomás Fabregat	1931	«Exposició d'Art» en la Sala Blava
Paisaje	*Ermita y molí de Vera*	Juan Llovera	1931	«Exposició d'Art» en la Sala Blava
Paisaje	*San Onofre (Quart)*	Francisco Paula	1931	«Exposició d'Art» en la Sala Blava
Paisaje	*La Colegiata de Albarracín*	Francisco Paula	1931	«Exposició d'Art» en la Sala Blava
Paisaje	*Calvari*	Josep Sabina	1931	«Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix» en la Sala Blava
Parece religiosa	*Mujer y el lirio*	Juan Navarro Ramón	c. 1933	Repr. *Gaceta de Bellas Artes,* mayo de 1933
Parece religiosa	*La barca de Juan*	José Frau	1933	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Marta y María*	Valentín Zubiaurre	1931	Colectiva en la Academia de Bellas Artes de San Telmo (Málaga)
Religiosa	*El fin del mundo*	José Gutiérrez Solana	c. 1934	Varias exposiciones, entre otras: exposición nacional de 1934, Agrupación Castro-Gil (1933), Ateneo Obrero de Gijón (1934)
Religiosa	*Baptime de Crist*	Ramón Calsina	1933	Sala Parés
Religiosa	*El retorno del hijo pródigo*	Federico Castellón	1933	Varias exposiciones
Religiosa	*La Anunciación*	Gregorio Prieto	c. 1932	Varias exposiciones
Religiosa	*La huída a Egipto*	Pedro Sánchez	1931	Barcelona (Sala inteterminada)

Religiosa	*La Virgen y el Niño*	Pedro Sánchez	1931 y 1934	Barcelona (Sala inteterminada, 1931) y Casa Boix de Valencia (1934)
Religiosa	*El buen pastor o Divino Pastor*	Pedro Sánchez	1931-1933	Varias exposiciones: Barcelona (Sala inteterminada, 1931), Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (1933), SAI en San Sebastián (1931), SAI en Valencia (1932). Ver también A1.11.
Religiosa	*Figura de la Virgen y unas palomas*	Pedro Sánchez		Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (1933)
Religiosa	*La buena madre*	Pedro Sánchez	c. 1932	Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (1933), SAI en Valencia (1932)
Religiosa	*El Niño en el cielo*	Pedro Sánchez	1934	Casa Boix de Valencia
Religiosa	*Marta y María*	Pedro Sánchez	1934-1935	Casa Boix de Valencia (1934). Sociedad de Amigos del Arte (1935)
Religiosa	*La Virgen lavando*	Pedro Sánchez	1934	Casa Boix de Valencia
Religiosa	*La Virgen de la Leche*	Pedro Sánchez	1934	Casa Boix de Valencia
Religiosa	*Santa Rosa de Lima*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Santa Inés*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno

Religiosa	*Santa Emerenciana*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Tobías y el ángel*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Tres ángeles*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Seis ángeles*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Virgen*	José Luis Florit	1935	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Pietà (dibujo)*	José Capuz	1936	Museo de Arte Moderno
Religiosa	*Jesús*	José Díaz Bueno	1931	SAI en San Sebastián
Religiosa	*Madonna*	Rosario de Velasco	1932	SAI en Valencia
Religiosa	*Virgen románica*	Jaume Sans	1932	Exposición organizada por ADLAN
Religiosa	*Reyes Magos*	Ángel Ferrant	1931	Exposición organizada por ADLAN
Religiosa	*Transfiguració*	Josep Renau	1931	«Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix» en la Sala Blava
Religiosa	*La Visitació*	Antonio Ballester	1931	«Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix» en la Sala Blava

A1.10. La renovación de la escultura. Obras expuestas en la Segunda República

Género	***Título***	**Autor**	**Año**	**Exposición**
Sin especificar	*Tragedia*	Quintín de Torre	1934	Exposición nacional de 1934

Religiosa	*Nicodemus*	Quintín de Torre	1933	Asociación de Artistas Vascos en Galerías Emporium (Barcelona)
Religiosa	*María*	Quintín de Torre	1933	Asociación de Artistas Vascos en Galerías Emporium (Barcelona)
Religiosa	*Cristiana*	Quintín de Torre	1933	Asociación de Artistas Vascos en Galerías Emporium (Barcelona)
Religiosa	*Cristo de la Agonía*	Quintín de Torre	1931	Encargo del Sanatorio Antituberculoso de Bilbao
Religiosa	*Dolorosa*	Francisco Asorey	1932	Exposición nacional de 1932
Religiosa	*Salomé*	Santiago Rodríguez Bonome	1931	Exposición en París
Costumbrista	*De Romería*	Santiago Rodríguez Bonome	1936	L'art espagnol contemporain
Religiosa	*Cristo Expiante*	Fructuoso Orduna	1932	Encargo de la Hermandad de la Pasión de Pamplona
Clero	*Anacoreta*	Isabel Pastor	1932	XII Salón de Otoño
Religiosa	*Mater Salvatoris*	Isabel Pastor	1934	XIII Salón de Otoño
Religiosa	*Descendimiento*	Isabel Pastor	1935	XIV Salón de Otoño
Religiosa	*Cristo*	Isabel Pastor	c. 1932	Aparece reproducida en la prensa
Costumbrista	*La niña del rosario*	Isabel Pastor	c. 1932	Aparece reproducida en la prensa
Religiosa	*Dolorosa*	José Capuz	1931	Círculo de Bellas Artes de Madrid
Religiosa	*Piedad*	José Capuz	1931	Círculo de Bellas Artes de Madrid
Religiosa	*Las hijas de Job*	Margarita Sans Jordi	1932 Y 1935	Galeries Laietanes (1932) y Salón Casa Vilches de Madrid (1935)
Religiosa	*Madonna*	Margarita Sans Jordi	1933	Galeries Laietanes

Religiosa	*Verge*	Margarita Sans Jordi	1934	Galeries Laietanes
Religiosa	*Eva*	José Planes	1931	XI Salón de Otoño
Religiosa	*Cabeza de apóstol*	Francisco González Macías	1933	Exposición individual en Madrid. Local desconocido.
Religiosa	*Cristo en la Cruz*	Francisco González Macías	1933	Exposición individual en Madrid. Local desconocido.
Religiosa	*La Visitació*	Antonio Ballester	1931	«Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix» en la Sala Blava
Clero	*Dos monjas*	Antonio Ballester	1932	SAI en Valencia
Religiosa	*Caín*	Margarita Gil Roësset	1932	Exposición nacional de 1932
Religiosa	*Virgen*	Eva Aggerholm	1932-1936	SAI en Copenhague (1932), SAI en Berlín (1933) y Bienal de Venecia (1936)
Religiosa	*Adán y Eva, Tangente S= E/A*	Jorge Oteiza	1931	Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos (1931)
Religiosa	*Virgen Medieval*	Jorge Oteiza	1931	Sin determinar
Religiosa	*María encinta*	Jorge Oteiza	1931	Sin determinar
Religiosa	*Virgen Burguesa*	Jorge Oteiza	1932	Sin determinar
Religiosa	*Cristo en el Jordán*	Jorge Oteiza	1933	Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos (1931)
Religiosa	*San Adán*	Jorge Oteiza	1933	Sin determinar
Religiosa	*El gran profeta*	Pablo Gargallo	1933	Museo de Arte Moderno (1935), *Art Espagnol contemporain* (1936)
Religiosa	*Cabeza de Apóstol*	Julio González	1933	Varias exposiciones
Religiosa	*Eva*	Ramón Acín	1931	Ateneo de Madrid
Religiosa	*Cristo*	Ramón Acín	1931	Ateneo de Madrid

A1.11. Obras expuestas en el extranjero

Género	Título	Autor/a	Año	Exposición
Clero	*Monjas orando*	Pedro Antonio	1934	Exposición con Soria Aedo en el Centro Asturiano de Tampa en Miami
Clero	*Monje*	Ricardo Baroja	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Clero	*La mesa blanca* (*Monjes blancos*)	Daniel Vázquez Díaz	1931	Internacional del Instituto Carnegie
Clero	*Osario*	José Gutiérrez Solana	1936	Internacional del Instituto Carnegie (1936) y *L'Art Espagnol Contemporain* (1936)
Clero	*Los Hermitaños*	José Gutiérrez Solana	1936	Internacional del Instituto Carnegie
Clero	*Monjes cartujos*	Daniel Vázquez Díaz	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Clero	*El anacoreta*	Ignacio Zuloaga	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Clero	*La casa del obispo de Tarazona*	Ignacio Zuloaga	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Clero	*Hospicio de niños*	José Gutiérrez Solana	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Clero	*Los frailes*	Daniel Vázquez Díaz	1932 y 1934	Bienales de Venecia
Clero	*Busto de Asceta*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Clero	*El místico Vasco*	Ramón de Zubiaurre	1930-1932	Roerich Museum de Nueva York (1930), Arts Club de Washington (1931), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)

Costumbrista	*El Ángelus*	Ramón de Zubiaurre	1930-1932	Roerich Museum de Nueva York (1930), Arts Club de Washington (1931), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Costumbrista	*La portadora de Santos*	Ramón de Zubiaurre	1930-1932	Roerich Museum de Nueva York (1930), Arts Club de Washington (1931), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Costumbrista	*Ofrenda*	Valentín de Zubiaurre	1931-1936	Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932) y *L'art Espagnol Contemporain* 18936)
Costumbrista	*Tierra Castellana*	Valentín de Zubiaurre	1931-1932	Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Costumbrista	*En el tocador*	Pedro Antonio	1934	Exposición con Soria Aedo en el Centro Asturiano de Tampa en Miami
Costumbrista	*La patrona de la Buena Guía*	Genaro Lahuerta	1931	Exposición de Arte Español en la Asociación de Bellas Artes de Oslo

Costumbrista	*Tipos Segovianos*	Valentín de Zubiaurre	1931	Exposición de Arte Español en la Asociación de Bellas Artes de Oslo (1931) y exposición en el centro hispano-noruego de Oslo (1932)
Costumbrista	*En la ermita*	Valentín de Zubiarre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Costumbrista	*A misa*	Valentín de Zubiarre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Costumbrista	*El campanero de mi aldea (Garay)*	Ramón de Zubiaurre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Costumbrista	*Final de una romería en Vera de Bidasoa*	Ramón de Zubiaurre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Costumbrista	*La promesa* o *El voto* o *El Cristo de la Sangre*	José Gutiérrez Solana	1933-1936	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo (1933) y y *L'Art Espagnol Contemporain* (1936)
Costumbrista	*Antes de la procesión*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Costumbrista	*La cena (procesión)*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo. También en internacional del Instituto Carnegie (1934)
Costumbrista	*Procesión en Pancorbo*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo

Costumbrista	*Procesión*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Costumbrista	*A la romería*	Ramón de Zubiaurre	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Costumbrista	*Procesión, Catedral de Santiago*	Ricardo Baroja	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Costumbrista	*Maternidad*	Servando del Pilar	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Costumbrista	*La procesión de la muerte*	José Gutiérrez Solana	1931	Internacional del Instituto Carnegie
Costumbrista	*Procesión*	José Gutiérrez Solana	1933 y 1934	Internacional del Instituto Carnegie (1933) y Bienal de Venecia (1934)
Costumbrista	*Procesión de Semana Santa en Sevilla*	Alfonso Grosso	1934	Internacional del Instituto Carnegie y *Exhibition of Modern Spanish Paintings* en Rhode Island School of Desing, ambas en 1934
Costumbrista	*El penitente*	Ramón de Zubiaurre	1935	Internacional del Instituto Carnegie
Costumbrista	*El beso de Judas*	José Gutiérrez Solana	1936	Internacional del Instituto Carnegie
Costumbrista	*Los músicos ciegos*	Daniel Vázquez Díaz	1936	Internacional del Instituto Carnegie
Costumbrista	*Gigantes y cabezudos*	José Gutiérrez Solana	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Costumbrista	*La comulgante*	María Blanchard	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Costumbrista	*La portadora de imágenes*	Antonio Ortiz Echagüe	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Costumbrista	*Garrote Vil*	José Gutiérrez Solana	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*

Costumbrista	*Romeros gallegos*	Santiago Bonome	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Costumbrista	*Luto*	José María López Mezquita	1934	Bienal de Venecia
Costumbrista	*Maternidad*	Pedro Sánchez	1936	Bienal de Venecia
Interior	*Interior de iglesia, Sevilla*	Alfonso Grosso	1932	Exposición de obras previamente adquiridas por el Instituto Carnegie
Naturaleza muerta	*Bodegón del santo*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Naturaleza muerta	*Nacimiento infantil*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Naturaleza muerta	*Santos de pueblo*	José Gutiérrez Solana	1933 y 1936	Monográfica en el centro hispan (1931) onoruego de Oslo e internacional del instituo Carnegie (1936)
Naturaleza muerta	*Santos de talla*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Naturaleza muerta / Religiosa	*Anunciación*	Margarita Frau	1934	Internacional del Instituto Carnegie
Otros	*La mujer del apóstol*	Hipólito Hidalgo de Caviedes	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Otros	*Cuento celestial*	Pedro Sánchez	1932	Exposición de obras previamente adquiridas por el Instituto Carnegie
Otros	*La creación*	Gregorio Prieto	1936	Bienal de Venecia
Paisaje	*La Iglesia de Aranda de Duero*	José Pedraza	1931	Exposición de Arte Español en la Asociación de Bellas Artes de Oslo

Paisaje	*El Monasterio del Parral*	Julián Castedo	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Paisaje	*Paisaje*	José Frau	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Paisaje	*San Martín*	Francisco Domingo	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Paisaje	*Balcón* (*¿El balcon de la Rábida?*)	Daniel Vázquez Díaz	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Paisaje	*Santa Cruz en Cataluña*	Julián Castedo	1934	Internacional del Instituto Carnegie
Paisaje	*Eco nostálgico*	Salvador Dalí	1935	Internacional del Instituto Carnegie
Paisaje	*Vieja iglesia*	Francisco Pompey	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Paisaje	*Paisaje de Agosto*	José Frau	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Paisaje	*El claustro de San Lorenzo*	Pedro Pascual	1934	Bienal de Venecia
Paisaje	*Catedral de Segovia*	Julio Prieto	1934	Bienal de Venecia
Paisaje	*Catedral de Burgos*	Alberto Ziegles	1934	Bienal de Venecia
Paisaje	*San Esteban de Salamanca*	Alberto Ziegles	1934	Bienal de Venecia
Paisaje	*Evocación*	José Frau	1936	Bienal de Venecia
Religiosa	*El perdón de santa Ana*	Valentín de Zubiaurre	1931-1932	Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)

Religiosa	*Marta y María*	Valentín de Zubiaurre	1931-1932	Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Religiosa	*San Francisco*	Enrique Climent	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Religiosa	*Divina Pastora*	Pedro Sánchez	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Religiosa	*La Virgen del Mar*	Francisco de A. Galí	1931	Internacional del Instituto Carnegie
Religiosa	*Natividad*	Francisco de A. Galí	1933	Internacional del Instituto Carnegie
Religiosa	*Paraíso*	Timoteo Pérez Rubio	1933	Internacional del Instituto Carnegie
Religiosa	*Jesús, Marta y María*	Julia Minguillón	1934	Internacional del Instituto Carnegie
Religiosa	*El fin del mundo*	José Gutierrez Solana	1935	Internacional del Instituto Carnegie
Religiosa	*Ángeles con música*	Hipólito Hidalgo de Caviedes	1935	Internacional del Instituto Carnegie
Religiosa	*Marta y María*	Pedro Sánchez	1935	Internacional del Instituto Carnegie
Religiosa	*Adán y Eva*	Rosario de Velasco	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Religiosa	*Virgen*	Eva Aggerholm	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Religiosa	*Piedad*	Pedro Pruna	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Religiosa	*El buen pastor*	Pedro Sánchez	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)

Religiosa	*Dos santas*	Norah Borges	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Religiosa	*El Juicio Final*	Fabián de Castro	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Religiosa	*Samaritana*	Lorenzo Aguirre	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Religiosa	*Homenaje a Grünewald*	Luis Hernández	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Religiosa	*La Virgen y el Niño*	Pablo Picasso	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Religiosa	*El profeta*	Pablo Gargallo	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Religiosa	*Virgen*	Rosario de Velasco	1932	Bienal de Venecia
Religiosa	*Pietà*	José Capuz	1932 y 1934	Bienales de Venecia
Religiosa	*Aparición*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Religiosa	*Cristo de Otero*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Religiosa	*Cristo*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Religiosa	*El buen pastor*	José Capuz	1934	Bienal de Venecia
Religiosa	*Eva*	Juan Adsuara	1936	Bienal de Venecia
Religiosa	*San Francisco*	Manuel Hugué	1936	Bienal de Venecia
Sin especificar	*Bienaventurado sea el pueblo*	Jesús Corredoyra	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Sin especificar	*Santa María de las niveves*	Fernando Labrada	1934	Bienal de Venecia

ANEXO 2.

OBRAS ORGANIZADAS POR TEMA

A2.1. Paisajes

Lugar representado	Título	Autor/a	Año	Exposición
Andalucía	*Ermita y molí de Vera*	Juan Llovera	1931	«Exposició d'Art» en el local de la AVR
Andalucía	*Patio de Santa Paula*	Emilia Ramírez Cruzado	1934	Exposición de Primavera de Sevilla
Andalucía	*Portada de Santa Paula*	Emilia Ramírez Cruzado	1934	Exposición de Primavera de Sevilla
Andalucía	*Patio de convento andaluz*	Luis de Andrade	1934	Exposición nacional de 1936
Andalucía	*El Balcón de la Rábida*	Daniel Vázquez Díaz	1931-1932	Living Spanish Artists
Andalucía	*Entrada a las Ermitas (Córdoba)*	Rafael Boti	1933	Local de la Asociación de Artistas Vascos
Andalucía	*Patio de un convento de monjas (Córdoba)*	Rafael Boti	1933	Local de la Asociación de Artistas Vascos
Andalucía	*Estudio del Monasterio de la Cartuja en Jerez de la Frontera (4 versiones)*	Gonzalo Bilbao	1932	XII Salón de Otoño
Andalucía	*Gradas de la Catedral (Sevilla)*	Manuel González Montes	1934	XIV Salón de Otoño
Aragón	*Colegiata de Albarracín*	Francisco Paula	1931	«Exposició d'Art» en el local de la AVR
Aragón	*Absis de l'església de Broto (acuarela)*	Domènec Soler	1932	Sala Busquets
Aragón	*Creu de Terme d'Oto (Broto)*	Domènec Soler	1932	Sala Busquets
Aragón	*Coro de la iglesia de Ansó*	Antonio Torcal Arbizu	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Aragón	*Iglesia de Ansó (interior)*	Antonio Torcal Arbizu	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Aragón	*Lonja y Colegiata de Alcañiz*	Edith Aguiar	1931	XI Salón de Otoño

Aragón	*Santuario del Moncayo*	D. F. Vicente García	1933	XIII Salón de Otoño
Aragón	*Tarazona (palacio obispal)*	D. F. Vicente García	1933	XIII Salón de Otoño
Asturias	*La iglesia de Ceares en Gijón*	Octavio Bianqui y Sánchez	1934	Exposición nacional de 1934
Asturias	*Iglesia de San Nicolás de Avilés*	Obdulia García Díaz	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Asturias	*Iglesia de San Pedro de Gijón*	Lorenzo Garralda	1934	XIV Salón de Otoño
Asturias	*La ermita de Collanzo*	José González Billon	1935	XV Salón de Otoño
Baleares	*El cementerio de la Ermita de Valldemosa (Mallorca)*	Elisabeth Ringer	1931	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación y catálogo. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 11, sin carpeta.
Baleares	*El Temple (Palma de Mallorca)*	Elisabeth Ringer	1931	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación y catálogo. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 11, sin carpeta.
Baleares	*Santuario de San Salvador en Felantix (Mallorca)*	Elisabeth Ringer	1931	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación y catálogo. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 11, sin carpeta.
Baleares	*Camí - Monestir de Lluch*	Ricard Ferrer Turull	1934	Galeries Laietanes
Baleares	*La Cartoixa de Valldemossa*	Lluis Gómez	1932	Saló de Barcelona
Cantabria	*Iglesia de Lantueno*	Rafael García del diestro	1934	XIV Salón de Otoño
Castilla	*Catedral de Burgos*	Alberto Ziegles	1934	Bienal de Venecia
Castilla	*Catedral de Segovia*	Julio Prieto	1934	Bienal de Venecia
Castilla	*El claustro de San Lorenzo*	Pedro Pascual	1934	Bienal de Venecia
Castilla	*San Esteban de Salamanca*	Alberto Ziegles	1934	Bienal de Venecia

Castilla	*La Iglesia de Aranda de Duero*	José Pedraza	1931	Exposición de Arte Español en la Asociación de Bellas Artes de Oslo
Castilla	*Baptisterio de San Pablo (Toledo)*	Gastón Infante	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y Escultores
Castilla	*Patio del convento de Santo Domingo el Real (Toledo)*	Gastón Infante	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y Escultores
Castilla	*Las batuecas (convento en ruinas)*	José A. Merediz	1932	Exposición nacional de 1932
Castilla	*El Paular*	Ramón Simonet	1934	Exposición nacional de 1934
Castilla	*Monasterio del Parral (Segovia)*	Rafael Peñuelas Fernández	1934	Exposición nacional de 1936
Castilla	*Convent de les Capuchines*	Esteban Domenech	1933	Galeries Laietanes
Castilla	*Puerta del "Cristo de la Luz"*	Esteban Domenech	1933	Galeries Laietanes
Castilla	*Escorial*	Ignacia Sevilla	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
Castilla	*Iglesia de Orón*	José Luis Fernández Grados	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
Castilla	*El Monasterio del Parral (Segovia)*	Julián Castedo	1931-1932	Living Spanish Artists
Castilla	*San Martín*	Francisco Domingo	1931-1932	Living Spanish Artists
Castilla	*Detalle de San Juan de la Penitencia*	Esteban Doménech	1934	Museo de Arte Moderno
Castilla	*Jardín de los frailes*	Jesusa R. y Rodríguez Villamil	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Castilla	*Convento de Santo Domingo el Real de Toledo*	Javier Gómez Acebo y Vázquez	1936	Rechazada en la exposición nacional de 1936

Castilla	*La Catedral en la tarde (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Patio del Convento de Santa Isabel (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Puerta de la Demandadera, Convento de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Puerta de la Iglesia de San Pablo (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Puerta del convento de San Pablo (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Rincón de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Un Convento. Las Benitas. (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Vía-Crucis (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Santa Isabel (Toledo) (dibujo).*	Antoni Saurí Sirés	1933	Saló de Barcelona
Castilla	*Santa Leocàdia (Toledo) (dibujo).*	Antoni Saurí Sirés	1932	Saló de Barcelona
Castilla	*Santo Domingo. El Real (Toledo) (dibujo)*	Antoni Saurí Sirés	1932	Saló de Barcelona
Castilla	*Catedral de Segovia*	Cristóbal Ruíz	1931	XI Salón de Otoño
Castilla	*Jardín de los frailes*	Javier Winthuisen	1931	XI Salón de Otoño
Castilla	*La Catedral de Segovia*	Madeleine Leroux	1931	XI Salón de Otoño
Castilla	*Patio de los frailes*	Francisco Olivares	1931	XI Salón de Otoño
Castilla	*Santa María desde los huertecillos (Brihuega)*	Carlos Casado Hernández	1931	XI Salón de Otoño
Castilla	*Ermita de la Hoz*	Alberto Romero Guerra	1932	XII Salón de Otoño
Castilla	*Santo Tomé (Toledo)*	Guillermo Tellez González	1932	XII Salón de Otoño
Castilla	*El Escorial*	Fausto Antonio Moya	1932	XII Salón de Otoño 1932

Castilla	*Ermita de Tobera*	Marceliano Santa María	1933	XIII Salón de Otoño
Castilla	*La catedral de León*	David Martín Tizio	1933	XIII Salón de Otoño
Castilla	*Patio de los Evangelistas del Monasterio del Escorial*	Vicenta Rueda	1933	XIII Salón de Otoño
Castilla	*La huerta del Monasterio del Paular*	Luis Rubio y Verano-Aguirre	1934	XIV Salón de Otoño
Castilla	*Monasterio de El Escorial*	Emilio Pardo del Moral	1934	XIV Salón de Otoño
Castilla	*Paisaje (burgos)*	Modesto Ciruelos González	1934	XIV Salón de Otoño
Castilla	*Vista general del Monasterio del Escorial*	Emilio Pardo del Moral	1934	XIV Salón de Otoño
Castilla	*El monasterio del Escorial*	Vicenta Rueda Carreras	1935	XV Salón de Otoño
Castilla	*El paular (sala 19)*	Ramón Riero	1935	XV Salón de Otoño
Castilla	*Iglesia de San Miguel de Cuenca*	Luis Moreno García-Espinosa	1935	XV Salón de Otoño
Castilla	*Santa Isabel de Toledo*	Guillermo Tellez González	1935	XV Salón de Otoño
Castilla (Madrid)	*Monasterio de las Salesas (Madrid)*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Castilla (Madrid)	*San Andrés (Madrid)*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Castilla (Madrid)	*San Andrés (Madrid)*	Edith de Aguiar	1934	Exposición nacional de 1936
Castilla (Madrid)	*Vieja Sacramental (Madrid)*	Rafael Boti	1933	Local de la Asociación de Artistas Vascos
Castilla (Madrid)	*El huerto de las monjas*	Francisco Camps Ribera	1936	Rechazada en la exposición nacional de 1936

Cataluña	*Creu de Vallvidrera*	Juan Ferrer i Pallejà	1934	Casa Busquets
Cataluña	*Santa Maria del Mar*	Juan Ferrer i Pallejà	1934	Casa Busquets
Cataluña	*La Iglesia (Cadaqués)*	Eliseo Meifrén	1936	Círculo de Bellas Artes de Madrid. Fuente: Blanco y Negro 17-05-1936 pp. 66-68.
Cataluña	*Catedral de Gerona*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Cataluña	*San Félix (Gerona)*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Cataluña	*Subida de la Catedral (Gerona)*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Cataluña	*Absis de la Basílica*	Leandre Condemines	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Absis de Santa Cecília*	Magdalena Riba Vilaseca	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Absis des del jardí dels Apòstols*	Francesc Soler Amorós	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Camí a Santa Cecilia*	Pere Prat Colomé	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Cataluña	*Camí de a Santa Cova*	Pere Badía Vidiella	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Camí de la Cova*	Lluis Morató	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Camí de la Santa Cova*	Agapito Casas Abarca	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Camí de la santa Cova*	Jacint Olivé Font	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Camí de la Santa Cova*	Josep Camins de Revull	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Camí de la santa Cova*	Trinitat Pujol Torné	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Dia gris. Monestir a vol d'ocell*	Salvador Mestres	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Efecte del crepuscle - Monestir*	Anselm Domenech Oriol	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El Monestir*	Alfred Opisso	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El Monestir*	Jordi Guzmán Clotet	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El Monestir*	Josep Ariet Olives	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Cataluña	*El Monestir*	P. Prat i Ubach	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El Monestir*	Pilar Solanellas	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El Monestir*	Ramón López	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El Monestir de Montserrat*	Miquel Villà	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El monestir vist des del camí de Sant Miquel*	Ignasi Rius	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El monestir, vist des del pas dels francesos*	Enric Per Bistuer	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El Monestir, vist des del V Misteri de Dolor del camí de la Cova*	Joan Mauri i Espadaler	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El nostre Sinaí*	Feliu Sanz Saldias	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*El V Misteri de Dolor*	Josep Gràcia	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Jardí dels monjos*	Bonaventura de Gatell Sordé	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*L'Abadia*	Joaquim Mir	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Cataluña	*La Creu*	Jacint Olivé Font	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*La muntanya Santa, vista des del Misteri de Dolor*	Josep Durán Bou	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*La nostra muntanya Santa*	Domingo Soler	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*La santa Cova*	Joan Mauri i Espadaler	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*La Santa Cova i els seus contorns*	Josep Soler Diffent	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Los santos obradores*	Joaquim Mir	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Mirant el Monestir*	Francesc Vidal Gomá	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Monestir*	Francesc Suay Zonaquín	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Monestir de Montserrat*	Pere Badía Vidiella	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Monestir de Montserrat, vista exterior*	Francisco Banús Torras	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Montserrat, V Misteri de dolor*	Maurici Valls Quer	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Cataluña	*Montserrat. Absis de la Basílica, exterior del Camaril i escolania.*	Agustí Casals i Costa	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Montserrat. Muntanya religiosa*	Pau Sabaté Jaumà	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Muntanya Sagrada*	Antoni Solá Borrell	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Muntanya Santa*	Antoni Mir i Vila	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Muntanya Santa*	Miquel Payet Marca	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Muntanyes i Monestir*	Alfons Iglesias i Domenech	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Paisatge-Monestir*	Joan Cesari Mercadal	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Panorama de la Santa Cova*	Daniel Noriega Guasch	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Panoràmica de Santa Cecilia*	Josep María Portabella Sanpera	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Penjada com un niu. La santa Cova.*	Pascual i Solé, Juli.	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Ruïnes de l'Ermita de la Santíssima Trinitat*	Joan Domenech Matí	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Cataluña	*Santa Cecília*	Josep María Gassó	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Santa Cova*	Francesc Soler Amorós	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Santa Cova*	Josep Padrós Carné	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Una tarda a Santa Cecília*	Josep Camins de Revull	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Via-Crucis*	Antoni Vila Arrufat	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Vista del Monestir*	Dolors Masó Sans	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Vista del Monestir*	Isidre Baqué Mercader	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Vista del Monestir*	Martí Torrents	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*XII Estació del Via-Crucis*	Ignasi Rius	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Iglesia de Pedralves*	Francisco B. Ariz Galindo	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Cataluña	*Catedral de Barcelona*	Ramón Gimbert Canals	1932	Exposición nacional de 1932
Cataluña	*Templo de la Sagrada Familia.*	Fausto Renom Jaumandreu	1934	Exposición nacional de 1934

Cataluña	*Ábside de la Catedral (Barcelona)*	Ramón Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Antic Monestir (Camprodon)*	F. Carreras Nolla	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Caminet Sant*	Josep Camins de Revull	1933	Galeries Laietanes
Cataluña	*Catedral de Barcelona*	Lluis García Oliver	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Claustres (Seu d'Urgell)*	Jacint Comella	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Ermita "Verge dels Torrents"*	Artur Potau	1934	Galeries Laietanes
Cataluña	*Ermita del Brugués y Castillo (1)*	José R. Oliver Aresti	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Ermita del Brugués y Castillo (2)*	José R. Oliver Aresti	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Ermita Sant Joan. Montblanc.*	Manuel Girona Soler	1933 - 1934	Galeries Laietanes
Cataluña	*Escales de la Catedral i carrer de la Corríbia (dibujo)*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església (Llanás)*	Antoni de Ferrater	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església (Valldeneu)*	Pere Prat Colomé	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església de Betlem*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església de les Muralles de Roses*	Rosa Vidal	1933	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església de Sa Cot*	M. Pigem	1934	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església de Valldeneu*	LL. Roig Enseñat	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església del Monestir (Sant Cugat)*	R. (Ramón) Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església del poble (Caldes d'Estrach)*	Lluis Gómez	1931 - 1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Esglesia rural (Santiga)*	Lluis Gómez	1931 - 1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Església vella (Horta)*	L. Roig i Enseñat	1934	Galeries Laietanes

Cataluña	*Finestra de l'ermita de Sant Antoni (Talarn)*	Eduard Roig Enseñat	1934	Galeries Laietanes
Cataluña	*Interior aeri del campanari (Reus)*	Ceferí Olivé	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Monestir abandonat (Organyà)*	Pere Prat Colomé	1934	Galeries Laietanes
Cataluña	*Pati de S. Valerià (Lliçà)*	Josep Amat	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Pati del Monestir (Santes Creus)*	F. Galofre Suris	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Pati del Palau del Bisbe (dibujo)*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Pla de la Catedral (Tarragona)*	Ceferí Olvié	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Porta dels Dolors (Puigcerdà)*	Ramón Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Rectoria de Sant Sebastià*	Joan Vila Cinca	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*S. Valerià (Lliçà)*	Josep Amat	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Sant Marc (Piugcerdà)*	Juli Borrell i Plà	1935-1936	Galeries Laietanes
Cataluña	*Santa Cecília*	Josep Camins de Revull	1933	Galeries Laietanes
Cataluña	*Terrats i Santa Maria del Mar*	Alexandre Cardunets	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Santa Eugènia (Figaró)*	L. Roig i Enseñat	1932-1933	Galeries Laietanes en 1932 y 1933
Cataluña	*Església (Papiol)*	Pere Prat Colomé	1932	Galeries Laietanes y Sala Parés
Cataluña	*Església - camp*	M. Pidelaserra i Brias	1934	Galeries Syra
Cataluña	*Monstseny - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra
Cataluña	*Rupit (Cabrerés) - Plaça de l'Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra
Cataluña	*Sant Joan del Galí*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra
Cataluña	*Sant Pere de Vilamajor - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra

Cataluña	*Sant Pere de Vilamajor - Vista de l'Església des del terme*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra
Cataluña	*Taradell (Plana de Vic) - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra
Cataluña	*Taüll - Església*	Ignasi de Sagarra	1933	Galeries Syra
Cataluña	*Eco nostálgico*	Salvador Dalí	1935	Internacional del Instituto Carnegie de 1935
Cataluña	*Catedral de Tarragona*	Oleguer Junyent	1932	La Pinacoteca
Cataluña	*Esglesia de Vallbona*	Albert Ráfols	1933	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)
Cataluña	*Façana de l'Església de Rupit*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)
Cataluña	*Santa Cova i el riu*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)
Cataluña	*Santa Eugència (Figaró)*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)
Cataluña	*A la tarda. El monestir vist des del caminet del pas del francès*	Napoleó Campos	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Cataluña	*Camino de la Santa Cueva (Montserrat)*	Eusebio Díaz Costa	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Cataluña	*Claustro del monasterio*	Remigio S. Ichofa	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Cataluña	*Claustros de la Catedral de Tarragona*	José Camins Revull	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Cataluña	*Claustros del Monasterio de San Cugat*	Pedro Prats Colomé	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Cataluña	*Monasterio de Montserrat*	Carlos Becquer Domínguez	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Cataluña	*Santa Cecília (Montserrat)*	A. Ros i Güell	1932	Sala Avignó
Cataluña	*L'abadia d'Aleixar*	P. Segimón	1934	Sala Barcino

Cataluña	*L'ermita de Sant Blai (Aleixar)*	P. Segimón	1934	Sala Barcino
Cataluña	*La Parròquia del Pi*	Lluis García Oliver	1933	Sala Barcino
Cataluña	*Catedral, Tarragona (àbside)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets
Cataluña	*Catedral, Tarragona (clàustre)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets
Cataluña	*Catedral, Tarragona (clàustre) (2)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets
Cataluña	*Claustre de Sant Pau del Camp (Barcelona)*	Juli Pascual Solé	1931	Sala Busquets
Cataluña	*Claustre de Santa Anna (Barcelona)*	Juli Pascual Solé	1931	Sala Busquets
Cataluña	*Cloquer de l'Església (Sant Genís)*	R. Alsina Amils	1932	Sala Busquets
Cataluña	*Ermita de Bellvitge (Hospitalet)*	Juli Pascual Solé	1931	Sala Busquets
Cataluña	*Escala antiga de l'església (Sant Genís) (dibujo)*	R. Alsina Amils	1932	Sala Busquets
Cataluña	*L'Església de Vallgorguina*	Mateu Serra	1934	Sala Busquets
Cataluña	*Sant Sebastià (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets
Cataluña	*Santa Cristina (Blanes)*	Joan Llaverías Labró	1935	Sala Busquets
Cataluña	*Església Románica de Gallifa*	Miquel Gispert	1933 y 1934	Sala Busquets (1934) y Sala Parés (1933)
Cataluña	*Claustre Vell (Santes Creus)*	Jaume Mercadé	1933	Sala Parés
Cataluña	*Claustres (Sant Benet de Baiges)*	Josep Camins	1932	Sala Parés
Cataluña	*El Monestir de Poblet*	Josep Camins	1932	Sala Parés
Cataluña	*Església (Premià de Dalt)*	Pere Prat Colomé	1932	Sala Parés
Cataluña	*Església de Montornès*	Planas Doria	1932	Sala Parés
Cataluña	*Hort dels Frares (Santes Creus)*	Jaume Mercadé	1933	Sala Parés

Cataluña	*Santa Eugènia (Figaró)*	Pere Prat Colomé	1932	Sala Parés
Cataluña	*Catedral de Tarragona*	Eulàlia Romagosa	1934	Saló de Barcelona
Cataluña	*Creu de terme de Castellgalí. (dibujo)*	Joaquim Talaverón Solà	1932	Saló de Barcelona
Cataluña	*Església del Pi*	Lluis García Oliver	1932	Saló de Barcelona
Cataluña	*Girona*	Oleguer Junyent	1934	Saló de Barcelona
Cataluña	*La Sagrada Familia (dibujo)*	Ricard Opisso	1933	Saló de Barcelona
Cataluña	*Monestir de Sant Benet de Bages (dibujo).*	Joaquim Talaverón Solà	1932	Saló de Barcelona
Cataluña	*Sant Climent de Tahull (dibujo)*	Francesc Almuni	1936	Saló de Barcelona
Cataluña	*Sant Geroni de la Murtra*	Enric Casanovas Roldós	1932	Saló de Barcelona
Cataluña	*Santa Eulàlia de Vilapiscina*	Jaume Ferrer	1933	Saló de Barcelona
Cataluña	*Santes Creus*	Oleguer Junyent	1932	Saló de Barcelona
Cataluña	*La Piedad (Ulldecona)*	Francesc Febrer Prades	1933-1934	Saló de Barcelona (1933) y II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia (1934)
Cataluña	*Església de Can Roure*	Josep Soler Diffent	1933	Saló de Montjuïc
Cataluña	*L'església del Pi*	Francesc Canyelles Balagueró	1936	Saló de Montjuïc
Cataluña	*Montserrat*	Lluis Morató	1934	Saló de Montjuïc
Cataluña	*Ábside*	Pablo Sabaté Jauma	1934	XIV Salón de Otoño
Cataluña	*Santa Cruz en Cataluña*	Julián Castedo	1934	Internacional del Instituto Carnegie
Cataluña	*Claustre de Sant Cugat*	Félix Albajes	1931	
Comunidad Valenciana	*San Onofre (Quart)*	Francisco Paula	1931	«Exposició d'Art» en el local de la AVR

Comunidad Valenciana	*Calvario (Gilet) (Dos versiones)*	Eugenia de Loutchinsky	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución
Comunidad Valenciana	*Clavario (Sagunto) (4 versiones diferentes)*	Eugenia de Loutchinsky	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución
Comunidad Valenciana	*Ermita (Gilet) (dos versiones)*	Eugenia de Loutchinsky	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución
Comunidad Valenciana	*Santo Espíritu del Monte*	Eugenia de Loutchinsky	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución
Comunidad Valenciana	*Calvario Eslida*	Vicente Seguer	1932	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución.
Comunidad Valenciana	*Patio de la Ermita Eslida*	Vicente Seguer	1932	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución.
Comunidad Valenciana	*Apunt Calvari de Jávea*	Castro y Ríos	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7.
Comunidad Valenciana	*De Santa Catalina*	Castro y Ríos	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7.
Comunidad Valenciana	*Monasterio de Agres*	Juan Ferrer Carbonell	1936	Exposición nacional de 1936
Comunidad Valenciana	*Calvario de Jávea*	Enrique Cuñat	1934	Federación industrial y mercantil de Valencia. Fuente: Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7
Comunidad Valenciana	*Ermita de Santa Bárbara*	Enrique Cuñat	1934	Federación industrial y mercantil de Valencia. Fuente: Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7

Comunidad Valenciana	*Ermita del Salvador*	Enrique Cuñat	1934	Federación industrial y mercantil de Valencia. Fuente: Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7
Comunidad Valenciana	*Església de fora (Sant Jordi)*	Josep Tarrés	1933	Galeries Laietanes
Comunidad Valenciana	*Calvario de Paterna*	Rafael Sanchis Arcís	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Comunidad Valenciana	*Santa Mónica*	Pascual Roch Minué	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Comunidad Valenciana	*Ermita de Vera*	Eduardo Muñoz Orts	1935	III Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Comunidad Valenciana	*Calvario de Sagunto*	Luis San Martínez	1932	Rechazada en la exposición nacional de 1932
Comunidad Valenciana	*Iglesia de Benasal*	Teresa Pascual Añón	1936	Rechazada en la exposición nacional de 1936
Comunidad Valenciana	*Església de Corbera*	Ricard Fàbregas	1933-1934	Sala Busquets
Comunidad Valenciana	*L'església. Corbera (dibujo)*	Joan Benavent Santandreu	1934	Saló de Barcelona
Comunidad Valenciana	*Sant Gregori. Benicarló.*	Francesc Febrer Prades	1932	Saló de Barcelona
Extranjero	*Convento de San Marcos (Florencia)*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Extranjero	*Plaza de san Pedro (Roma)*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Extranjero	*San Nicolás (Ámsterdam)*	Juan Ferrer Carbonell	1932	Exposición nacional de 1932

Extranjero	*Famoso templo de esquipulas*	Miguel Infante	1934	Exposición nacional de 1934
Extranjero	*Detalle de la basílica de San Francisco (fachada)*	José Benlliure Gil	1935	III Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Extranjero	*Portada de la Catedral de Asís*	José Benlliure Gil	1935	III Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Extranjero	*L'Eglise d'Urrugne*	René Choquet	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
Extranjero	*L'església. La Torre de Querol (dibujo)*	Joan Benavent Santandreu	1934	Saló de Barcelona
Extranjero	*La virgen de Lourdes*	Luis Antón López	1933	XIII Salón de Otoño
Galicia	*Santiago de Compostela*	Constantino Gómez	1932	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 17.
Galicia	*Claustro de la colegiata del Sar, en Santiago de Compostela*	Francisco Esteve Botey	1932	Exposición nacional de 1932
Galicia	*Plaza de la Catedral de Santiago*	Ismael Blat	1932	Museo de Arte Moderno
Galicia	*Catedral de Santiago*	Edith Aguiar	1933	XIII Salón de Otoño
Navarra	*El Humilladero de Lacunza*	Jesús Basiano Martínez	1933	Exposición, junto con otros artistas, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Fuente: Ahora, 16-07-1933
Navarra	*Iglesia de Elvetea*	F. Echenique Anchorena	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
Navarra	*Iglesia de Gazolaz (pluma)*	Ángel Rodríguez Ginés	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos

Navarra	*La Colegiata de Roncesvalles*	Jesús Basiano Martínez	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
País Vasco	*Iglesia de Frúniz*	Enrique Renteria	1933	Galerias Emporium (Barcelona)
País Vasco	*Iglesia de Ondárroa*	V. Furundarena	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
País Vasco	*Iglesia de Yatabe*	Juan José Rochelt	1932	Museo de Arte Moderno de Bilbao
País Vasco	*Iglesia y vista de Górliz*	Juan José Rochelt	1932	Museo de Arte Moderno de Bilbao
País Vasco	*Interior de iglesia (Lejona)*	Isaac Bustamante	1932	Museo de Arte Moderno de Bilbao
País Vasco	*Iglesia de Mezquia*	Pablo Zabalo	1932	Museo de Arte Moderno de Bilbao (1932) e Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos (1932)
País Vasco	*Ermita Guipozcoana*	Jesús López de Apellaniz	1936	Rechazada en la exposición nacional de 1936
País Vasco	*Iglesia parroquial de Lequeitio*	Juan José Garma Salazar	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
País Vasco	*Ermita del Cristo, Cegama*	Luis Quilez Alústiza	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos en el casino de San Sebastián
País Vasco	*Iglesia de Uribarri*	Prudencio Altuna Lizarralde	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos en el casino de San Sebastián
País Vasco	*Torre de San Martín de Iraurgui*	José Luis Beristáin	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos en el casino de San Sebastián

Sin especificar	*Calvari*	Luis Alcaraz	1931	«Exposició d'Art» en el local de la AVR
Sin especificar	*L'església*	Tomás Fabregat	1931	«Exposició d'Art» en el local de la AVR
Sin especificar	*Sant Joan*	Tomás Fabregat	1931	«Exposició d'Art» en el local de la AVR
Sin especificar	*Porta de Sant Joan*	Tomás Fabregat	1931	«Exposició d'Art» en la Sala Blava
Sin especificar	*Calvari*	Josep Sabina	1931	«Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix» en la Sala Blava
Sin especificar	*Evocación*	José Frau	1936	Bienal de Venecia
Sin especificar	*Fuente del patio de San Francisco*	Elisabeth Ringer	1931	Círculo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Invitación y catálogo. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 11, sin carpeta.
Sin especificar	*Catedral*	Enrique Bráñez	1931	Concurso nacional de pintura, escultura y grabado 1931. Círculo de de Bellas Artes de Madrid. Fuente: catálogo de la exposición
Sin especificar	*Entrada al convento de los descalzos*	Juan Francés y Mexía	1932	Exposición nacional de 1932
Sin especificar	*Iglesia del Pino*	Luis García Oliver	1932	Exposición nacional de 1932
Sin especificar	*Claustro*	Manuel Gutiérrez Fernández	1934	Exposición nacional de 1934
Sin especificar	*Ruinas del clasutro del ex-monasterio de San Jerónimo.*	José Fernández Segura	1934	Exposición nacional de 1936
Sin especificar	*Antic Monestir*	F. Carreras Nolla	1931	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Camino de la Ermita*	Bartolomé Mongrell Muñoz	1934	Galeries Laietanes
Sin especificar	*El Calvario*	Bartolomé Mongrell Muñoz	1934	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Esglesia*	A. Bosch Canals	1931 y 1933	Galeries Laietanes

Sin especificar	*Església*	Vila Cinca	1934	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Església de poble*	Juan Ferrer Carbonell	1933	Galeries Laietanes
Sin especificar	*La Catedral*	Ernesto Curiel	1934	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Vella Església*	Valdemi	1934	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Patio de la Masía del convento*	Teodoro Andreu (primeras medallas en la regional de Valencia y Nacional 1919 de la misma)	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Sin especificar	*Ábside (lápiz)*	José Luis Gonzalo Bilbao	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
Sin especificar	*Paisaje de Agosto*	José Frau	1936	L'Art Espagnol Contemporain
Sin especificar	*Vieja iglesia*	Francisco Pompey	1936	L'Art Espagnol Contemporain
Sin especificar	*Paisaje*	José Frau	1931-1932	Living Spanish Artists
Sin especificar	*Paisaje*	José Frau	1931-1932	Living Spanish Artists
Sin especificar	*Alba Suave*	José Frau	1933	Museo de Arte Moderno
Sin especificar	*El Crucero*	Ismael Blat	1932	Museo de Arte Moderno
Sin especificar	*Ocaso espiritual*	Ismael Blat	1932	Museo de Arte Moderno
Sin especificar	*Callejón de la iglesia*	Enrique Soto García	1934	Rechazada en la exposición nacional de 1934
Sin especificar	*Ermita de la Salut*	Pere Gussinyé	1934	Sala Barcino
Sin especificar	*Façana de l'església*	Miquel Gispert	1934	Sala Busquets
Sin especificar	*Ermita*	Benet Domingo	1936	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona
Sin especificar	*Convent de Sant Domingo*	Lluís M. Güell	1934	Sala Parés

Sin especificar	*Ermita de Santa Llúcia*	Miquel Salas	1932	Sala Parés
Sin especificar	*L'hort de les monges*	Camps Ribera	1935	Saló de Montjuïc
Sin especificar	*Camino de Santiago*	Manuel Losada	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao
Sin especificar	*«Santa María» de mi balcón*	Pedro Perales	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos en el casino de San Sebastián
Sin especificar	*Iglesia de San Antonio Abad*	Juan Moreno Díaz	1931	XI Salón de Otoño
Sin especificar	*Rincón de la Ermita*	Antonio Giménez Toledo	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Sin especificar	*Cruz de San Sebastián*	Manuel Prieto Benítez	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar	*El Convento*	José Frau	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar	*Paisaje con palomas*	José Frau	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar	*Ruinas*	Margarita de Frau	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar	*Huerto rectoral*	Rodríguez Puig	1935	XV Salón de Otoño
Sin especificar (prob. Cataluña)	*Església*	LL. Roig Enseñat	1932 y 1934	Galeries Laietanes (ambas)
Sin especificar (prob. Cataluña)	*Monestir*	Pau Sabaté Jaumá	1932	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)
Sin especificar (prob. Cataluña)	*La Cartoixa*	Puigdengolas	1934	Sala Barcino
Sin especificar (prob. Cataluña)	*Claustres (dibuix)*	Joan de Cusa	1935	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona
Sin especificar (prob. Cataluña)	*L'hermita*	Mas Collellmir	1932	Sala Parés

Sin especificar (prob. Cataluña)	*La platja i l'església*	Mompou	1933	Sala Parés
Sin especificar (prob. Cataluña)	*L'absis*	Pere Prat i Ubach	1933	Saló de Montjuïc
Sin especificar (prob. Comunidad Valenciana)	*Claustro*	Eugenia de Loutchinsky	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución
Sin especificar (prob. Comunidad Valenciana)	*Iglesia de pueblo*	Eugenia de Loutchinsky	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: catálogo proporcionado por la institución
Sin especificar (prob. Comunidad Valenciana)	*Coro*	Joan Borrás Casanova	1936	Federación industrial y mercantil de Valencia. Fuente: Biblioteca valenciana, AFAV, caja 5
Sin especificar (prob. Comunidad Valenciana)	*San Andrés*	Enrique Cuñat	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7.
Sin especificar (prob. Comunidad Valenciana)	*San Juan*	Enrique Cuñat	1931	Ateneo de Valencia. Fuente: Invitación. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7.
Sin especificar (prob. Comunidad Valenciana)	*Santa María del Dolor*	Enrique Cuñat	1934	Federación industrial y mercantil de Valencia. Fuente: Biblioteca valenciana, AFAV, caja 7
Sin especificar (prob. País Vasco)	*Santa Lucía*	Ángel Ugarte	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
Sin especificar (prob. País Vasco)	*Santa María*	Ángel Ugarte	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos
Sin especificar (prob. País Vasco)	*Iglesia de aldea*	Ricardo Arrue	1935	Local de la Asociación de Artistas Vascos

A2.2. INTERIORES

Lugar representado	Título	Autor/a	Año	Exposición
Andalucía	*Interior (iglesia de la Caridad)*	Alfonso Grosso	1932	Exposición nacional
Andalucía	*Serenidad*	Alfonso Grosso	1932	Exposición nacional
Andalucía	*El comulgatorio*	Alfonso Grosso	1934	Exposición nacional
Aragón	*Santa Capilla del Pilar (interior)*	Enrique Vicente Paricio	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Aragón	*Interior de l'Església de Broto*	Domènec Soler	1932	Sala Busquets
Baleares	*Interior de la Seu (Palma)*	Lluis Gómez	1931	Galeries Laietanes
Cantabria	*La casa del Obispo (Santander)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Capilla de Jesús nazareno*	Esteban Doménech	1936	Exposición nacional
Castilla	*Interior de la iglesia de San Lucas*	Esteban Doménech	1936	Exposición nacional
Castilla	*Interior de una Iglesia de Ávila*	José Antonio Alberti	1936	Exposición nacional
Castilla	*Interior de l'Església del Convent de Sant Pau*	Esteban Domenech	1933	Galeries Laietanes
Castilla	*Capilla del Cristo Tendido, Catedral de Toledo.*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Capilla Mayor de la Catedral de Toledo desde el*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Interior del Convento de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Interior de la Iglesia del Convento de San Juan de la Penitencia (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Claustro de San Juan de los Reyes (Toledo)*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés

Castilla	*Claustro de la Catedral de Toledo*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Castilla	*Interior del convento de Santa Isabel*	Esteban Doménech	1934	Museo de Arte Moderno
Cataluña	*Capella vella. Cervelló.*	Josep Amat	1932	Saló de Barcelona
Cataluña	*Interior d'Església antiga (acuarela)*	Pau Sabaté Jaumà	1932	Saló de Barcelona
Cataluña	*Camarín de la Virgen de Monstserrat*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Catedral, Tarragona (interior)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets
Cataluña	*Catedral, Tarragona (interior) (2)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets
Cataluña	*Catedral, Tarragona (fragment Sant Sepulcre)*	Eulàlia Romagosa	1934	Sala Busquets
Cataluña	*La Sagristia (Poblet)*	Jaume Mercadé	1931	La Pinacoteca
Cataluña	*Altar de Santa Rita (Puigcerdà)*	Juli Borrell i Plà	1931	Galeries Laietanes
Cataluña	*Altar del Dolors*	Juli Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes
Cataluña	*Interior de Santa María (Cervera)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés
Cataluña	*L'altar del Sant Crist (Igualada)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés
Cataluña	*Capella fonda (Santa Coloma de Queralt)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés
Cataluña	*Interior d'església (Odena)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés
Cataluña	*Una Sagristía (Santa Coloma de Queralt)*	Magdalena Riba	1931	Sala Parés
Cataluña	*Església vella*	Joaquín Vancells	1932	Sala Maragall
Cataluña	*Sant Fèlix - L'Orgue (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets
Cataluña	*Interior de Sant Fèlix (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets
Cataluña	*A cal Bisbe (Girona)*	Oleguer Junyent	1932	Sala Busquets
Comunidad Valenciana	*Interior de San Féliz (Xàtiva)*	Francisco Climent	1934	Exposición Regional Valenciana

Comunidad Valenciana	*Interior de la Catedral de Valencia*		1934	Exposición Regional Valenciana
Extranjero	*Interior del convento de Churubusco (Méjico)*	Ángela Muns Blanchart	1932	Exposición nacional
Extranjero	*La escalera del Pretorio*	Pura Vázquez de la Varga	1931	XI Salón de Otoño
Extranjero	*Cristo de la Iglesia del Sagrado Corazón (Cuba-Camagüey)*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Extranjero	*Puerta del Sagrario, Catedral de México.*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Extranjero	*Convento de Churubusco*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Extranjero	*Convento de Churubusco (2)*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Extremadura	*Interior (Monasterio de Guadalupe)*	Félix Herraez Rodríguez	1935	XV Salón de Otoño
Sin especificar	*Interior de iglesia*	Alma Tapia	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar	*Trascoro de La Seo (interior)*	Enrique Vicente Paricio	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Sin especificar	*Interior de iglesia*	María A. Multedo	1935	XV Salón de Otoño
Sin especificar	*San Juan de Dios*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Santo Ángel (sacristía)*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Iglesia de San Francisco*	Angela Muns Blanchart	1932	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Retablo*	José R. Oliver Aresti	1932	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Rincón de Sacristía*	José R. Oliver Aresti	1932	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Interior de l'Església gran*	Josep Maria Mascort	1933	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Interior de l'Església de Sant Antoni*	Josep Maria Mascort	1933	Galeries Laietanes

Sin especificar	*La capella humil*	Pere Daura	1933	Galeries Syra
Sin especificar	*Refectorium*	Rafael Alemany	1932	Galeries Laietanes
Sin especificar	*Interior d'Església*	Vicenç Rincon	1932	Sala Avignó
Sin especificar (prob. Galicia)	*Interior de Sacristía*	María del Carmen Corredoyra	1936	Exposición nacional
Sin especificar (prob. Galicia)	*La entrada al convento*	María del Carmen Correroyra Ruíz	1931	XI Salón de Otoño
Sin especificar (prob. Galicia)	*Interior conventual*	María del Carmen Correroyra Ruíz	1934	XIV Salón de Otoño
Sin especificar (prob. Galicia)	*Capilla de la dolorosa*	María del Carmen Corredoyra Ruíz	1934	XIV Salón de Otoño

A2.3. Costumbrismo y escenas de género

Subtema	**Título**	**Autor/a**	**Año**	**Exposición**
Culto privado	*La devota*	Gumersindo Parada Fustel	1931	XI Salón de Otoño
Culto privado	*Oración*	Francisco Gómez Gómez	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Culto privado	*Vidas grises*	Agustín Olguera	1932	XII Salón de Otoño
Culto privado	*Intimidad*	Francisco Soria Aedo	1932	XII Salón de Otoño
Culto privado	*Confesión*	Ricardo Segundo	1932	Rechaza en la exposición nacional de 1932
Culto privado	*Vieja rezando*	Jacqueline Pagés	1933	XIII Salón de Otoño
Culto privado	*Oración*	Alfonso Grosso	1934	Exposición nacional
Culto privado	*La devota*	Bartolomé Mongrell Muñoz	1934	Galeries Laietanes

Culto privado	*Chicas de Masalfasar*	Gabriel Esteve	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Culto privado	*Luto*	José María López Mezquita	1934	Bienal de Venecia
Culto privado	*Amén*	Jose Mariano Cañas de Castro	1934	XIV Salón de Otoño
Culto privado	*En el tocador*	Pedro Antonio	1934	Exposición con Soria Aedo en el Centro Asturiano de Tampa en Miami
Culto privado	*Oración*	Rafael Ortega Heredia	1934	Exposición nacional
Culto privado	*Refugio*	Ana de Tudela	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores. Exposición monográfica en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1935).
Culto privado	*Vieja devota*	Anita Magsaysay	1936	Rechazada en la exposición nacional de 1936
Culto privado	*Maternidad*	Pedro Sánchez	1936	Bienal de Venecia
Culto privado	*El Moisés*	Rafael Argelés	1936	Exposición nacional
Culto privado	*Puebla de Guzmán antes del siglo XX*	Sebastián García Vázquez	1936	Exposición nacional
Culto privado	*El Ángelus*	Ramón de Zubiaurre	1930-1932	Roerich Museum de Nueva York (1930), Arts Club de Washington (1931), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Culto privado	*El Rosari, - camí de la Cova*	Josep Bou Iriarte	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Culto privado	*Visió d'un pelegrí cumplint una prometensa*	Antoni Jutglar	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto privado	*El rosari*	Evarist Mora	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto privado	*La Primera Salve*	Lluis Muntané Muns	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto privado	*Santos de pueblo*	José Gutiérrez Solana	1933 y 1936	Monográfica en el centro hispan (1931) onoruego de Oslo e internacional del instituo Carnegie (1936)
Culto privado	*La niña del rosario*	Isabel Pastor	c. 1932	Aparece reproducida en la prensa
Culto público	*La Cruz*	Fernando Schmidt	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Culto público	*De la romería (La Coruña)*	José Blanco Coris	1931	XI Salón de Otoño
Culto público	*La procesión de la muerte*	José Gutiérrez Solana	1931	Internacional del Instituto Carnegie
Culto público	*Processó de les Lletanies*	M. Puig Genís	1931	Sala Parés
Culto público	*Diumenge de Rams*	Vicenç Solé Jorba	1931	Sala Parés
Culto público	*Exvoto*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Culto público	*Lliris a Sant Franscesc*	Eulàlia Romagosa	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*Humildes en romería*	Dario Vilás Fernández	1932	Rechaza en la exposición nacional de 1932

Culto público	*Después de la misa*	Elías Salaverría	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Culto público	*Toque de ánimas*	Emilio Poy Dalmau	1932	Rechaza en la exposición nacional de 1932
Culto público	*Supersticiosas*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Culto público	*Aplec de Can-Pins del Montseny*	Francisco Guinart	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*Aplec de Farnés*	Francisco Guinart	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*Aplec de Sant Guillem*	Francisco Guinart	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*Pastor de Almas*	Jaime Serra	1932	Rechaza en la exposición nacional de 1932
Culto público	*A la Romería*	Jesús Varela y Varela	1932	Rechaza en la exposición nacional de 1932
Culto público	*Oración*	José Arrue	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados
Culto público	*Del sermón*	José Marced Furió	1932	XII Salón de Otoño
Culto público	*Aplec de Sant Medí*	Josep Amat	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*Brugués*	Josep Amat	1932	Galeries Syra
Culto público	*Procesión en el pueblo*	María Nueve Iglesias	1932	XII Salón de Otoño
Culto público	*Ofrenda*	Miguel Ángel Dieguez	1932	Rechaza en la exposición nacional de 1932
Culto público	*Tarda de processó (Puigcerdà)*	Ramón Borrell i Plà	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*El campanero de mi aldea (Garay)*	Ramón de Zubiaurre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo

Culto público	*Final de una romería en Vera de Bidasoa*	Ramón de Zubiaurre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Culto público	*L'hora de missa*	Ramón Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*Processó de Corpus (Sant Cugat)*	Ramón Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*A misa*	Valentín de Zubiarre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Culto público	*En la ermita*	Valentín de Zubiarre	1932	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Culto público	*De Misa*	Eloy Erenchun	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos
Culto público	*Semana Santa*	Enrique García Orta	1933	XIII Salón de Otoño
Culto público	*Antes de la procesión*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Culto público	*Los disciplinantes*	José Gutiérrez Solana	1933	XIII Salón de Otoño
Culto público	*Procesión en Pancorbo*	José Gutiérrez Solana	1933	XIII Salón de Otoño y Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo (1933)
Culto público	*Sortint de missa*	Juan Ferrer Carbonell	1933	Galeries Laietanes
Culto público	*El Calvario*	Alfonso Grosso	1934	XIV Salón de Otoño
Culto público	*Procesión de Semana Santa en Sevilla*	Alfonso Grosso	1934	Internacional del Instituto Carnegie y *Exhibition of Modern Spanish Paintings* en Rhode Island School of Desing, ambas en 1934

Culto público	*Romería (el Monstseny)*	Francisco Guimart Candelich	1934	Rechazada en la exposición nacional de 1934
Culto público	*De Semana Santa en Sevilla*	Gumersindo Parada Fustel	1934	XIV Salón de Otoño
Culto público	*Romeros sevillanos*	Gustavo Gallardo Ruiz	1934	Rechazada en la exposición nacional de 1934
Culto público	*Processó de Sant Sebastià*	Joan Vila Cinca	1934	Galeries Laietanes
Culto público	*El Cristo de las promesas*	José Gutiérrez Solana	1934	Ateneo Obrero de Gijón
Culto público	*El ciego de Santa Margarita*	José Seijo Rubio	1934	Exposición nacional
Culto público	*La hora del ángelus*	Juan Francés y Mexía	1934	Exposición nacional
Culto público	*Navidad*	Julia Alcayde	1934	Rechazada en la exposición nacional de 1934
Culto público	*Penitentes*	Lastenia de Antiñano	1934	Rechazada en la exposición nacional de 1934
Culto público	*Con flores a María*	Marcial Moreno Pascual	1934	Exposición nacional
Culto público	*Ofrenda*	Pedro García Semo	1934	Rechazada en la exposición nacional de 1934
Culto público	*Dijous Sant*	Ramón Palmarola Romeu	1934	Galeries Laietanes
Culto público	*Vigilia de Pasqua*	Ramón Palmarola Romeu	1934	Galeries Laietanes
Culto público	*La Sevilla Tradicional*	Santiago Martínez	1934	Exposición nacional
Culto público	*Salida de misa*	Bernardino Bienabe	1935	Miembro de GU. Exposición indeterminada
Culto público	*Los monaguillos*	Enrique Vicente Paricio	1935	XV Salón de Otoño
Culto público	*«Un lienzo con asunto del Rocío»*	Francisco Hohenleiter	1935	Exposición de primavera de Sevilla

Culto público	*L'Aplec de Sant Francisco (Blanes)*	Joan Llaverías Labró	1935	Sala Busquets
Culto público	*En la misa mayor*	José Benlliure Gil	1935	III Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Culto público	*El penitente*	Ramón de Zubiaurre	1935	Internacional del Instituto Carnegie
Culto público	*Tríptico de semana Santa*	Santiago Martínez	1935	Exposición de primavera de Sevilla
Culto público	*Pablillo el cofrade (Catedral de Burgos)*	Modesto Ciruelos González	1935	XV Salón de Otoño
Culto público	*Estampa del Rocío*	Alfonso Grosso	1936	Exposición nacional
Culto público	*La portadora de imágenes*	Antonio Ortiz Echagüe	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Culto público	*El beso de Judas*	José Gutiérrez Solana	1936	Internacional del Instituto Carnegie
Culto público	*Garrote Vil*	José Gutiérrez Solana	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Culto público	*La comulgante*	María Blanchard	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Culto público	*Romeros gallegos*	Santiago Bonome	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Culto público	*De Romería*	Santiago Bonome	1936	*L'art espagnol contemporain*
Culto público	*Nuestra Señora de la Buena Guía*	Genaro Lahuerta	1930-1932	Varias exposiciones, incluída la Exposición de Arte Español en la Asociación de Bellas Artes de Oslo (1931)
Culto público	*La portadora de Santos*	Ramón de Zubiaurre	1930-1932	Roerich Museum de Nueva York (1930), Arts Club de Washington (1931), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Culto público	*La processó de Sant Roc (Sant Quirze de Besora)*	Lluís Torras-Farell	1931	Sala Busquets

Culto público	*Nit de Nadal*	Juli Borrell i Plà	1931-1932	Galeries Laietanes
Culto público	*A la romería*	Ramón de Zubiaurre	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Culto público	*Procesión, Catedral de Santiago*	Ricardo Baroja	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Culto público	*Maternidad*	Servando del Pilar	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Culto público	*Tierra Castellana*	Valentín de Zubiaurre	1931-1932	Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Culto público	*Gigantes y cabezudos*	José Gutiérrez Solana	1931-1933	SAI en San Sebastián (1931) SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Culto público	*Ofrenda*	Valentín de Zubiaurre	1931-1936	Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932) y *L'art Espagnol Contemporain* 18936)
Culto público	*Romeria a Montserrat*	Agapito Casas Abarca	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*La Romeria. Montserrat típic.*	Albert Junyent Quinquer	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Culto público	*Processó "perennis"*	Antoni Serra Fiter	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*El casament*	Evarist Mora	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*Ofrenda*	Felipe Cossío del Pomar	1932	Exposición nacional
Culto público	*Processó - matí*	Francesc Canyellas Balagueró	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*Montserrat actual. L'adoració de la imatge*	Francisco Domingo	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*Divendres Sant*	Fulgencia de Sanz/ Sans	1932	Saló de Barcelona
Culto público	*Intent de trasllat de la Santa Imatge*	Lluís Masriera	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*Homenatge de la Verge de Montserrat - Timbaler del Bruc*	Pere Creixams Picó	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*Matrimonis a Montserrat*	Rafael Estrany Ros	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Culto público	*La Mort de l'Escolà*	Ramón Capmany	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

Culto público	*Santa Maria del Mar, Dijous Sant*	Ramón Palmarola Romeu	1932	Galeries Laietanes
Culto público	*A la sombra de la Cruz*	Fernando Tarazona	1933	Exposición nacional
Culto público	*Procesión*	José Gutiérrez Solana	1933 y 1934	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo (1933) Internacional del Instituto Carnegie (1933) y Bienal de Venecia (1934)
Culto público	*La cena (procesión)*	José Gutiérrez Solana	1933-1934	Agrupación Castro-Gil (1933). Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo (1933). También en internacional del Instituto Carnegie (1934)
Culto público	*La promesa o El voto o El Cristo de la Sangre*	José Gutiérrez Solana	1933-1936	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo (1933) y y *L'Art Espagnol Contemporain* (1936)
Culto público	*El día de todos los santos*	Laureano Barrau	1934	Exposición nacional
Culto público	*Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña*	Santiago García Vázquez	1934	Exposición del Traje Regional. Concurso Nacional de Pintura
Culto público	*Nit de Nadal*	Ramón Palmarola Romeu	1934 (17 - 30 de marzo)	Galeries Laietanes
Culto público	*L'ofrena*	Emilio Grau Sala	1934 (27 de enero - 9 de febrero)	Galeries Syra

Culto público	*Escuchando el órgano (Los ciegos músicos)*	Daniel Vázquez Díaz	1934-1936	Exposición nacional (1934) e internacional del Instituto Carnegie (1936)
Culto público	*Publicación de las bulas en Córdoba*	Vicente Gómez Novella	1936	Exposición nacional
Culto público	*Villancicos*	Francisco Soria Aedo	1937	Exposición nacional
Culto público	*El milagro del Cristo del Grao*	Genaro Lahuerta	c. 1930	Varias exposiciones
Culto público	*Procesión del Corpus en Valencia*	Genaro Lahuerta	c. 1930	Varias exposiciones
Culto público	*Un Cristo en Castilla*	Genaro Lahuerta	c. 1931	Varias exposiciones
Culto público	*Procesión Marinera*	Genaro Lahuerta	c. 1933	Varias exposiciones
Culto público	*Santas mujeres*	Luis Lozano Losilla	1934	XIV Salón de Otoño
Culto público	*Nochebuena*	Julio Rindavets	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Sin especificar	*El santo de Begoña*	Juan Gorostiza	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados
Sin especificar	*Ofrenda*	Vicente Romero Alonso	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Sin especificar	*El Petitorio*	Santiago Martínez	1935	Exposición de primavera de Sevilla
Culto público	*El monaguillo*	Juan Cabanas	1931	IX Exposición de artistas noveles guipuzcoanos
Culto público	*Ante la Virgen*	Ismael Blat	1933	Federación Industrial y Mercantil

A2.4. Naturalezas muertas

Subtema	Título	Autor/a	Año	Exposición
Culto privado	*Virgen gótica (naturaleza muerta)*	Casimiro Gracia Raga	1932	Exposición nacional
Culto privado	*Bodegón del santo*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Culto privado	*Nacimiento infantil*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Culto privado	*Santos de talla*	José Gutiérrez Solana	1933	Monográfica en el centro hispanonoruego de Oslo
Culto privado	*Estudio*	Manuel Hernández Sanjuán	1934	XIV Salón de Otoño
Culto privado	*Naturaleza muerta*	M. Del Rebalso	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Culto privado	*Santos de pueblo*	José Gutiérrez Solana	1933 y 1936	Monográfica en el centro hispan (1931) onoruego de Oslo e internacional del instituo Carnegie (1936)
Culto público	*Sant Francesc* (pintura de una escultura)	Josep Ariet Olives	1932	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63

A2.5. Retratos de personas consagradas

Subtema	Título	Autor/a	Año	Exposición
Clero masc.	*Exm. Sr. Cardenal Barraquer*	Torras-Farell	1931	Sala Busquets
Clero masc.	*El monje blanco*	Alfredo Felices Rodríguez	1932	Rechazada en la exposición nacional
Clero masc.	*Los ermitaños*	José Gutiérrez Solana	1932	Rechazada en la exposición nacional
Clero masc.	*Reverend Lluís Tallada*	Josep Rovira Soler	1932	Saló de Barcelona
Clero masc.	*Retrat de Mossèn Gudiol*	Feliu Elias	1932	La Pinacoteca
Clero masc.	*Senyor Bisbe de Tarazona (retrat)*	Sancho (el marsanenc)	1932	Galerías Layetanas
Clero masc.	*El Cardenal*	Ignacio Zuloaga	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Clero masc.	*Franciscà*	Lluis García Oliver	1933	Sala Barcino
Clero masc.	*Fray Pablo*	Santiago Martínez	1934	Exposición nacional
Clero masc.	*Monje*	Aurelio Barris	1934	Rechazada en la exposición nacional
Clero masc.	*Sacristán*	Natalia Hualde	1934	Rechazada en la exposición nacional
Clero masc.	*Hospital de Sacerdotes Pobres de Valencia*	José Gigón Cubells	1934	II Exposición regional de Bellas Artes de Valencia
Clero masc.	*Un dominico*	Ignacio Zuloaga	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados
Clero masc.	*Refectorio de Santa María de Asís*	José Benlliure Gil	1935	III Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Clero masc.	*Novicio franciscano*	Aureliano Arronte Penton	1936	Rechazada en la exposición nacional
Clero masc.	*Retrato de un arzobispo*	Francisco Lozano	1936	Rechazada en la exposición nacional

Clero masc.	*Retrato de un canónigo*	Francisco Ferrando Casaras	1936	Rechazada en la exposición nacional
Clero masc.	*Cal Frare*	Joan Fabregat	1936	Sala Fortuny
Clero masc.	*Osario*	José Gutiérrez Solana	1936	Internacional del Instituto Carnegie (1936) y *L'Art Espagnol Contemporain* (1936)
Clero masc.	*Los Hermitaños*	José Gutiérrez Solana	1936	Internacional del Instituto Carnegie
Clero masc.	*La casa del obispo de Tarazona*	Ignacio Zuloaga	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Clero masc.	*Monjes blancos*	Daniel Vázquez Díaz	1931-1936	Varias exposiciones
Clero masc.	*Monje*	Ricardo Baroja	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Clero masc.	*Los frailes*	Daniel Vázquez Díaz	1932 y 1934	Bienales de Venecia
Clero masc.	*Els frares encantants*	Josep Perrin	1932-1933	*Montserrat vist pels pintors catalans*. Palau de les Arts Decoratives, BC UG-4-C17/63
Clero masc.	*Monjes cartujos*	Daniel Vázquez Díaz	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Clero masc.	*Novici (acuarela)*	Pau Regener	1934	Saló de Barcelona
Clero masc.	*Retrat de Mossen Manuel Trens*	Carles Collet	1936	Saló de Montjuïc
Clero masc.	*Osario*	José Gutiérrez Solana	c. 1932	Varias exposiciones (ver A1.11)
Místicos, anacoretas y ascetas	*Anacoreta*	Isabel Pastor	1932	XII Salón de Otoño
Místicos, anacoretas y ascetas	*Busto de Asceta*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Místicos, anacoretas y ascetas	*Místico*	Roberto González del Blanco	1934	Exposición nacional

Místicos, anacoretas y ascetas	*Un místico*	Gumersindo Parada Fustel	1934	XIV Salón de Otoño
Místicos, anacoretas y ascetas	*El anacoreta*	Ignacio Zuloaga	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Místicos, anacoretas y ascetas	*El místico Vasco*	Ramón de Zubiaurre	1930-1932	Roerich Museum de Nueva York (1930), Arts Club de Washington (1931), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Monjas	*Dos monjas*	Antonio Ballester	1932	SAI en Valencia
Monjas	*Monjas franciscanas*	Esteban Domenech	1932	Sala Parés
Monjas	*Monjas (luz artificial)*	Eva Fernández	1932	Galerías Layetanas
Monjas	*Hermana de la Caridad*	Parés de Sivilla	1933	XIII Salón de Otoño
Monjas	*Monjas orando*	Pedro Antonio	1934	Exposición con Soria Aedo en el Centro Asturiano de Tampa en Miami
Monjas	*Consolatrix Aflictorum*	Luis Bea	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Monjas	*Monjas del Hospital del Rey (Burgos)*	José Llasera Díaz	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Monjas	*Vocación*	José Llasera Díaz	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Monjas	*La novicia*	Luis González Rodríguez	1935	XV Salón de Otoño
Monjas	*Consolatrix Afflictorum*	Gonzalo Bilbao y Martínez	1936	Exposición nacional
Monjas	*La profesión*	Alfonso Grosso	1936	Exposición nacional
Sin especificar	*Hospicio de niños*	José Gutiérrez Solana	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*

A2.6. TEMÁTICA RELIGIOSA

Subtema	Título	Autor/a	Año	Exposición
Virgen María	*La Visitació*	Antonio Ballester	1931	«Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix» en la Sala Blava
Virgen María	*Dolorosa*	José Capuz	1931	Círculo de Bellas Artes de Madrid
Virgen María	*La Virgen del Mar*	Francisco de A. Galí	1931	Internacional del Instituto Carnegie
Virgen María	*Virgen Medieval*	Jorge Oteiza	1931	Sin determinar
Virgen María	*María encinta*	Jorge Oteiza	1931	Sin determinar
Virgen María	*Anunciación*	Juan José Cobo Barquera	1931	XI Salón de Otoño
Virgen María	*Virgen*	Javier Ciria	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Virgen María	*Virgen*	Rosario de Velasco	1932	Bienal de Venecia
Virgen María	*Anunciación*	Fernando Quero y Quero	1932	Exposición nacional
Virgen María	*Dolorosa*	Francisco Asorey	1932	Exposición nacional
Virgen María	*Virgen Románica*	Francisco Llorens Díaz	1932	Exposición nacional
Virgen María	*Nacimiento*	Germán Calvo	1932	Exposición nacional
Virgen María	*Virgen románica*	Jaume Sans	1932	Exposición organizada por ADLAN
Virgen María	*La Verge*	Elvira Homs	1932	Galeries Laietanes
Virgen María	*La Virgen de la flor*	Enrique Ochoa	1932	Galeries Laietanes
Virgen María	*Ecce Mater tua*	José R. Oliver Aresti	1932	Galeries Laietanes
Virgen María	*Virgen*	Cristobal	1932	Galeries Syra
Virgen María	*Anunciació*	Sebastià Junyent	1932	Galeries Syra

Virgen María	*Andra Mari [Nuestra Señora] (esmalte y cobre)*	Félix Aztieda	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Virgen María	*Anunciación*	José Sarriegui	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Virgen María	*Divina Pastora (cristal)*	Salvadora Antoñanzas	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Virgen María	*Virgen de Guadalupe*	Serafín Esuain	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Virgen María	*La anunciación*	Francisco Rodríguez Ruiz	1932	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Virgen románica*	Luis García Oliver	1932	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*La anunciación*	Luis Orga Marqués	1932	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*La anunciación*	Máximo Ramos López	1932	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Virgen moderna*	R. Burgos	1932	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Madonna*	Rosario de Velasco	1932	SAI en Valencia
Virgen María	*La Verge del Roser (acuarela)*	Josep Civil	1932	Sala Busquets
Virgen María	*Verge amb l'infant*	Miquel Salas	1932	Sala Parés
Virgen María	*Anunciación (dibujo)*	Tomás Martínez	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados
Virgen María	*Virgen Burguesa*	Jorge Oteiza	1932	Sin determinar
Virgen María	*Cabeza de Virgen*	María Muntadas	1932	XII Salón de Otoño

Virgen María	*Anunciación*	Germán Calvo	1933	Exposición colectiva en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Ahora*, 16-07-1933
Virgen María	*Anunciación*	Sánchez Cid	1933	Exposición de Primavera de Sevilla
Virgen María	*Madonna*	Margarita Sans Jordi	1933	Galeries Laietanes
Virgen María	*Natividad*	Francisco de A. Galí	1933	Internacional del Instituto Carnegie
Virgen María	*Verge romànica*	Lluis García Oliver	1933	Sala Barcino
Virgen María	*Madona*	María A. Multedo y Villa-Real	1933	XIII Salón de Otoño
Virgen María	*La anunciación*	Ruth Velázquez	1933	XIII Salón de Otoño
Virgen María	*La Virgen lavando*	Pedro Sánchez	1934	Casa Boix de Valencia
Virgen María	*La Virgen de la Leche*	Pedro Sánchez	1934	Casa Boix de Valencia
Virgen María	*Ave María*	José Rodríguez Guerrero	1934	Exposición de Primavera de Sevilla
Virgen María	*Sin Mácula*	Rafael Ortega Heredia	1934	Exposición de Primavera de Sevilla
Virgen María	*La Virgen de la selva*	José Pérez Pérez "Sejo"	1934	Exposición nacional
Virgen María	*Dolorosa*	Miguel Hernández Nájera	1934	Exposición nacional
Virgen María	*Virgen*	Marisa Roësset	1934	Exposición nacional y Tercera exposición de Artistas Vascongados
Virgen María	*La Anunciación*	José Segrelles	1934	Federación Industrial y Mercantil de Valencia
Virgen María	*Verge*	Margarita Sans Jordi	1934	Galeries Laietanes
Virgen María	*Mater Christi*	Juan Belda Morales	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia
Virgen María	*Madonna dei Pittori*	Luis F. de Usabal	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia

Virgen María	*Madonna*	Joaquín Lucarini	1934	Rechazada en la exposición nacional de 1932, expuesta en la Tercera exposición de Artistas Vascongados
Virgen María	*Mater Salvatoris*	Isabel Pastor Bourgon	1934	XIV Salón de Otoño
Virgen María	*Verge (Pastel)*	Mimí Trallero	1934	Sala Busquets
Virgen María	*La Verge i l'Infant*	P. Segimón	1934	Sala Barcino
Virgen María	*La Verge "Melonera"*	Robert Domingo	1934	Sala Barcino
Virgen María	*Virgen romántica*	José Gumbau	1935	Ateneo de Valencia. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 8, carpeta 18.
Virgen María	*Virgen*	José Luis Florit	1935	Museo de Arte Moderno
Virgen María	*Cap de Verge (aquarel·la)*	Gonçal Canosa	1935	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona
Virgen María	*Busto de la Virgen*	Eulogio Blasco López	1935	XV Salón de Otoño
Virgen María	*Los siete dolores de la Virgen (dibujo)*	Daniel Recuero Fernández	1935	XV Salón de Otoño
Virgen María	*Mater creatoris*	Ceferino Cabañas Palomar	1935	XV Salón de Otoño *Panel al temple en la sección de arte decorativo
Virgen María	*Piedad*	Ángel Larroque	1936	Exposición de Pintura, Escultura y Artes decorativas. Asociación de Artistas Vascos.
Virgen María	*La Virgen Morena*	Purificación Searle Fernández-Calcela	1936	Exposición nacional
Virgen María	*La Virgen y el Niño*	Pablo Picasso	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Virgen María	*Pietà (dibujo)*	José Capuz	1936	Museo de Arte Moderno

Virgen María	*La adoración de los magos*	Antonio Cañavate Gómez	1936	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Virgen del Puerto*	Antonio Giménez Toledo	1936	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Virgen de la leche*	Fernando Moreno Marín	1936	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*La Virgen*	Gloria Gascón Pérez	1936	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Virgen del pajarito*	Jenaro Lázaro Gumiel	1936	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*La Virgen de Bourges*	Juana Maurer	1936	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Dolorosa*	Ricardo Font	1936	Rechazada en la exposición nacional
Virgen María	*Tríptico en cerámica de la vida de la Virgen*	Mariano Benlliure	1936	Exposición nacional
Virgen María	*La Virgen y el Niño*	Pedro Sánchez	1931 y 1934	Barcelona (Sala inteterminada, 1931) y Casa Boix de Valencia (1934)
Virgen María	*Piedad*	José Capuz	1931-1934	Círculo de Bellas Artes de Madrid (1931) y Bienales de Venecia de 1932 y 1934
Virgen María	*La Verge i son fill Jesús*	Agustí Antiga	1932	Galeries Laietanes
Virgen María	*Estudi per l'obra "La Verge de la Mercè"*	F. Galofre Oller	1932 - 1933	Galeries Laietanes
Virgen María	*María*	Quintín de la Torre	1932 y 1933	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos (1932), Asociación de Artistas Vascos en Galerías Emporium (1933) y exposición de la Asociación de artistas Vascos (1933)

Virgen María	*Virgen*	Eva Aggerholm	1932-1936	SAI en Copenhague (1932), SAI en Berlín (1933) y Bienal de Venecia (1936)
Virgen María	*Piedad*	Pedro Pruna	1932-1933	SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Virgen María	*Mare de Déu (bronze)*	Jaume Duran	1933	La Pinacoteca
Virgen María	*Verge*	J. Mombrú	1933	La Pinacoteca (Passeig de Gràcia 34)
Virgen María	*Virgen moderna*	Isidoro de Guinea	1933	Exposición de la Asociación de artistas vascos
Virgen María	*Cabeza de Virgen*	Concepción Boler Torrens	1933-1934	Rechazada en la exposición nacional de 1934, expuesta en La Pinacoteca (1933)
Virgen María	*Verge del Picarol*	S. Costa	1933-1934	Galeries Laietanes
Virgen María	*Anunciación*	Margarita de Frau	1933-1935	Museo de Arte Moderno (1933) y XV Salón de Otoño (1935)
Virgen María	*Virgen canaria (relieve)*	J. Jaén Díaz	1934-1935	Galeries Laietanes
Virgen María	*Verge de Montserrat*	Maria Pilar Fatjó	1934-1935	Galeries Laietanes
Virgen María	*Madonna*	Jaume Duran Castellanas	1936	Saló de Barcelona
Virgen María	*La buena madre*	Pedro Sánchez	c. 1932	Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (1933), SAI en Valencia (1932)
Virgen María	*La Anunciación*	Gregorio Prieto	c. 1932	Varias exposiciones

Virgen María	*Figura de la Virgen y unas palomas*	Pedro Sánchez		Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (1933)
Sagrada Familia	*La huída a Egipto*	Pedro Sánchez	1931	Barcelona (Sala inteterminada)
Sagrada Familia	*Sagrada Familia*	Virgilio Penades	1932	Exposición nacional
Sagrada Familia	*Sagrada Família*	Josep M. Camps Arnau	1935	Saló de Barcelna (1933) Casa Renart (1935)
Sagrada Familia	*Sagrada Família*	Ramón Perera	1933	Saló de Barcelona
Sagrada Familia	*La fugida a Egipte*	J. M. Marquès-Puig	1935	Saló de Montjuïc
Santas y otras mujeres	*El perdón de santa Ana*	Valentín de Zubiaurre	1931-1932	Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Santas y otras mujeres	*Rosa de Lima (Acuarela)*	Manuel Risquets Trilla	1932	Saló de Barcelona
Santas y otras mujeres	*Santa Rosa de Lima*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Santas y otras mujeres	*Santa Inés*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Santas y otras mujeres	*Santa Emerenciana*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Santas y otras mujeres	*Éxtasis de Santa Rosa de Lima*	Francisco Enríquez y González Olivares	1934	Rechazada en la exposición nacional
Santas y otras mujeres	*Dos santas*	Norah Borges	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Santas y otras mujeres	*Salomé*	Santiago Rodríguez Bonome	1931	Exposición en París

Santas y otras mujeres	*Divina Pastora*	Pedro Sánchez	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Santas y otras mujeres	*Marta y María*	Valentín de Zubiaurre	1931-1932	Colectiva en la Academia de Bellas Artes de San Telmo (Málaga) (1931), Roerich Museum de Nueva York (1931), Howard University Art Galleries (1932), Art Club Gallery en St. Persburg (Florida, 1932), Museo Legion of Honor de San Francisco (1932)
Santas y otras mujeres	*Salomé*	Pere Borrell Bertran	1932	Galeries Laietanes
Santas y otras mujeres	*Salomé*	Ramón López Morelló	1932	Galeries Laietanes
Santas y otras mujeres	*Salomé*	Hermanos Maumejan	1932	XII Salón de Otoño. Cartón para vidriera en sección de artes decorativas.
Santas y otras mujeres	*Otra Samaritana*	Eva Fernández	1932	Galeries Laietanes
Santas y otras mujeres	*Cristiana*	Quintín de Torre	1933	Exposición de la Asociación de artistas vascos y Asociación de Artistas Vascos en Galerías Emporium (1933)
Santas y otras mujeres	*Hebrea*	Víctor Manuel García Morales y Montegrifo	1933	XIII Salón de Otoño
Santas y otras mujeres	*Magdalena*	Antonio Cano Carrera	1934	Exposición nacional
Santas y otras mujeres	*María Magdalena*	Aurora Lezcano Saracho	1934	Exposición nacional
Santas y otras mujeres	*Betsabé*	José Suárez Peregrín	1934	Exposición nacional
Santas y otras mujeres	*Jesús, Marta y María*	Julia Minguillón	1934	Exposición nacional e Internacional del Instituto Carnegie

Santas y otras mujeres	*Marta y María*	Pedro Sánchez	1934-1935	Casa Boix de Valencia (1934). Sociedad de Amigos del Arte (1935). Internacional del Instituto Carnegie (1935)
Santas y otras mujeres	*La matanza de los inocentes*	Rosario de Velasco	1936	Exposición nacional
Santas y otras mujeres	*Marta y María*	José Marced Furió	1936	Rechazada en la exposición nacional
Santas y otras mujeres	*Salomé*	Alfredo Claros	1936	Rechazada en la exposición nacional
Santas y otras mujeres	*Salomé*	Joan Borrás Casanova	1936	Federación industrial y mercantil de Valencia. Biblioteca valenciana, AFAV, caja 5.
Santas y otras mujeres	*Samaritana*	Lorenzo Aguirre	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Santas y otras mujeres	*Judit*	Agustín Ballester Besalduch	1936	Exposición nacional
Santas y otras mujeres	*Las hijas de Job*	Margarita Sans Jordi	1932 y 1935	Galeries Laietanes (1932) y Salón Casa Vilches de Madrid (1935)
Eva	*Eva*	Ramón Acín	1931	Ateneo de Madrid
Eva	*Eva*	José Planes	1931	XI Salón de Otoño
Eva	*Eva*	Mariqueta de los Santos	1931	XI Salón de Otoño
Eva	*Eva*	Pedro García Camio	1931	XI Salón de Otoño
Eva	*Eva*	Osmundo y Eloy Hernández	1932	Exposición nacional
Eva	*Eva*	José Díaz Bueno	1933	XIII Salón de Otoño
Eva	*Eva*	Mary Harvey	1933	XIII Salón de Otoño
Eva	*Eva*	Jose Luis Martínez Repullés	1934	Exposición nacional
Eva	*Eva*	Mariano Monedero del Río	1934	Exposición nacional

Eva	*Eva*	Juan Adsuara	1936	Bienal de Venecia
Eva	*Eva en el Paraíso*	Anfonso Molins y Manzanares	1936	Rechazada en la exposición nacional
Eva y Adán	*Adán y Eva, Tangente S= E/A*	Jorge Oteiza	1931	IX Exposición de artistas noveles guipuzcoanos
Eva y Adán	*Boceto para el pecado original*	Federico Anibal	1931	XI Salón de Otoño
Eva y Adán	*El pecado original (tríptico)*	Gumersindo Parada	1932	Rechazada en la exposición nacional
Eva y Adán	*Paraíso Perdido*	Gumersindo Parada Fuster	1932	XII Salón de Otoño
Eva y Adán	*Paraíso*	Timoteo Pérez Rubio	1933	Internacional del Instituto Carnegie
Eva y Adán	*Adán y Eva*	Lluís Muntané	1935	Concurso nacional de pintura de 1935
Eva y Adán	*Adán y Eva*	Hipólito Hidalgo de Caviedes	1934	Rechazada en la exposición nacional
Eva y Adán	*Adán y Eva*	Víctor González Gil	1936	Rechazada en la exposición nacional
Eva y Adán	*Adán y Eva*	Rosario de Velasco	1932-1933	Exposición nacional (1932), SAI en Copenhague (1932) y SAI en Berlín (1933)
Cristo	*Cristo*	Ramón Acín	1931	Ateneo de Madrid
Cristo	*Cristo de la Agonía*	Quintín de Torre	1931	Encargo del Sanatorio Antituberculoso de Bilbao
Cristo	*Jesús*	José Díaz Bueno	1931	SAI en San Sebastián
Cristo	*Cristo*	Pura Vázquez de la Varga	1931	XI Salón de Otoño
Cristo	*Cristo de Otero*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Cristo	*Cristo*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Cristo	*Cristo Expiante*	Fructuoso Orduna	1932	Encargo de la Hermandad de la Pasión de Pamplona

Cristo	*Cristo*	Ernesto Marco Ferrer	1932	Exposición nacional
Cristo	*Les temptacions de Jesús en el desert*	Pere Borrell Bertran	1932	Galeries Laietanes
Cristo	*El Juicio Final*	Ramón López Morelló	1932	Galeries Laietanes
Cristo	*Oración en el huerto*	E. Olano Bautista	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Cristo	*El Cristo de la Sangre*	Ignacio Zuloaga	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Cristo	*Cristo (alumón)*	Joaquín Lucarino Macazaga	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Cristo	*El hijo del hombre*	José Díaz Bueno	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Cristo	*Cristo de la Vega*	Emilio Sala Iriarte	1932	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*Crucifixión*	Isabel Pastor Bourgon	1932	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*Pastor de Almas*	Jaime Serra	1932	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*Cristo Yacente*	José Cerveto y Alcalde	1932	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*Cristo y el Hombre*	Rosario de Lombera Pellicer	1932	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*Calvari*	Feliu Elias	1932	Sala Avignó
Cristo	*Cristo*	Antonio Fernández	1932	XII Salón de Otoño

Cristo	*Cristo en la Cruz*	Francisco González Macías	1933	Exposición individual en Madrid. Local desconocido.
Cristo	*Baptime de Crist*	Ramón Calsina	1933	Sala Parés
Cristo	*Jesús en el Jordán*	Jorge Oteiza	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos
Cristo	*Ecce Homo*	José Luis Beristáin	1933	X Exposición de artistas noveles guipuzcoanos
Cristo	*Cruz*	Juan Soliguer	1933	XIII Salón de Otoño
Cristo	*Jesucristo y la Magdalena*	Juan Soliguer	1933	XIII Salón de Otoño
Cristo	*Descendimiento*	Juan Soliguer	1933	XIII Salón de Otoño
Cristo	*Cabeza de Cristo*	Manuel Cáceres	1933	XIII Salón de Otoño
Cristo	*El buen pastor*	José Capuz	1934	Bienal de Venecia
Cristo	*El Niño en el cielo*	Pedro Sánchez	1934	Casa Boix de Valencia
Cristo	*Aparición de Cristo a los apóstoles*	Emilio Poy Dalmau	1934	Exposición nacional
Cristo	*La resurrección de Lázaro*	José Segrelles	1934	Federación Industrial y Mercantil de Valencia
Cristo	*Ecce-Homo*	José Segrelles	1934	Federación Industrial y Mercantil de Valencia
Cristo	*La Última Cena*	José Segrelles	1934	Federación Industrial y Mercantil de Valencia
Cristo	*Los Azotes en la columna*	José Segrelles	1934	Federación Industrial y Mercantil de Valencia
Cristo	*Ecce Homo*	Tomàs Fabregat	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia

Cristo	*Jesús als nens*	Josep Maria Camps	1934	III Exposició d'obras inèdites, pintura i escultura, de socis del Cercle Artístic de St. Lluc. Archivo de la Biblioteca del MNAC, Exposicions Col·lectives, Cercle Artístic de Sant Lluc, carpeta 1933-1934.
Cristo	*Cabeza de Jesús*	Antonio Castillo Lastrucci	1934	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*I.N.R.I.*	Francisoc Fernández-Cabrera García	1934	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*El divino Maestro*	José Díaz Bueno	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados
Cristo	*Sagrado Corazón de Jesús*	Juan Guraya	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados
Cristo	*Jesús*	Félix Alonso González	1934	XIV Salón de Otoño
Cristo	*Crist a la Creu (Aguafuerte)*	A. Vila Arrufat	1934	Galería Syra
Cristo	*Jesús*	Manuel Gordovis Porres	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Cristo	*Crucifijo*	Manuel Gordovis Porres	1935	Exposición de Bellas Artes organizada por la Asociación de Pintores y escultores
Cristo	*Boceto del Calvario*	Eulogio Blasco López	1935	XV Salón de Otoño
Cristo	*Descendimiento*	Isabel Pastor Bourgon	1935	XV Salón de Otoño
Cristo	*Sagrado Corazón*	Mariano Benlliure	1935	XV Salón de Otoño
Cristo	*Consumatum est*	Pedro Frías Alejandro	1935	XV Salón de Otoño
Cristo	*El hijo del hombre*	Carmelo Vicent Surià	1936	Exposición nacional
Cristo	*Cristo flagelado*	Eulogio Blasco López	1936	Rechazada en la exposición nacional

Cristo	*Cristo en la Cruz*	José María Aguilar y Collados	1936	Rechazada en la exposición nacional
Cristo	*Devallament de la Creu*	Juli Borrell i Plà	1931-1932	Galeries Laietanes
Cristo	*El buen pastor o Divino Pastor*	Pedro Sánchez	1931-1933	Varias exposiciones: Barcelona (Sala inteterminada, 1931), Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid (1933), SAI en San Sebastián (1931), SAI en Valencia (1932). Ver también A1.11.
Cristo	*Crist*	Jaume Duran	1933	La Pinacoteca
Cristo	*Santa Cena (artes aplicadas)*	Lluis Bru Salelles	1934	Saló de Barcelona
Cristo	*Sant Crist de Betlem*	J. Ferrer i Pallejà	1934	Casa Busquets
Cristo	*Calvari*	Juli Borrell i Plà	1935-1936	Galeries Laietanes
Cristo	*Elevació de la Creu*	Juli Borrell i Plà	1935-1936	Galeries Laietanes
Cristo	*Ecce-Homo*	Juli Borrell i Plà	1935-1936	Galeries Laietanes
Cristo	*Crist jacent*	Lluís Masriera	1936	Saló de Barcelona
Cristo	*Cristo*	Isabel Pastor	c. 1932	Aparece reproducida en la prensa
Santos	*San Juan*	Juan Halama y Schlegel	1931	XI Salón de Otoño. Pintura al óleo en sección de artes decorativas.
Santos	*Francisco de Asís*	Enrique Ochoa	1932	Galeries Laietanes
Santos	*El S. Francesc (acuarela)*	Josep Civil	1932	Sala Busquets

Santos	*San José*	Ernesto Marco Ferrer	1932	Exposición nacional
Santos	*San Ignacio de Loyola*	Elías Salaverría	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Santos	*Padre Santo (esmalte y cobre)*	Félix Aztieda	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Santos	*San Miguel del Dragón (esmalte y cobre)*	Félix Aztieda	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Santos	*San Cristóbal (esmalte)*	Ricardo y Ramiro Arrúe	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Santos	*Las llagas de San Francisco*	Tomás Noguera Belenguer	1932	Rechazada en la exposición nacional
Santos	*Sant Antoni*	Miquel Salas	1932	Sala Parés
Santos	*Los evangelistas*	Hombrados Oñativia	1932	Segunda Exposición de Artistas Vascongados
Santos	*Cabeza de apóstol*	Francisco González Macías	1933	Exposición individual en Madrid. Local desconocido.
Santos	*San Adán*	Jorge Oteiza	1933	Sin determinar
Santos	*Cabeza de Apóstol*	Julio González	1933	Varias exposiciones
Santos	*El milagro de San Diego de Alcalá*	José Gordillo Sánchez	1934	Rechazada en la exposición nacional
Santos	*San Sebastián*	Mariano Timón Ambrosio	1934	Exposición nacional
Santos	*San Francisco predicando a los pájaros*	José María Marqués-Puig	1934	Rechazada en la exposición nacional

Santos	*Tobías y el ángel*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Santos	*San Francisco*	Juan Guraya	1934	Tercera exposición de Artistas Vascongados
Santos	*San Francisco de Asís*	Francisco Hernández Toledo	1934	XIV Salón de Otoño
Santos	*San Juan Bautista*	Mariano Rubio	1934	XIV Salón de Otoño
Santos	*El milagro de la rosa*	Máximo Ramos López	1934	XIV Salón de Otoño
Santos	*San Francisco*	Manuel Hugué	1936	Bienal de Venecia
Santos	*San Fermín*	Lorenzo Aguirre	1936	Exposición nacional
Santos	*San Juan Bautista, niño*	Marisa Roësset	1936	Exposición nacional
Santos	*Fragmento de la Hoz de San Pablo*	Jaime Serra	1936	Rechazada en la exposición nacional
Santos	*San Francisco*	Enrique Climent	1931-1932	*Living Spanish Artists*
Santos	*Sant Jordi*	Miquel Clivillé Olivares	1932	Saló de Barcelona
Santos	*Sant Jordi (esbós)*	Francesc Pausas	1933	Saló de Barcelona
Santos	*Sant Francesc d'Assís (bronce)*	Víctor Moré	1933	Saló de Barcelona
Santos	*Sant Joanet*	Jaume Duran	1933	La Pinacoteca
Santos	*Sant Francesc*	Josep Maria Camps Arnau	1933 y 1935	Saló de Barcelona
Santos	*Sant Jordi (metal aplicado)*	M. Clivillé-Mañé	1934	Saló de Barcelona
Santos	*El Santo de espaldas*	Robert Domingo	1934	Sala Barcino
Otros hombres	*Caín*	Gumersindo Parada Fustel	1931	XI Salón de Otoño
Otros hombres	*Caín*	Marga Gil Roësset	1932	Exposición nacional

Otros hombres	*Jarailea [discípulo]*	Elías Salaverría	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Otros hombres	*El gran profeta*	Pablo Gargallo	1933	Museo de Arte Moderno (1935), *Art Espagnol contemporain* (1936)
Otros hombres	*El retorno del hijo pródigo*	Federico Castellón	1933	Varias exposiciones
Otros hombres	*David y Goliat*	José María Marqués-Puig	1934	Rechazada en la exposición nacional
Otros hombres	*Caín y Abel*	Mariano Rubio	1936	Exposición nacional
Otros hombres	*Profeta*	Daniel Serra Badué	1936	Sala de exposiciones de la Universitat de Barcelona
Otros hombres	*Nicodemus*	Quintín de Torre	1933 y 1934	Exposición de la Asociación de artistas vascos (1933), Asociación de Artistas Vascos en Galerías Emporium (1933) y Tercera exposición de Artistas Vascongados (1934)
Ángeles	*Ángel*	Miquel Salas	1932	Sala Parés
Ángeles	*Un ángel*	Marisa Röesset	1932	Exposición nacional
Ángeles	*Tres ángeles*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Ángeles	*Seis ángeles*	Norah Borges	1934	Museo de Arte Moderno
Ángeles	*Ángeles con música*	Hipólito Hidalgo de Caviedes	1935	Internacional del Instituto Carnegie
Ángeles	*Ángel de Mar*	José Frau	1935	XV Salón de Otoño
Ángeles	*El àngels i el canari*	Emili Armengol	1936	Saló de Montjuïc

Otros	*Transfiguració*	Josep Renau	1931	«Exposició de Pintura, Escultura, Dibuix» en la Sala Blava
Otros	*Reyes Magos*	Ángel Ferrant	1931	Exposición organizada por ADLAN
Otros	*Dios*	Pura Vázquez de la Varga	1931	XI Salón de Otoño
Otros	*Aparición*	Victorio Macho	1932	Bienal de Venecia
Otros	*Historia Sagrada (1)*	Julia Blanco	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Otros	*Historia Sagrada (2)*	Julia Blanco	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Otros	*Historia Sagrada (3)*	Julia Blanco	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Otros	*Uso zuria [paloma blanca]*	Ramiro Arrúe	1932	Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de artistas vascos.
Otros	*Juicio Final*	Eduardo Vicente Fernández	1932	Rechazada en la exposición nacional
Otros	*Martirio*	José Núñez Mínguez	1932	Rechazada en la exposición nacional
Otros	*Amaos los unos a los otros*	Vicente Gómez Novella	1932	Rechazada en la exposición nacional
Otros	*La tierra que Dios creó y no miró*	Daniel Sabater	1934	Sala Barcino
Otros	*El casamiento del Diablo*	Daniel Sabater	1934	II Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia

Otros	*Dios creó las nubes para decorar el cielo*	Daniel Sabater	1934	Sala Barcino
Otros	*El Juicio Final*	Fabián de Castro	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Otros	*Homenaje a Grünewald*	Luis Hernández	1936	*L'Art Espagnol Contemporain*
Otros	*Alegoría mística*	Andreu Pou Comas	1932	Saló de Barcelona
Otros	*El fin del mundo*	José Gutiérrez Solana	1933-1935	Varias exposiciones, entre otras: exposición nacional de 1934, Agrupación Castro-Gil (1933), Ateneo Obrero de Gijón (1934), Internacional del Instituto Carnegie (1935)